

*Wioleta Muras*

Instytut Muzykologii, Uniwersytet Wrocławski

DEKADA WSPÓŁPRACY ARTYSTYCZNEJ  
WITOLDA LUTOSŁAWSKIEGO Z TEATREM POLSKIM  
W WARSZAWIE (1948–1958)

Za kurtyną niepamięci skrywa się do dzisiaj muzyka teatralna wielu wybitnych polskich kompozytorów, którą muzykolodzy zwykli w ich dorobku marginalizować. Biorąc po uwagę nawet tak niedługi okres historyczny, jak pierwsze lata powojenne, wymienić można szereg nazwisk kompozytorów piszących muzykę dla teatrów. Byli wśród nich między innymi Tadeusz Baird, Stefan Kisielewski, Jan Krenz, Witold Lutosławski, Jan Maklakiewicz, Artur Malawski, Witold Rudziński, Kazimierz Serocki, Tadeusz Szeligowski, Zbigniew Turski czy Ryszard Bukowski. Lista ta nie jest oczywiście kompletna, lecz daje obraz tego, jak wybitne grono twórców polskiej drugiej moderny uprawiało ów gatunek, o czym dziś już mało kto pamięta. Niewiele też powie nam o tej twórczości literatura. Wynika to najpewniej z faktu, że muzyka teatralna nie jest przedmiotem szczególnego zainteresowania teatrologów, zaś przez muzykologów traktowana jest równie zdawkowo ze względu na poniekąd peryferyjny obszar badawczy, a przede wszystkim na potencjalnie niską wartość artystyczną w porównaniu z gatunkami muzycznie autonomicznymi. Po przejrzeniu partytur i innych materiałów źródłowych trudno mi jednak zgodzić się na to, by twórczość ta miała nadal stanowić *terra ignota* w historii muzyki i teatru. Małym krokiem ku zmianie tego stanu rzeczy niech będzie zatem charakterystyka muzycnoteatralnej twórczości jednego z najbardziej zasłużonych dla polskiej, jak i europejskiej kultury kompozytora – Witolda Lutosławskiego.

Choć on sam w późniejszych latach życia niechętnie rozmawiał o swoich użytkowych dziełach, nie oznacza to, że należy je ignorować. Przeciwnie – wydają się być w dwójnasób interesujące. Po pierwsze, dają świadectwo skali wyobraźni kompozytorskiej, która przełożyła się na powstanie różnorodnych i oryginalnych opraw muzycznych. Po drugie, stanowią one źródło wiedzy na temat jego wczesnego warsztatu twórczego oraz specyfiki samej muzyki teatralnej. Warto przypomnieć, że na

przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych oprawy muzyczne do sztuk miały z reguły podrzędny charakter w stosunku do całego sztafażu środków wypowiedzi artystycznej. Często pełniły rolę technicznego elementu koniecznego dla zapewnienia płynności dzieła, stąd troska twórców teatru o walory artystyczne muzyki nie była wówczas najważniejsza. Ostatecznie więc artystyczne walory muzyki uzależnione były od samego kompozytora, jego talentu czy istnienia w jego wyobraźni pewnego zmysłu scenicznego. Niewątpliwie współpraca z teatrami dla samych kompozytorów miała bardzo praktyczny charakter – dawała możliwość zarobkowania, wobec częstego braku, bądź niskich wynagrodzeń za twórczość autonomiczną<sup>1</sup>. Właśnie taką a nie inną, utylitarną rolę odegrało w życiu Lutosławskiego pisanie muzyki dla teatrów. Podejmowana przeze mnie próba przedstawienia tej twórczości kompozytora z jednej strony przybliży nam jego mniej znane oblicze, z drugiej – ujawni kulisy współpracy z pozostałymi realizatorami dzieła scenicznego.

Jeśli chodzi o liczbę skomponowanych przez Lutosławskiego opracowań muzycznych, powstało ich w sumie kilkanaście<sup>2</sup>. Dzieła sceniczne wystawiane były w teatrach na terenie całej Polski. Niniejsza charakterystyka dotyczyć będzie współpracy z jedną instytucją – Teatrem Polskim w Warszawie, na którego deskach w l. 1948–58 odbyło się siedem premier sztuk z muzyką kompozytora. Podjęcie tego zagadnienia umożliwiają zachowane partytury, które nie tylko dają wgląd w samą muzykę, ale pozwalają niekiedy powiedzieć coś więcej o procesie realizowania całego dzieła scenicznego. Partytury w formie rękopisów przechowywane są obecnie w zbiorach dwóch bibliotek warszawskich i jednej zagranicznej: cztery z nich przechowuje Biblioteka Narodowa<sup>3</sup>, kolejne znajdują się w Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej<sup>4</sup> oraz w Fundacji Paula Sachera w Bazylei<sup>5</sup>.

Nim przejdziemy do samej twórczości Lutosławskiego, na początek, choćby w kilku zdaniach, wspomnieć należy o ówczesnym życiu teatralnym, by mieć pewien obraz tego, w jakich warunkach odbywało się jego odrodzenie. W pierwszych latach powojennych swoistym centrum czy też stolicą teatralną Polski stała się Łódź, w której zniszczenia wojenne nie miały aż tak dużej skali, jak w innych miastach. Funkcjonowało tu kilka teatrów, m.in. Teatr Wojska Polskiego, Teatr Powszechny, Teatr Kameralny oraz Teatr Syrena. Dopełnieniem działalności tego ośrodka teatral-

<sup>1</sup> Pod pojęciem twórczości autonomicznej należałoby rozumieć tutaj samodzielne utwory Lutosławskiego, komponowane z myślą o ich koncertowym lub pedagogicznym przeznaczeniu. Pamiętać należy jednak, że one również stanowiły dla kompozytora źródło dochodów. Z kolei twórczość użytkowa to ta powstająca na poczet większego dzieła, w którym muzyka (zwykle podporządkowana treści i formie) pełni jeden z jego elementów, np. sztuki teatralnej, filmu, słuchowiska radiowego.

<sup>2</sup> Po przeprowadzeniu badań archiwalnych, ich liczbę udało mi się ustalić na piętnaście dzieł.

<sup>3</sup> *Bóg, cesarz i chłop* (sygn. Mus. 3610), *Cyd* (sygn. Mus. 3611), *Fantazy* (sygn. Mus. 3612), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (sygn. Mus. 3613).

<sup>4</sup> *Horsztyński* (sygn. Mus. CCCXXXVI rpo 6), *Lorenzaccio* (sygn. Mus. CCCXXXVI rpo 8), *Wariatka z Chaillot* (sygn. Mus. CCCXXXVI rpo 9), *Cyd* (sygn. Mus. CCCXXXVI rpo 5 – drugi egzemplarz).

<sup>5</sup> Fragmenty partytury do *Horsztyńskiego* oraz szkice do *Lorenzaccia* – materiały niesygnowane.

nego było wydawane wówczas czasopismo *Łódź Teatralna*<sup>6</sup>. Choć teatr w Warszawie wznowił swoją działalność już w 1946 r., swoją prestiżową pozycję, związaną z wolnym ale systematycznym napływem najlepszych aktorów i reżyserów, miasto odzyskało dopiero kilka lat później, około 1949 roku. Straty wojenne oprócz zburzonych budynków objęły także życie wielu ludzi teatru. Bardzo wolno odradzało się szkolnictwo teatralne, brakowało więc wykształconych aktorów, reżyserów czy inscenizatorów. Sytuacji nie ułatwiały ingerencje różnego rodzaju „czynników” zewnętrznych i naciski polityczne. Na pierwsze miejsce wysunęła się wówczas działalność Ministerstwa Kultury i Sztuki, za sprawą którego od kwietnia 1946 r. funkcjonować zaczęła Rada Teatralna<sup>7</sup>. Z założenia miała wyznaczać kierunki rozwoju nowego teatru, jego społecznej funkcji (teatr dostępny dla mas) oraz odpowiedniego doboru repertuarowego. Jednocześnie jeszcze w tym samym roku powołano Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, którego zadaniem była kontrola i weryfikacja wszelkich publikacji, co dotyczyło także spektakli teatralnych. Misterny plan wszechobecnego nadzoru rozpoczął się jednak już w 1945 r., kiedy to zapadła decyzja o upaństwowieniu wszystkich rodzimych scen. Pierwszym teatrem państwowym stał się właśnie Teatr Polski w Warszawie, w kolejnych latach dołączyły do niego zespoły w Poznaniu, Katowicach, Wrocławiu i Łodzi, a w konsekwencji w 1949 r. los taki podzieliły w zasadzie niemal wszystkie pozostałe teatry zawodowe na terenie kraju.

W tym samym czasie, w roku 1949, walka o socrealistyczny kształt kultury nabrała największego rozmachu. Manipulowanie życiem teatralnym miało wiele przejawów m.in. w zakresie zarówno stylistyki realizowanych inscenizacji, jak i doboru repertuaru, co osiągnęto poprzez wprowadzenie obowiązku przedkładania władzom z dużym wyprzedzeniem planów repertuarowych w tym celu, by interweniować w razie złego czy też niezgodnego z wytycznymi Ministerstwa doboru sztuk. W okresie tym rozpoczął się proces politycznych pochwał i nagan, licznych przetasowań personalnych (np. awanse członków partii przy jednoczesnej degradacji jej przeciwników<sup>8</sup>). W celu utrzymania ścisłej cenzury zlikwidowano wszystkie istniejące dotąd czasopisma teatralne, pozostawiając jedynie miesięcznik „Teatr”. Narzucone upaństwowionym teatrom organizowanie w budynkach ich siedzib licznych festiwali, odczytów czy posiedzeń znacznie destabilizowało pracę zespołów. Wspominał o tym dyrektor ówczesnego Teatru Polskiego Arnold Szyfman w liście do Edmunda Wiercińskiego: „W ostatnich czasach Teatr Polski zamienił się w agencję, która wynajmuje sale teatralne, toteż praca w teatrze ostatnio bardzo kuleje i od kilku prawie tygodni nie ma prób”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Stanisław Marczak-Oborski: *Teatr polski w latach 1918–1965: Teatry dramatyczne*. Warszawa 1985 s. 202.

<sup>7</sup> Oficjalnie powołana w 1945 r. jako Rada Repertuarowa, krótko też – od lutego do kwietnia – znana pod nazwą Komitetu Doradczego Teatru i Komisji Repertuarowej.

<sup>8</sup> W ten sposób nową posadę otrzymał Leon Schiller, który zastąpił w funkcji dyrektora Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana.

<sup>9</sup> List Szyfmana do Wiercińskiego z 23 IV 1949 r., cyt. za: „Z korespondencji Arnolda Szyfmana do Edmunda Wiercińskiego”. Opr. Edward Krasieński. *Pamiętnik Teatralny* 21 (1972) nr 1 s. 14.



Il. 1. Od lewej: Edmund Wierciński, Teresa Roszkowska i Witold Lutosławski na tle dekoracji do tragedii *Cyd* Stanisława Wyspiańskiego wg Pierre'a Corneille'a. Zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego, sygn. 3106-7.

Skrępowanie polskiego życia teatralnego utrzymywało się przez kilka kolejnych lat. Zwiastuny wolności pojawiały się stopniowo, a zapoczątkowały je pojedyncze wydarzenia, w tym m.in. wystawienie w 1953 r. dramatu *Horsztyński* Juliusza Słowackiego (z muzyką Lutosławskiego). Swoisty przełom teatrolodzy upatrują jednak w 1956 r., kiedy to powrócił na sceny zabroniony dotąd repertuar, nastąpił zwrot ku nowym środkom wyrazu. Rozpoczęły się częste wyjazdy polskich teatrów na Zachód oraz – w charakterze wymiany doświadczeń – wizyty coraz liczniejszych teatrów zagranicznych. Nastąpiła również decentralizacja struktur teatralnych, które objęte zostały opieką władz miejskich i wojewódzkich, a nie jak dotychczas – kuratelą władzy centralnej.

Na ten bardzo szkicowo zarysowany powyżej okres historyczny przypada teatralna twórczość Lutosławskiego. Pierwszą sztuką z muzyką kompozytora wstawioną w Teatrze Polskim był *Cyd* Stanisława Wyspiańskiego wg Pierre'a Corneille'a. Sztukę tę wyreżyserował Edmund Wierciński, dekoracje zaprojektowała Teresa Roszkowska. Premiera dzieła odbyła się 8 I 1948 r. i miała upamiętnić czterdziestą rocznicę śmierci autora przekładu. „Zromantyzowanie” przez Wyspiańskiego francuskiej literatury siedemnastowiecznej spotkało się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności, toteż żywotność tej sztuki na scenie

była długa<sup>10</sup>. Bilety rozchodziły się w zaskakująco szybkim tempie, o czym świadczą słowa Szyfmana: „«Cyd» idzie nadal kompletami, sala jest stale wyprzedana na dwa, trzy dni a czasem i więcej, przed przedstawieniem”<sup>11</sup>.

Partytura Lutosławskiego do tej sztuki składa się z dwudziestu trzech fragmentów w obsadzie na małą orkiestrę<sup>12</sup>, liczących z reguły od kilku do kilkunastu taktów. Całość stylistycznie spójna w swym charakterze, opiera się na trzech zasadniczych pomysłach melodyczno-rytmicznych, modyfikowanych wariacyjnie w poszczególnych odcinkach. Najbardziej charakterystyczny jest motyw fanfary, którego pierwsza odsłona miała miejsce w akcie I w partii trąbek.

Przykł. 1. Witold Lutosławski: muzyka do tragedii *Cyd*,  
fragment partytury, nr 2, t. 4–9, partia trąbek.

W archiwum Wiercińskiego znajdują się materiały związane z opracowywaniem sztuki przez reżysera, w tym egzemplarz przekładu Wyspiańskiego, na którego stronach Wierciński zaznaczał ołówkiem symbolami klucza wiolinowego miejsca kolejnych wejść muzyki. W przypadku wspomnianego motywu fanfary, wybrzmiewał on najczęściej w chwilach opisujących potyczki Cyda z wrogami. Przykładem może tu być fragment rozmowy Elwiry z Szimeną, w którym reżyser dwukrotnie zaznaczył symbol klucza oznaczający towarzyszenie muzyki:

<sup>10</sup> Edward Krasieński podaje, że do połowy 1949 r. sztukę wystawiono sto cztery razy, zob.: Edward Krasieński: *Teatr Polski w Warszawie 1939–2002*. Warszawa 2002 s. 46.

<sup>11</sup> List Szyfmana do Wiercińskiego z 5 III 1948 r., cyt. za: „Z korespondencji Arnolda Szyfmana”, op. cit., s. 10.

<sup>12</sup> Skład instrumentalny: flet, klarnet B, waltornia, 2 trąbki C, puzon, celesta, fortepian, kotły, talerze oraz kwintet smyczkowy.

ELWIRA

Maurowie przed nim pierzchli w lot  
 On łamie ich jak młot,  
 Że precz musieli zbiec.  
 Trzy godzin ledwo walka trwa,  
 On już zwycięski precz ich gna.  
 W niewolę bierze królów dwóch.  
 Rozbija wszystko w puch

SZIMENA

I cóż, że Maurów ściga precz,  
 gdy ojca zabił ten sam miecz.  
 I cóż, że Maurów dłoń ta gnie,  
 Gdy szczęście moje wydarł mnie<sup>13</sup>.

Melodie te zapewne budzić miały skojarzenia z sygnałami trębaczy wybrzmiewającymi niegdyś podczas wypraw wojennych. Wieńczyły one także całość sztuki (nr 23 partytury), po ostatnich słowach tragedii:

Niech rozgłos surm donośny obwieści ludowi,  
 Żem wojsk mych województwo powierzył „Cydowi”.  
 (*odgłos trąb*)<sup>14</sup>.

Drugim rozpoznawalnym pomysłem melodycznym jest melodia klarnetu, której przebieg wykorzystuje głównie interwały sekund przełamywane skokami oktawy, kwinty lub kwarty. Melodia ta w pełni ukazuje się tylko we fragmencie nr 3 rozpoczynającym pierwszy akt.



Przykł. 2. Witold Lutosławski: muzyka do tragedii *Cyd*,  
 fragment partytury, nr 3, t. 1–11, partia klarnetu.

Jej echo pobrzmiewa także w innych odcinkach partytury (nr 5, 23). Warto w tym miejscu wspomnieć, iż melodia ta (podobnie jak i cały fragment trzeci) bardzo przypomina muzykę, jaką Lutosławski skomponował dwa lata wcześniej

<sup>13</sup> Akt IV, scena 1, rozmowa Elwiry z Szimeną.

<sup>14</sup> Akt V, scena 7, słowa Don Fernanda kierowane do Cyda.

do filmu *Suita warszawska*. W części I filmu, zatytułowanej *Kłęska*, na tle widoku ruin przewija się smętna melodia instrumentów dętych, której monotonicznie akompaniują rytmy sekcji smyczkowej. Podobieństwo jest tutaj niezaprzeczalne, a zarazem jest to przykład świadczący o tym, że kompozytor wykorzystywał niektóre swoje pomysły także w innych utworach. Nie były to wierne kopie, lecz bardziej lub mniej odmienne aranżacje danego motywu. Wracając do partytury Lutosławskiego do *Cyda*, ciekawie skomponowany został jej odcinek 12 i 13. Dwoje skrzypiec snuje tutaj frazę stylizowaną na melodię ludową, której towarzyszą powtarzane cztery dźwięki klarnetu ( $h^2-a^2-a^1-h^1$ ) oraz wypełnienie harmoniczne w pozostałych instrumentach smyczkowych (współbrzmienia kwinty). Całość dodatkowo nabiera uroku poprzez zastosowanie polimetrii. Metrum zmienia się tutaj nieregularnie niemal co takt (na 2/4, 3/4, 4/4), zaburzając akcenty i dając przebiegu muzycznego w rezultacie falującą rytmikę. Melodia ta ponownie pojawia się także w dalszych odcinkach partytury (nr 14, 15 i 22). Zarówno materiały Wiercińskiego, jak i zapiski na partyturze pozostawione przez Lutosławskiego, nie przekazują precyzyjnych informacji, w których częściach sztuki wybrzmiewały poszczególne odcinki. Niemniej jednak większość z nich (na co wskazują ołówkowe klucze wiolinowe reżysera na egzemplarzu przekładu sztuki) pojawiała się w antraktach, będąc swoistym łącznikiem dźwiękowym dla akcji scenicznej.

Co się tyczy recepcji sztuki, to muzyka Lutosławskiego nie spotkała się z zainteresowaniem krytyków. Wśród kilkunastu recenzji, zaledwie jeden autor dostrzegł jej wartość, pisząc:

„Nie ominęła «Cyda» ilustracja muzyczna. Nie wydobył Wierciński muzyki ze zdarzeń utworu, nie pogłębił i nie urozmaicił spektaklu pieśnią i muzyką radującego się miasta, ale za to pożądliwie wyciągnął rękę po wkładki muzyczne<sup>15</sup>. Trzeba przyznać, że dał mu je artysta subtelny. Ile razy interweniuje Witold Lutosławski, czyni to kreskami muzycznymi, krótkimi, świetnymi w znaczeniu. Jak gdyby na marginesie książki wnikliwy czytelnik zakreślił wybrane miejsca dwiema, trzema kreskami niewielkiej długości a rozmaitej barwy. Ale wnikliwe kreski muzyczne Lutosławskiego byłyby zbyteczne, gdyby przedstawienie było właściwie wyreżyserowane i właściwie grane. Kiedy nareszcie nasi reżyserowie przestaną maskować muzyką pozostawiane przez siebie luki. Kiedyż zerwą z własnym brakiem ambicji<sup>16</sup>».

Skierowana pod adresem reżysera krytyka, abstrahując od tego, czy w tym wypadku zasadna czy nie, wskazuje na ówczesny problem muzyki teatralnej. Przekonanie, że ma ona przede wszystkim być technicznym dodatkiem podczas zmian dekoracji bądź wypełniania przerw między dialogami aktorów, długo jeszcze pokutowało w wielu innych inscenizacjach, toteż recenzenci najczęściej skupiali się na opisach rozwiązań formalnych bądź grze poszczególnych aktorów.

<sup>15</sup> Krótkie odcinki muzyczne, które zwykle miały za zadanie wypełniać przerwy między poszczególnymi scenami.

<sup>16</sup> Tadeusz Peiper: „Teatr «ogromny» czy teatr ludzki (Dokończenie)”. *Dziennik Literacki* 2 (1948) nr 17 s. 4.

W niecałe dwa miesiące po premierze *Cyda*, dyrektor Teatru Polskiego powierzył Wiercińskiemu reżyserowanie kolejnego dzieła scenicznego. Z jednej strony miało być ono związane z obchodami trzydziestopięciolecia działalności Teatru Polskiego, z drugiej – z jubileuszem czterdziestolecia pracy jego dyrektora. Szyfman zwrócił się wówczas listownie do Wiercińskiego:

„A teraz sprawa sztuki, którą Pan ma robić. W tej chwili powinien iść «Fantazy». To pozwoliłoby mi uniknąć wielu komplikacji repertuarowych. Jednocześnie byłaby to sztuka, z którą mógłbym złączyć mój 40-letni jubileusz pracy dyrektorskiej w Warszawie. Oczywiście ja i zespół gorąco pragniemy, by Pan to robił. Próby mogłyby się zacząć od 16 kwietnia, ściśle z umową, i premiera poszłaby około 1 czerwca [...] byłoby to najpiękniejsze zakończenie sezonu, a jednocześnie godne przedstawienie jubileuszowe”<sup>17</sup>.

Po kilku dniach Wierciński odpisał Szyfmanowi słowami:

„[...] dziś otrzymałem pański list z propozycją reżyserowania «Fantazego». Już raz proponował mi Pan to, kiedy omawialiśmy warunki mojej współpracy z Teatrem Polskim. Wtedy odmówiłem ze względu na niedawną inscenizację *Osterwy*. Sytuacja właściwie nie uległa zmianie”<sup>18</sup>.

W dalszej części listu Wierciński tłumaczył, że nie chciałby robić rekonstrukcji inscenizacji *Osterwy*, a z kolei nowe opracowanie uważał za pewien nietakt w stosunku do nie tak dawno zmarłego reżysera. Wątpliwości nastroczała także obsada ról oraz zbyt mało czasu na próby, toteż Wierciński ostatecznej decyzji co do podjęcia się reżyserii w liście tym nie udzielił. W niecały miesiąc później donosił jednak dyrektorowi o rozpoczętych pracach nad sztuką: „Czytam «Fantazego». W dalszym ciągu widzę b. poważne trudności obsadowe”<sup>19</sup>. W liście tym przekazał dyrektorowi szkic propozycji przydziału poszczególnych aktorów oraz zapewnił o szybkim przyjeździe do teatru w najbliższych dniach. Premiera sztuki wbrew planowanemu na czerwiec terminowi ostatecznie odbyła się 10 lipca. Muzyczną oprawę ponownie powierzono Lutosławskiemu.

Pięcioletnia sztuka Juliusza Słowackiego, choć z założenia realistyczna, w początkowych scenach zbliżała się do komedii, ostatecznie jednak otrzymała wymowę dramatyczną. Podtytuł sztuki *Nowa Dejanira* odnosił się do mitologicznej historii porwania Dejaniry przez centaura Nessusa, co stało się inspiracją dla głównego konfliktu w dramacie Słowackiego.

Warstwa muzyczna sztuki w porównaniu do *Cyda* była dużo skromniejsza. Partytura Lutosławskiego składa się z zaledwie pięciu odcinków, które z wyjątkiem pierwszego, skomponowane zostały na jednym pomysle melodycznym

<sup>17</sup> List Szyfmana do Wiercińskiego z 5 III 1948 r., cyt. za: „Z korespondencji Arnolda Szyfmana”, op. cit., s. 10.

<sup>18</sup> List Wiercińskiego do Szyfmana z 8 III 1948 r., zach. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Szyfmana, nr inw. 1236.

<sup>19</sup> List Wiercińskiego do Szyfmana z 1 IV 1948 r., zach. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Szyfmana, nr inw. 1236.





Il. 2. Afisz teatralny do dramatu *Fantazy* Juliusza Słowackiego, premiera 10 VII 1948 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Zbiory Instytutu Teatralnego, sygn. IT. AF 1783.

– pieśni Jana. Po raz pierwszy muzyka pojawiła się dopiero na podniesieniu kurtyny w scenie 13. aktu pierwszego. Wybrzmiewał wówczas chór żeński z bardzo krótką (ośmiotaktową), prostą melodią. Brak tekstu zarówno w partyturze, jak i w wyciągu fortepianowym sugeruje, że melodia mogła być nucona, tworząc tło dla rozgrywającej się w ogrodzie sceny. Kolejnym fragmentem muzycznym była wspomniana pieśń Jana, którą usłyszeć można było w akcie drugim w scenie 3., podczas rozmowy Jana z Idalią (nr 3 partytury). Melodia być może zainspirowana była muzyką etniczną Kaukazu (który pojawia się w tekście piosenki), choć równie dobrze mógł ją kompozytor zaczerpnąć z własnej inwencji. Fragment ten ma formę ronda – zespół instrumentalny (trąbka *con sordino* i sekcja smyczkowa) wybrzmiewa na przemian ze śpiewem solo.

## WIOLETA MURAS

Hej, hej Kal-kaz nasz! Hej, hej ko-pa-lnia cyn! Hej ma-tka go - rza - lka

7 Hej, ko - cha - nka - mi pal - ka Hej, Oj - czy - zny ja syn!

12 Kto idiot? Swój Ty mój! Ja nie wasz!

Przykł. 3. Witold Lutosławski, muzyka do *Fantazego*, fragment partytury, piosenka Jana, akt II scena 3, pierwsza zwrotka.

Melodia pieśni Jana pojawia się jeszcze trzykrotnie w całej sztuce, za każdym razem nieco inaczej zinstrumentowana. Jedną z jej wersji słycać było pod koniec aktu II w scenie 5. w momencie pożegnania Jana z księdzem Logą. Temat pieśni początkowo prezentowany był przez flet i klarnet, a następnie kontynuowany przez trąbkę *con sordino*, całość natomiast – przy akompaniamencie akordowym sekcji smyczkowej i fortepianu (nr 4 partytury). Kolejną jej odsłoną było zakończenie aktu IV w scenie 17. – pożegnanie Jana z majorem. Fragment ten ma bardziej dramatyczny i ponury charakter. Muzyczny temat przejmują tutaj trąbka i puzon, zaś fortepian i sekcja smyczkowa – podobnie jak poprzednio – uzupełniają ją akordami. Nastrój dramatyzmu podkreśla natomiast zastosowana artykulacja tremolo w sekcji smyczkowej. Po raz ostatni muzyka pojawia się w akcie piątym, na końcu sztuki, toteż z uwagi na kulminacyjny charakter obsada ostatniego fragmentu jest najbardziej rozbudowana<sup>20</sup>. Jak wynika z powyższego opisu, udział warstwy muzycznej w całym dramacie był stosunkowo niewielki i z wyjątkiem pierwszego fragmentu zawsze związany z obecnością na scenie jednej postaci – Jana.

Obie inscenizacje (*Cyd* i *Fantazy*) cieszyły się dużym powodzeniem i jeszcze w kilka miesięcy po premierze nadal wystawiane były w teatrze. Potwierdzają to słowa Szyfmana, który pisał na początku 1949 r. do Wiercińskiego:

„[...] myślę, że obie sztuki zostaną jeszcze długo w repertuarze i będą mogły być widziane przez wszystkich. «Cyd» idzie w świetnej formie, a teraz ostatnio musimy zmniejszyć ilość przedstawień ze względu na Andryczówną [sic], której zdrowie nie jest tegie, a gra jednocześnie wielką rolę w «Zakonie Krzyżowym». «Fantazy» również idzie bardzo dobrze»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Flet, klarnet, 2 trąbki, puzon, fortepian, kwintet smyczkowy oraz bęben wielki i talerze.

<sup>21</sup> List Szyfmana do Wiercińskiego z 7 I 1949 r., zach. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Szyfmana, nr inw. 1236.

Sukcesy reżyserskie Szyfmana zostały dość szybko ukrócone, bowiem z dniem 1 IX 1948 r. dyrektor został przez Włodzimierza Sokorskiego urlopowany, co w praktyce oznaczało dymisję. Jego stanowisko, również z mianowania Sokorskiego, przejął Leon Schiller. Wzajemna antypatia obu dyrektorów wynikała z odmiennej wizji roli teatru i sposobu jego funkcjonowania. Często też dochodziło do konfliktów nowego dyrektora z zespołem teatralnym, który pozostawał wierny zasadom szyfmanowskiemu, co z kolei wiązało się z licznymi problemami realizatorskimi. Właśnie konteksty powstawania inscenizacji obu wyżej omawianych przedstawień teatralnych z muzyką Lutosławskiego są świadectwem rozgrywek personalnych, jakie miały miejsce w 1949 r. w Teatrze Polskim. W skład nowej kadry zarządzającej, oprócz Schillera pełniące funkcję kierownika artystycznego, wszedł Stefan Martyka – dyrektor przedsiębiorstwa, oraz Jan Berliński – wicedyrektor i kierownik finansowy. W lipcu, leczący się od dłuższego czasu sanatoryjnie Wierciński, otrzymał od Martyki list, w którym został poinformowany o przewidywanych na wrzesień wznowieniach *Cyda* i *Fantazego*. Tym samym zobowiązano go do przyjazdu na próby lub – w przypadku, gdyby stan jego zdrowia to uniemożliwił – wyznaczenia osoby odpowiedzialnej za wznowienie. Niezadowolony Wierciński z zaistniałej sytuacji najlepiej oddają jego słowa pisane do przyjaciela, Jana Kreczmara<sup>22</sup>:

„[...] trudno mi nie wyrazić pewnego zdziwienia, że dyr. Martyka pisze w swoim liście (a ściślej – po prostu komunikuje) o wznowieniu «Cyda» i «Fantazego» w przyszłym sezonie PTP jako o projektach dyrekcyjnych już ustalonych, a więc nie wymagających uprzedniej zgody ani szczegółowego porozumienia z reżyserem»<sup>23</sup>.

W kolejnym liście kieruje również zarzuty pod adresem Schillera, sugerując, że owe wznowienia są powodowane chęcią zapchania luk repertuarowych wobec braku pomysłów nowego dyrektora na własny repertuar, po czym dodaje:

„[...] chciał w ten sposób dobitnie zaznaczyć, że jego, jako kierownika artystycznego PTP, wznowienie «Cyda» i «Fantazego» nic, albo mało obchodzi. Dla niego jest to sprawa kasowo-buchalteryjna, a nie artystyczno-ideowa. No, a liczyć się ze mną, z moimi prawami czy «drażliwościami» reżyserskimi dyr. Schiller, na szczęście, zupełnie nie potrzebuje»<sup>24</sup>.

Trudności ze wznowieniami sztuk wynikały w tamtym czasie głównie ze zdekompletowanych obsad, w wyniku których cały zamysł reżyserski w zasadzie musiałby być tworzony na nowo. Paradoksalny był również fakt, że pracę nad kompletowaniem obsady oraz realizacją wznowień powierzono Berlińskiemu, który dotąd zajmował się w teatrze wyłącznie sprawami administracyjnymi, nie mając

<sup>22</sup> Odtwórca głównych ról w sztukach realizowanych przez Wiercińskiego.

<sup>23</sup> List Wiercińskiego do Kreczmara z 22 VII 1949 r., cyt. za: Jan Kreczmar, Edward Wierciński: „Korespondencja 1947–1952”. Opr. Edward Krasieński. *Dialog* 30 (1985) nr 6 s. 111.

<sup>24</sup> List Wiercińskiego do Kreczmara z 4 VIII 1949 r., cyt. za: *ibid.*, s. 112.

kompetencji artystycznych. Ostatecznie Wierciński nie zgodził się na wystawienie *Cyda*, poszedł jednak na częściowe ustępstwo z dyrekcją, decydując się na „zdalne” koordynowanie prób *Fantazego*, o czym informował Kreczmara w liście:

„Na wznowienie «Fantazego», mimo wewnętrznych oporów, zgodziłem się. Na tę decyzję wpłynął wzgląd rzeczowy, że obsada *Fantazego* jest dużo mniej zdekompletowana. No i nie chcę, aby mnie posądzono o złośliwe utrudnianie pracy PTP. Jeszcze któryś z wysoko postawionych w hierarchii teatralnej moich «przyjaciół» gotów byłby rzucić szybkolotne słoweczko: «sabotaż»”<sup>25</sup>.

Owa zgoda na wystawienie spektaklu wydana została pod kilkoma warunkami, które spełnić musiał zespół odpowiedzialny za wznowienie. Po pierwsze, Wierciński oczekiwał ścisłego przestrzegania tekstu i ustalonych przez siebie rozwiązań scenicznych. Po drugie, wznowienie możliwe było po minimum siedmiu próbach, przy czym opiekę reżyserską sprawować miał Kreczmar i jego nazwisko z podpisem „kierownik reżyserski” miało figurować na afiszu spektaklu.

Niepewność Kreczmara w kwestii podołania wyzwaniom nietypowej dla siebie roli reżysera powodowało szereg jego obaw i wątpliwości. Zgoda na podjęcie się tego zadania nastąpiła dzięki zapewnieniom Wiercińskiego o precyzyjnych instrukcjach reżyserskich, jakie przekaże swemu zastępcy. Wśród wielu problemów, jakie stanęły wówczas przed Kreczmarem, wymienić można również i aspekty muzyczne sztuki. Kreczmar w korespondencji z Wiercińskim pisał:

„Wielki szkopał – to orkiestra. Ja jestem bardzo niemuzykalny, a o ile mi wiadomo, miejsce Wysockiego zajmie teraz Wejman (diabli wiedzą co lepsze!). Za wykonanie muzyki nie mogę brać więc żadnej odpowiedzialności. Myślę że trzeba by żądać pomocy Lutosławskiego na próbach”<sup>26</sup>.

Zaangażowanie Wiercińskiego w proces wznawiania sztuki, zwłaszcza w sytuacji, w jakiej się znajdował (problemy zdrowotne oraz konflikty z dyrektorstwem), wzbudzać może niemały podziw. Dowodem na to jest zachowana korespondencja między nim a Kreczmarem, która ukazuje, jak bardzo skrupulatnie instruował swego przyjaciela. W liście z 12 sierpnia Wierciński daje Kreczmarowi konkretne uwagi zarówno co do interpretacji postaci dramatu, jak również wskazówki do realizacji muzyki: „Gdyby prowadził Wejman, musi on zrobić parę wstępnych prób z orkiestrą oraz z Mieleckim i Dymkiem (plus Kubalski). A także z chórem. Oczywiście potrzebny byłby Lutosławski”<sup>27</sup>. Zasadniczy, wielostronicowy skrypt reżyserski przesłał Kreczmarowi w liście z 25 sierpnia, w którym zawarł bardzo szczegółowe informacje na temat analizy postaci, ich wzajemnych relacji w dramacie, drobiazgów inscenizacyjnych (ruch postaci, gesty, wejścia), detali mowy

<sup>25</sup> Ibid., s. 113.

<sup>26</sup> List Kreczmara do Wiercińskiego z 9 VIII 1949 r., cyt. za: *ibid.*, s. 115.

<sup>27</sup> List Wiercińskiego do Kreczmara z 12 VIII 1949 r., cyt. za: *ibid.*, s. 116.

scenicznej oraz instrukcji dotyczący warstwy muzycznej<sup>28</sup>. To nieprawdopodobne zaangażowanie reżysera przyczyniło się do powodzenia owej z pozoru karkołomnej inicjatywy. Jeszcze tego samego dnia, tuż po nowej „premierze” (9 września) Kreczmar informował Wiercińskiego:

„Premiera szła może trochę nerwowo, ale za to z pasją i zapałem. [...] W sumie nie jestem niezadowolony i myślę, że możemy Panu uczciwie i prosto spojrzeć w oczy. A że nie wszystko jest idealnie – to na pewno”<sup>29</sup>.

W sprawozdaniu z przebiegu przedstawienia Kreczmar wspominał także: „Muzyka pod dyktando Wejmana brzmi zdecydowanie lepiej (to przyznają wszyscy). [...] Lutosławski instruował Wejmana”<sup>30</sup>.

Choć w 1949 r. spośród dwóch zaplanowanych wznowień sztuk z muzyką kompozytora nie udało się wystawić *Cyda*, to jednak po kilku latach (w lipcu 1954 r.) sztuka ta ponownie zagościła na deskach Teatru Polskiego. W tym samym roku we wrześniu prezentowana była także podczas tournée warszawskiego teatru w ZSRR. Wierciński na tę okoliczność przygotował przemówienie, w którym pisał:

„Jako reżyser tego przedstawienia pragnę wyrazić radość, że zespołowi kolegów, którzy grają w «Cydzie», scenografowi Teresie Roszkowskiej, kompozytorowi Witoldowi Lutosławskiemu i mnie przypadł zaszczyt udziału w reprezentowaniu wobec publiczności radzieckiej osiągnięć teatru polskiego (w czasie występu na scenach radzieckich, ze sceną sławnego Akademickiego Teatru Małego w Moskwie na czele)”<sup>31</sup>.

Kilka lat później zobaczyć i usłyszeć można ją było także w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (14 XI 1958 r., reż. Karolina Lubieńska, 23 I 1969 r., reż. Bronisław Orlicz) oraz w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (23 XI 1968 r., reż. Krystyna Berwińska).

Tuż po wznowieniu *Fantazego* na deskach Teatru Polskiego, wystawiono kolejną sztukę z muzyką Lutosławskiego. Tym razem były to *Wesołe kumoszki z Windsoru* Williama Szekspira, których premiera odbyła się 28 X 1949 r. w reżyserii Ryszarda Ordyńskiego<sup>32</sup>.

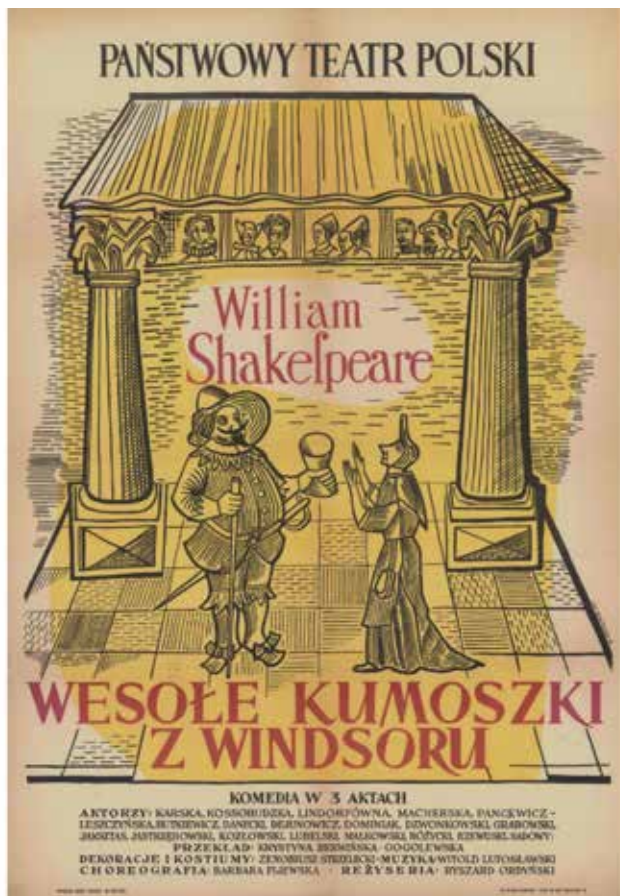
<sup>28</sup> Rękopis zawierający powyższe uwagi, znajdujący się w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, został opublikowany po latach, zob.: Edward Wierciński: „Uwagi do «Fantazego»”. Opr. Edward Krasieński. *Pamiętnik Teatralny* 44 (1995) nr 3–4 s. 525–546.

<sup>29</sup> List Kreczmar do Wiercińskiego z 9 IX 1949 r., cyt. za: Jan Kreczmar, Edward Wierciński: op. cit., s. 120.

<sup>30</sup> Ibid., s. 119.

<sup>31</sup> Edward Wierciński: *Notatki i teksty z lat 1921–55*. Opr. Anna Chojnacka. Wrocław 1991 s. 250.

<sup>32</sup> Zasadnicza jej premiera miała miejsce w Teatrze Placówka w Warszawie cztery miesiące wcześniej (7 czerwca).



Il. 3. Afisz teatralny do *Wesołych kumoszek z Windsoru*, premiera 28 X 1949 r. w Teatrze Polskim w Warszawie. Zbiory Instytutu Teatralnego, sygn. IT. AP 1730.

Komedia zyskała oprawę muzyczną o pogodnym i żartobliwym charakterze. Przygotowując partyturę, kompozytor sięgnął po staroangielskie motywy muzyczne<sup>33</sup>, dzięki czemu podkreślił klimat miejsca i czasu wystawianej sztuki. Partytura zawiera kilkanaście odcinków muzycznych, z czego prawie wszystkie osnute zostały na jednym pomysle – tanecznej melodii, która po raz pierwszy wybrzmiewała na początku sztuki (nr 1 partytury)<sup>34</sup>. Jej temat prowadziły skrzypce (zob. przykł. 4) oraz klarnet.

<sup>33</sup> Informował o tym zapis w programie teatralnym premiery spektaklu w Teatrze Placówka w Warszawie.

<sup>34</sup> Wyjątkiem jest tutaj odcinek 17. partytury, w którym nową, choć równie rozpoznawalną melodię prezentuje klarnet przy akompaniamentie pozostałych instrumentów.

MUZYKA LUTOSŁAWSKIEGO DLA TEATRU POLSKIEGO

The image shows a musical score for four staves. The top staff is labeled 'Violin' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'Vln.' and contains measures 4-6. The third staff is labeled 'Vln.' and contains measures 7-10, with a section marked 'A' starting at measure 7. The bottom staff is labeled 'Vln.' and contains measures 11-14. The score includes various dynamic markings: *f*, *p*, *mf*, and *pp*. There are also accents and slurs throughout the piece.

Przykł. 4. Witold Lutosławski, muzyka do komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*, fragment partytury, cz. I, t. 1–14, partia skrzypiec.

Taneczny temat stał się podstawą do tworzenia kolejnych odcinków partytury, słychać w nich bowiem większe lub mniejsze nawiązania melodyczno-rytmiczne. Poszczególne odcinki liczyły po kilkanaście taktów i pełniły zasadniczo rolę przerywnika między scenami. Sztukę Szekspira z muzyką Lutosławskiego zobaczyć i usłyszeć można było kilka lat później również w reżyserii Ordyńskiego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 18 III 1953 r.) oraz w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku w reżyserii Przemysława Zielińskiego (premiera 29 VI 1957 r.). Na tym jednak nie koniec losów muzyki do dzieła Szekspira. Partytury użyto również w audycji nagrywanej specjalnie dla Polskiego Radia. Adaptacji dzieła na słuchowisko dokonał Tadeusz Łopalewski, wykorzystując niektóre fragmenty muzyczne skomponowane uprzednio przez Lutosławskiego na potrzeby teatru. Inscenizacja radiowa zaprezentowana została na antenie 25 IV 1958 r., a jej nagranie do dziś przechowywane jest w zbiorach Archiwum Polskiego Radia w Warszawie<sup>35</sup>.

Wystawienie *Wesołych kumoszek* w Teatrze Polskim odbyło się już pod dyktando nowego i dość niespodziewanie mianowanego na to stanowisko Leona Schillera. Jako kierownik teatru nie trafił jednak na dobry okres polityki kulturalnej. Przede wszystkim ministerstwo nie zatwierdzało na czas propozycji repertuarowych, następowały ciągłe zmiany decyzji, a nawet wycofywano z kalendarza sztuki na etapie zaawansowanych prób. Panowała ogólna destabilizacja, która zniechęcała nie tylko publiczność, ale i sam zespół teatru do pracy. Sytuacji tej

<sup>35</sup> Sygnatura: Arch. 8227, 8228, 8229 (TM).

nie polepszyło wystawienie 5 IV 1950 r. sztuki *Bóg, cesarz i chłop* Juliusa Haya w reżyserii samego Schillera z muzyką Lutosławskiego. Wielowątkowość sztuki była sporym wyzwaniem dla reżysera. W inscenizacji poszedł on swoją utartą już drogą, a więc w kierunku teatru monumentalnego. Słów krytyki nie szczędził natomiast jego poprzednik na stanowisku dyrektora – Arnold Szyfman, który po obejrzeniu spektaklu pisał: „Przede wszystkim: wybór sztuki. Lichota pierwszej klasy! Rzecz bez konfliktu jasno zarysowanego, bez dynamiki, bez ról! Poza tym źle zrobiona – rzecz dziwna – nieinteligentnie i z powtórzeniem wszystkich starych tricków Schillerowskich źle granych”<sup>36</sup>.

Nie wdając się w szczegóły realizatorskie i zasadność owego sądu, warto natomiast przyjrzeć się warstwie muzycznej dzieła. Można tutaj zauważyć jedną zbieżność pomiędzy treścią a muzyką, jest ona bowiem równie urozmaicona, jak fabuła sztuki. Poszczególne sceny, rozgrywające się w różnych miejscach i w różnym czasie, zyskały odmienny charakter muzyczny. Na całą partyturę składa się dwadzieścia odcinków, z czego nr. 19 i 20 to powtórzenie nr. 15, zaś nr. 17 i 18 to powtórzony odcinek 16. Pierwszy fragment partytury zapewne stanowi rodzaj uwertury do aktu pierwszego. Lutosławski skomponował tu pieśń, stylistycznie nawiązującą do muzyki węgierskiej. Wynikało to zapewne z faktu, iż w akcie pierwszym akcja dzieje się w komnacie na zamku Siklos (Węgry), gdzie przebywa główny bohater Zygmunt Luksemburski. Melodia pieśni zapisana została w głosie żeńskim (sopran)<sup>37</sup> na tle partii waltorni, natomiast klarnetowi powierzone zostały liczne figuracje melodyczne przy akompaniamencie sekcji smyczkowej (dominujące współbrzmienia kwinty). W akcie drugim zmieniały się czas i miejsce, które przenoszą akcję do klasztoru franciszkańskiego w Konstancji. Podczas trwających właśnie obrad soboru dyskutowano m.in. o sprawach reformacji oraz o działaniach Jana Husa. Jedną ze scen klasztornych kończyła pijacka niemal uczta mnichów, wędców i biskupów. Kompozytor, aby podkreślić nastrój frywolnej zabawy, sięgnął tu po teksty pieśni z trzynastowiecznego zbioru *Carmina Burana*, a dokładniej z jego czwartej części *Carmina potoria*, która zawiera tzw. pieśni pijackie. W nr. 4. partytury wykorzystał tekst pieśni nr 200 *Bacche bene venies*, która przede wszystkim w refrenie odwołuje się do zalet spożywanego podczas biesiady trunku (wina)<sup>38</sup>. Nr 5 najprawdopodobniej zawierał jedynie fragment pieśni 196. *In taberna quando sumus*<sup>39</sup>. Obie pieśni napisane zostały na kwintet smyczkowy i dosyć swobodnie nawiązują do świeckiej muzyki okresu średniowiecza. Porównując tekst sztuki, można przypuszczać, że reżyser zasadniczo trzymał się tego, co autor zamieścił w didaska-

<sup>36</sup> List Szyfmana do Morstinowej, cyt. za: Edward Krasieński: op. cit., s. 69.

<sup>37</sup> Nie został jednak dopisany tekst pieśni.

<sup>38</sup> Por. tekst refrenu: „Istud vinum, bonum vinum, vinum generosum, reddit virum curialem, probum animosum”.

<sup>39</sup> W partyturze nie ma zapisanego tekstu, lecz notatki kompozytora w materiałach nienutowych dołączonych do partytury wskazują, że przy nr. 5. widnieje adnotacja ze słowami „Bibit hera”, co sugeruje, iż wykorzystana została zapewne jedna lub dwie zwrotki (5. i 6.) zaczynające się od tychże słów.



liach. Muzyka faktycznie koresponduje z miejscami, w których znajdują się sugestie Haya. Przykładem może być scena w klasztorze w akcie II, w której Zygmunt zgodnie z tekstem didaskaliów: „głosem recytującym, z towarzyszeniem muzyki, improwizuje tekst”. Lutosławski skomponował tu pogodną pieśń z towarzyszeniem instrumentów smyczkowych, gdzie partię wokálną naprzemiennie, zgodnie z tekstem dzieła realizował Zygmunt oraz chór (pozostałe postaci)<sup>40</sup>. Dwukrotnie jeszcze w akcie II kompozytor udźwiękowił muzycznie tekst wypowiedzany przez głównego bohatera, zmieniając zarazem akompaniament, który powierzył partii organów. W przypadku odcinka 8. partytury są to słowa wypowiedzane na całonutowych akordach, zaś w nr. 10. tekst recytowany jest w czasie pauz pomiędzy akordami partii organowej.

**Allegretto**  
*leggiero staccato*

Organ

Org.

5

Cóż ma dobry cesarz uczynić  
zanim na świecie wprowadzi ład?

Niemców - oszukać

9

Francuzów - ophukać

Węgrów - wylupić

Przykł. 5. Witold Lutosławski, muzyka do sztuki *Bóg, cesarz i chłop*, fragment partytury, nr 10, t. 1–12.

<sup>40</sup> Fragment 6. partytury.

Odmiennej charakter miała natomiast końcowa scena w akcie III, której akcja rozgrywała się we wnętrzach katedry, podczas wielkiej sesji soboru. Muzyka zmieniła się tutaj zarówno pod względem obsady instrumentalnej (głównie instrumenty dęte blaszane i kotły), charakteru (inspiracje muzyką okresu średniowiecza), jak i tekstu (liturgiczne teksty łacińskie). Niektóre z numerów, np. 13 (*Salve Imperator*) i 14 (*Beatum regnum*) napisane zostały na dwa imitujące się głosy wokalne, którym towarzyszą unisono instrumenty dęte (trąbki, waltornie – nr 13, i dodatkowo puzony z kotłami w nr 14). W akcie ostatnim, podczas scen rozgrywających się na ulicach Pragi (bunty husytów), a później w Konstancji pod siedzibą kwatery cesarza (demonstracje przeciw soborowi), według notatek kompozytora odgrywane były fanfary instrumentów dętych blaszanych (nr 16 i 17) oraz trzykrotnie chorał husycki (nr 15, 19, 20). Patrząc na całość opracowania muzycznego do sztuki, widać, że Lutosławski zastosował tu ciekawe i różnorodne rozwiązania formalne, a przy tym zaprezentował dobry warsztat kompozytorski, swobodnie stylizując zarówno świeżką, jak i religijną muzykę okresu średniowiecza.

Wystawienie *Boga, cesarza i chłopca* w reżyserii Schillera nie przysporzyło mu splendoru. Szybko też (bo pięć miesięcy później) został zdymisjonowany z funkcji kierownika Teatru Polskiego, a jego miejsce zajął Bronisław Dąbrowski. Kolejny dyrektor, podobnie jak w przypadku swojego poprzednika, nie wzbudził entuzjazmu wśród zespołu teatralnego. Zarzucano mu złe doboru obsady, marnowanie talentów aktorskich, intryganctwo i obłudę. Na jego kadencję przypadły natomiast obchody czterdziestolecia Teatru Polskiego. Uświetniono je wystawieniem *Horsztyńskiego* Juliusza Słowackiego w reżyserii Wiercińskiego. Realizację muzyki do tejże sztuki powierzono ponownie Lutosławskiemu. Premiera odbyła się 3 X 1953 r. i, jak pisał Kazimierz Braun, „Było to wielkie pełne teatralnego rozmachu widowisko poetyckie – wyspa na bajorze socrealizmu. «Horsztyński» przypominał wartości oficjalnie zapomniane, urodę romantycznej poezji, potęgę teatru umownego, inscenizacyjnego”<sup>41</sup>. Ponieważ tragedia Słowackiego nie była utworem ukończonym, w ramach jego zwieńczenia postanowiono wprowadzić epilog oparty na fragmentach innego dzieła poety – *Odpowiedzi na Psalm Przyszłości*.

Zachowana w całości, choć rozproszona w dwóch archiwach partytura do sztuki zawiera zarówno odcinki instrumentalne, jak i pieśni. Akt pierwszy rozpoczynał się w pałacu hetmana Kossakowskiego pod Wilnem. Podczas gdy hetman ucztował ze szlachtą, jego syn Szczęsny przysłuchiwał się grze na harfie w wykonaniu swojej siostry Elwiry. Lutosławski skomponował tu nastrojowy fragment (rodzaj krótkiej ballady) na harfę solo. Kolejne odcinki instrumentalne wybrzmiewały na końcu aktu V, przed epilogiem podczas zmiany dekoracji i na końcu epilogu, na co wskazuje ołówkowa uwaga kompozytora przy nutach informująca, iż kurtyna miała dotknąć ziemi przed wybrzmieniem ostatnich

<sup>41</sup> Kazimierz Braun: *Teatr Polski (1939–1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa 1994 s. 89.

akordów muzyki. Oba fragmenty muzyczne oparte zostały na analogicznym po-myśle muzycznym. Wyróżnić w nich można trzy fazy: odcinki skrajne mają cha- rakter fanfary, a główną melodię prowadzą trąbki i puzon, zaś odcinek środ- kowy realizuje kwintet smyczkowy, grający falującą melodię, oscylującą między tonacją *B-dur* i *g-moll*. Pozostałe odcinki partytury do sztuki zawierają jeszcze dwie kilkunastotaktowe fanfary na trąbkę w stroju B, pierwsza w metrum 2/4, druga na 6/8. Nie wiadomo natomiast, w których momentach były wykonywa- ne, bowiem brak tutaj jakichkolwiek adnotacji. Oprócz odcinków instrumen- talnych obecne były pieśni. Pierwsza z nich to *Pieśń żniwiarzy*. Jej tekst zamie- ścił Słowacki w początkowej scenie aktu III. Kompozytor zaaranżował ją jako trzygłosową pieśń *a cappella* na chór żeński. Kolejne dwie pieśni wykonywane były w scenie drugiej w akcie IV. Jedną z nich była piosenka wojskowa *Hej, hej, rycerze*. Jej osiemnastowieczny tekst był autorstwa Izabeli Czartoryskiej, mu- zykę zaś według melodii X.J. Polita zaaranżował Lutosławski na trąbkę i for- tepian oraz chór głosów męskich. Druga – *Poszła Filis do ogrodu* – której tekst kompozytor osobiście odszukał i przesyłał reżyserowi<sup>42</sup>, śpiewana była przez głos męski z akompaniamentem klawesynu. Oprócz zachowanych materiałów nutowych obecność pieśni w sztuce potwierdzają objaśnienia reżyserskie opra- cowane przy okazji realizacji przedstawienia w Teatrze Polskim<sup>43</sup>.

Przyznać trzeba, iż jak na tak długie dzieło (pięcioaktowa tragedia z epilo- giem) udział muzyki był niewielki. Powodem tego był najpewniej natłok pracy, który nie pozwolił kompozytorowi przygotować rozbudowanej warstwy muzycz- nej dzieła. Nadmiarem pracy Lutosławski usprawiedliwiał się już wcześniej. Na początku 1950 r. dostał od Wiercińskiego propozycję napisania muzyki do sztuki Williama Szekspira *Jak wam się podoba*. Kompozytor zrezygnował z tego, tłumac- ząc się brakiem czasu i innymi zamówieniami. Swoją ówczesną sytuację opisywał w liście do reżysera następująco:

„Przede wszystkim – gorąco przepraszam, że nie skontaktowałem się z Panem będąc we Wrocławiu. Mówił mi p. Procner<sup>44</sup>, że życzył Pan sobie tego, niestety było to ostatniego dnia mego tam pobytu i już nie zdążyłem. Istotnie – mówiłem z p. Procnerem, że mam dużo mej «własnej» roboty i nie widzę możliwości napisania obecnie muzyki do teatru. P. Roszkowska była tu u mnie aby mnie do tego zachęcić; myśł współpracy znowu z Panem b. mnie nęci toteż powiedziałem p. Teresie, że gdyby chodziło o same piosenki, to może bym jakoś znalazł czas i możliwość, aby je napisać, szczególnie

<sup>42</sup> Treść listu: „Szanowny Panie, Oto tekst «Filis» ze zbioru Zaleskiego [Wacław Michał Zaleski: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną*. Lwów 1833 – przyp. W.M.]. Przepisuję go wiernie, zachowując nie bardzo zrozumiałą kolejność wierszy (1a i 2a linijka!)”, zob.: Lutosławski do Wiercińskiego 27 III 1953, zach. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Wiercińskiego, nr inw. 1209. Istotnie tytułowy wers zwrotki zamiast na początku znalazł się w drugiej linijce.

<sup>43</sup> Juliusz Słowacki: *Horsztyński*, egzemplarz opracowany według realizacji scenicznej Edmunda Wiercińskiego na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, maszynopis, zach.: Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Wiercińskiego, nr inw. 1209.

<sup>44</sup> Jerzy Procner – kierownik muzyczny wrocławskich Teatrów Dramatycznych w sezonie 1949/50.

gdyby mi odpadła jedna praca dla T. Polskiego, do czego się dawniej zobowiązałem<sup>45</sup>. Niestety jednak – jak zresztą przewidywałem – chodzi Panu również i o numery muzyczne, co ogromnie powiększa rozmiar tej pracy. W obecnym momencie jestem w trakcie b. intensywnej pracy nad większym utworem<sup>46</sup>, co, praktycznie biorąc, uniemożliwia zabranie się do czego innego<sup>47</sup>.

Wobec zaistniałej sytuacji Wierciński skorzystać musiał z pomocy innego kompozytora. Zadania napisania muzyki do proponowanej sztuki Szekspira podjął się wówczas Ryszard Bukowski.

Ostatnim owocem współpracy Lutosławskiego z Wiercińskim było wystawienie *Lorenzaccio* Alfreda de Musset. Premiera dzieła przypadła na 25 VI 1955 r. i tym samym stała się pożegnaniem Wiercińskiego ze sceną, który zmarł pięć miesięcy później. Opracowanie muzyczne przedstawienia niewątpliwie podkreśla charakter epoki, w której rzecz się dzieje. Składa się na nie dwadzieścia jeden odcinków skomponowanych przez Lutosławskiego oraz oryginalna muzyka renesansowa: taneczna (obraz 2.) i kościelna (obraz 5. i 8.). Ciekawostką może być fakt, że w programie do warszawskiej premiery dzieła umieszczono objaśnienie autorstwa samego kompozytora dotyczące muzyki. Ten krótki tekst stanowi jedyny oficjalny, zapewne napisany na prośbę teatru, komentarz Lutosławskiego na temat własnej muzyki do dzieła scenicznego. Kompozytor objaśnia w nim charakter muzyki oraz źródła inspiracji dla pomysłów melodycznych:

„Napisana przeze mnie część muzyki do *Lorenzaccio* – oprócz piosenki w obrazie 12., fanfar, dzwonów itp. fragmentów, których wymaga akcja sztuki – zawiera trzynaście przerywników muzycznych, które wykonywa się w czasie zmian dekoracji pomiędzy poszczególnymi obrazami. Przerywniki te nie są właściwie utworami muzycznymi w zwykłym znaczeniu tego słowa. Są to krótkie najwyżej 10 sekund trwające frazy, z których każda jest powtarzana tak długo, jak tego wymaga dokonywana na oczach widzów zmiana dekoracji<sup>48</sup>.

Istotnie, zachowana partytura pokazuje, że fragmenty te zazwyczaj mają po kilka taktów z zaznaczonym znakiem repetycji, który sugeruje możliwość wielokrotnego powtarzania (zob. przykł. 6). Każdy z nich jest przy tym zróżnicowany zarówno pod względem obsady, jak i muzycznej zawartości<sup>49</sup>.

Materiał melodyczny do sztuki zaczerpnął kompozytor z włoskiej muzyki renesansowej. Potraktował go jednak dość swobodnie zarówno pod względem harmonicznym (nie przestrzegając typowych dla epoki reguł kompozycji), jak i instrumentacyjnym (w składzie występują fortepian i klarnet – instrumenty, których brzmienie kojarzy się z epokami późniejszymi). Jak sam pisał, „sięgnięcie

<sup>45</sup> Była to muzyka do sztuki w reżyserii Schillera *Bóg, cesarz i chłop*.

<sup>46</sup> Prawdopodobnie chodziło o *Koncert na orkiestrę*, nad którym pracę Lutosławski rozpoczął w tym samym roku.

<sup>47</sup> Fragment listu Lutosławskiego do Wiercińskiego z dnia 21 I 1950, zach.: Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Archiwum Wiercińskiego, nr inw. 1209.

<sup>48</sup> Cyt. za: *Lorenzaccio* [książka programowa]. Teatr Polski w Warszawie 1956 s. 34.

<sup>49</sup> Odcinki, które można zaliczyć do tej grupy w partyturze odpowiadają numerom: 1, 3–13 i VII.

MUZYKA LUTOSŁAWSKIEGO DLA TEATRU POLSKIEGO

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B, Bassoon 1, Bassoon 2, Piano, and Double Bass. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'p' (piano). The score is in 3/4 time and G major. The Clarinet part has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon parts have a more rhythmic accompaniment. The Piano part features a repeating triplet pattern in the right hand and a pizzicato accompaniment in the left hand. The Double Bass part provides a steady bass line.

Przykł. 6. Witold Lutosławski, muzyka do dramatu *Lorenzaccio* Alfreda de Musetta, fragment partytury, nr 4.

do dawnych motywów ma tu jedynie charakter dalekiej aluzji do epoki, w której rozgrywa się akcja *Lorenzaccio*<sup>50</sup>. Brak natomiast w partyturze adnotacji, w których momentach dzieła odgrywane były pozostałe fragmenty muzyczne (te nie-przeznaczone do antraktów). Z notatek reżysera wiadomo, że muzyka nagrana była na taśmę i z niej dopiero odtwarzana podczas przedstawienia. Warto także zaznaczyć, iż tym razem nie uszła ona uwadze recenzentów, którzy o oprawie muzycznej wypowiadali się pochlebnie. Aleksander Rowiński pisał o znakomitej ilustracji muzycznej, która stanowiła według niego integralną część przedstawienia<sup>51</sup>. Z kolei Mieczysław Brahmér na łamach *Teatru* dodawał: „Przerywniki muzyczne, skomponowane przez Witolda Lutosławskiego i potracające o motywy włoskiej muzyki renesansowej, oznajmiają przerwę w akcji a równocześnie wypełniają krótkie antrakty i wiążą ze sobą poszczególne obrazy”<sup>52</sup>.

Komponowanie muzyki do sztuk wystawianych w Teatrze Polskim dobiegło końca w 1958 roku. Współpracę tę wieńczyło wystawienie 6 września sztuki pt. *Wariatka z Chaillot* Jeana Giradoux w reżyserii Bohdana Korzeniewskiego.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Aleksander Rowiński: „Przed ciekawym sezonem teatralnym”. *Słowo Ludu* 7 (1955) nr 228 s. 6.

<sup>52</sup> Mieczysław Brahmér: „Dramat florenckiego Brutusa”. *Teatr* 10 (1955) nr 16 s. 9.

Przykł. 7. Witold Lutosławski, muzyka do dramatu *Wariatka* z *Chaillot* Jeana Giraudoux, fragment partytury, nr 7, t. 1–4.

Ostatnia, pozostawiona w szkicach sztuka Giraudoux, po jego śmierci otrzymała swoją dwuaktową formę dzięki wysiłkom jego przyjaciela Louisa Jouveta i wdowy po pisarzu – Suzanne Boland. Współczesna tematyka dzieła otrzymała równie współczesną oprawę muzyczną. Partytura zawiera dwadzieścia odcinków muzycznych, w których główny nacisk kompozytor położył na kolorystyczny walor muzyki. Choć posłużył się naturalnym brzmieniem instrumentów, to jednak ich zestawienie w poszczególnych fragmentach wprowadza nową jakość dźwiękową. Przykładem może tu być np. odcinek 4, w którym obsada składa się z fletu piccolo, klarnetu, wibrafonu, harfy, celesty, skrzypiec i kontrabasu. Najbardziej jednak oryginalny jest sam materiał muzyczny, który swoim charakterem buduje klimat niezwykłości czy tajemniczości. Lutosławski ową atmosferę osiąga na dwa sposoby, raz komponując fragmenty bardzo motoryczne o migotliwym przebiegu (np. odcinek 5<sup>53</sup>), innym razem bardziej posępne jak np. w odcinku 7. W przypadku tego drugiego wykorzystał niskie dźwięki klarnetu (kroki sekundowe w kierunku

<sup>53</sup> Celesta z harfą realizują tu rodzaje pasaży, przy czym celesta o dość jednostajnym przebiegu interwałowym na przestrzeni kilku taktów (np. dźwięki  $cis^2$ ,  $as^2$ ,  $d^2$ ,  $g^2$ ), harfa natomiast o zmiennych interwałach i ruchu (wznoszenie i opadanie). Całości towarzyszy uspokojony, utrzymany w dłuższych wartościach rytmicznych akompaniament wibrafonu i sekcji smyczkowej.

opadającym), którym towarzyszą monotonnie powtarzane dźwięki *e*, *g* w partii harfy, fagotu, kontrabasu oraz tremolo dźwięków flażoletowych w skrzypcach. Dodatkowym elementem kolorystycznym są tutaj „ingerencje” celesty w postaci małotercjowych, bardzo szybkich, wznoszących i opadających pasaży (zob. przykł. 7).

Podobnie jak w przypadku niektórych wcześniej wzmiankowanych sztuk, nie wiadomo dokładnie, w których momentach rozbrzmiewała muzyka. Lutosławski nie pozostawił na partyturze żadnych uwag, a jedynym fragmentem, co do którego można przypuszczać, kiedy się pojawiał, był 12. odcinek partytury. Jest on dość szczególny, bowiem muzyka trwa tutaj ponad pięć minut i jest tłem dla toczącej się nietypowej rozmowy. Scena ta ma miejsce w akcie II, gdy znajdująca się w stanie półsnu Wariatka prowadzi rozmowę z Adolfem (zaginionym kochankiem), w rzeczywistości jednak rozmowa toczy się z realną postacią – Piotrem. Abstrakcyjny charakter całego dialogu podkreśla muzyka składająca się z rodzaju rozłożonych akordów (w jednostajnej rytmice lecz o nieregularnym układzie interwałów), które przejmowane są kolejno przez różne instrumenty, dając wrażenie delikatnej dźwiękowej mozaiki. O tym, że jest to fragment skomponowany dla tej sceny, świadczą naniesione przez Lutosławskiego w poszczególnych taktach partytury tego odcinka słowa dialogu postaci. O muzyce do sztuki pisała po latach Maria Olga Bieńka w książce poświęconej dziełom Giraudoux wystawianych w Teatrze Polskim. Dostrzega, iż muzyka podkreśla specyfikę zróżnicowanych światów (biedaków i finansistów), tworząc zarazem rodzaj tła dla wejść postaci na scenę, podkreśla również dramatyzm wydarzeń. Jak zaznacza, nie jest to jednak czysto ilustracyjna funkcja muzyki, jej zdaniem muzyka „to jakby jeszcze jeden aktor, który współdziała w formowaniu widowiska, dopowiadając niewypowiedziane treści”<sup>54</sup>.

Charakterystyczną cechą dla całej warstwy muzycznej do tejże sztuki jest wprowadzenie nowoczesnego języka harmonicznego, odległego od centralizacji tonalnej, a skupiającego się raczej na poszukiwaniu jakości czysto brzmieniowych (sonorystycznych). Poszukiwania te wynikają zarówno z łączenia ze sobą różnych kombinacji dźwiękowych, jak i barw instrumentalnych. Wśród recenzentów warszawskiej premiery słów pochwały nie szczędziła Lonia Jabłonkówna, pisząc: „autonomiczna ekspresja całej kompozycji, której autorem jest Witold Lutosławski, jest zresztą niezwykła i już sama przez się podnosi klasę przedstawienia o stopień w górę”<sup>55</sup>. Z pewnością można stwierdzić, że jest to najbardziej interesująca ze wszystkich skomponowanych przez Lutosławskiego partytur do sztuk teatralnych. O takiej aranżacji zapewne zdecydowała tematyka dzieła, dzięki której twórca mógł pozwolić sobie na większą swobodę kompozytorską i bardziej abstrakcyjny charakter muzyki. Drugim czynnikiem był okres, w którym partytura powstawała – lata przełomowych przemian estetyki Lutosławskiego nie tylko w samym sposo-

<sup>54</sup> Maria Olga Bieńka: *Giraudoux w Teatrze Polskim*. Wrocław 1976 s. 81.

<sup>55</sup> Lonia Jabłonkówna: „Wariatka z Chaillot”. *Teatr* 13 (1958) nr 20 s. 6.

bie stosowanych środków artystycznych, ale – przede wszystkim – torowaniu sobie indywidualnej drogi w estetyce europejskiej moderny. Warto przypomnieć, że koniec lat pięćdziesiątych łączy się z powstaniem *Pięciu pieśni do słów Kazimierzy Illakowiczówny* oraz procesem tworzenia *Muzyki żałobnej*.

Pozostaje pytanie, w jakim kierunku estetycznym mogłyby pójść kolejne partytury teatralne kompozytora, gdyby zdecydował się kontynuować ten gatunek twórczości? Wydaje się, że w kierunku, by tak rzec, synergetycznym, tj. z jednej strony wyznaczanym jego eksperymentami na polu muzyki autonomicznej, z drugiej – z uwagi na specyfikę gatunku, rozszerzającym te poszukiwania na gruncie muzyki nieautonomicznej. Lutosławski zakończył jednakże współpracę z teatrami, krocząc już wyłącznie własną drogą kompozytorską. Swoją decyzję argumentował przede wszystkim brakiem czasu na podejmowanie się tworzenia kolejnych opracowań muzycznych. Na początku lat sześćdziesiątych wspominał w jednym z wywiadów:

„[...] zarówno muzyka filmowa (jeszcze przed wojną pracowałem z ówczesną awangardą filmową, m.in. z Cękalskim), jak teatr interesują mnie bardzo żywo. Niestety czas nie pozwala na przekształcenie owego zainteresowania w konkretną muzyczną robotę. Z przeszłych kompozycji teatralnych wspominam przede wszystkim tło muzyczne do «Wariatyki z Chaillot» w reżyserii Korzeniewskiego i do «Lorenzaccia»»<sup>56</sup>.

Co ciekawe, jest to jedna z nielicznych wypowiedzi kompozytora na temat ilustracji muzycznych. W późniejszych latach nie powracał już do tych kwestii.

Próbując zreasumować przedstawiony powyżej okres współpracy Lutosławskiego z Teatrem Polskim, przyznać należy, że wyobraźnia muzyczna kompozytora pozwoliła mu stworzyć dla każdej ze sztuk odmienny świat dźwiękowy. Poszczególne opracowania muzyczne potraktował indywidualnie zarówno pod względem materiału muzycznego i obsady instrumentalnej, jak i rozwiązań formalnych i stylistycznych. Partytury świadczą o tym, że kompozytor potrafił swobodnie stylizować muzykę dawnych epok (*Bóg, cesarz i chłop*, *Lorenzaccio*). Warto nadmienić, że chętniej podejmował się realizacji muzyki, na którą składały się przede wszystkim piosenki. Jak sam przyznawał w cytowanym wcześniej liście do Wiercińskiego, łatwiej i szybciej komponuje mu się piosenki niż odcinki typowo instrumentalne, które z pewnością wymagały większego nakładu czasu. Piosenki pisane dla aktorów teatralnych musiały jednak uwzględniać ich możliwości wokalne, stąd siłą rzeczy charakteryzował je nieduży stopień trudności. Melodie oparte były na prostej rytmice, miały mały ambitus i opierały się na systemie dur-moll. Oprawy muzyczne, w których dominują pieśni (np. *Fantazy*, *Horsztyński*) należą niestety do mniej udanych. Kilka omówionych tu partytur Lutosławskiego świadczy o tym, że skomponowana muzyka mieściła się w konwencjach ówczesnych realizacji teatralnych. Pozbawiona cech autonomicznych, pełniła najczęściej funkcję spoiwa akcji scenicz-

<sup>56</sup> „10 minut z Witoldem Lutosławskim”. *Dziennik Polski* [Kraków] 19 (1963) nr 226 s. 5 i 7.



nej bądź elementu budowania nastroju. Zmianę tej roli muzyki w przedstawieniu teatralnym częściowo zwiastuje partytura do *Wariatki z Chaillot*. Być może analiza kolejnych partytur teatralnych Lutosławskiego pozwoli powiedzieć coś więcej o specyfice muzyki teatralnej lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz stworzy pełny obraz jego metody twórczej przyjętej w trakcie komponowania dzieł użytkowych.

#### SUMMARY

Witold Lutosławski's collaboration with the Polish Theatre in Warsaw coincided with a special period in Poland's post-war history: the revival of theatrical life after the Second World War, the practical implementation of the artistic doctrine of socialist realism and the post-Stalin 'thaw'. Apart from buildings razed to the ground, the war had claimed the lives of many people involved in theatre work. Trained actors, directors and stage designers were scarce, and the state supervision of theatres disrupted their work. Repertoires and the style of every production came under scrutiny, repertoire plans had to be submitted in advance, and frequent changes of personnel hampered the work of theatres. The circumstances surrounding the revival of two plays with Lutosławski's music, *Le Cid* and *Fantasy*, reflect the struggles that theatre artists faced at that time.

In the years 1948–58, Lutosławski wrote music to seven plays performed at the Polish Theatre. Four of them were directed by Edmund Wierciński, the remaining three by Leon Schiller, Ryszard Ordyński and Bohdan Korzeniewski. The archived scores reveal a variety of composition techniques. The character of Lutosławski's music varied according to the subject matter of the play. Mediaeval-style music is found in the score to the play *God, Caesar and Peasant*, and a Renaissance stylisation in *Lorenzaccio*. The artistic level of the music composed by Lutosławski to the seven plays is uneven. The least stimulating scores are those dominated by songs (*Horsztyński*, *Fantasy*). In his settings, the composer often uses variation technique, thus achieving consistency throughout a work. The music usually performs an ancillary role in relation to the other elements of a production, functioning as an interlude or illustrating the locations and the events unfolding on the stage. From the perspective of Lutosławski's artistic explorations, the most interesting is the score for *The Madwoman of Chaillot*, in which the composer employs a new musical idiom, characterised by a departure from central tonality in favour of experimenting with harmonies and sonorities. Lutosławski stopped working for the stage primarily due to a lack of time, as demand for his autonomous work was increasing. On the other hand, he always regarded writing music for the theatre as a mere side-job to supplement his income during the harsh post-war years.

*Translated by Paweł Gruchala*

Wioleta Muras, absolwentka muzykologii i historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim. Doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, przygotowuje dysertację dotyczącą wczesnej użytkowej twórczości Witolda Lutosławskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości Witolda Lutosławskiego, historii muzyki XX w. oraz zagadnieniach pejzażu dźwiękowego. Stypendystka Paul Sacher Foundation w Bazylei. Od 2013 r. członek Pracowni Badań Pejzażu Dźwiękowego w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego.  
viola.m777@gmail.com

