

WIOLETA MURAS  
UNIwersytet Wrocławski

---

MUZYKA ARTURA MALAWSKIEGO DO KRAKOWSKIEJ INSCENIZACJI  
WYZWOLENIA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO (1957)  
NA TLE WYDARZEŃ ODWILŻY

W powojennym okresie socrealizmu teatr i bezpośrednio związana z nim literatura padły ofiarą bodaj największego nacisku ze strony działaczy partyjnych (Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej). Jako dziedziny sztuki posługujące się słowem miały ogromną siłę oddziaływania. Z jednej strony były więc dla władzy niebezpieczne (prowokowały odbiorców do samodzielnego myślenia, niezależności poglądów), z drugiej zaś stać się mogły niezwykle użyteczne w kształtowaniu ówczesnego socjalistycznego obywatela. Nic więc dziwnego, że szybko zaczęto weryfikować, którzy twórcy i które ich dzieła spełniają odpowiednie warunki, aby mogły być obecne w sferze kultury. Nie tylko literatura i teatr objęte były szczególnym nadzorem władz. Również muzyka podlegała regulacjom, o czym świadczy choćby wyraźnie sterowana przez zamówienia państwowe eksplozja pieśni masowych czy kantat panegirycznych, a także wzmożone zainteresowanie rodzimym folklorem, uznawanym za odpowiedni materiał do budowy dzieł o cechach narodowych. By odnaleźć się w tym niełatwym okresie, kompozytorzy wybierali różne strategie własnej działalności, o czym pisało już w pracach muzykologicznych<sup>1</sup>. Wobec skrępowania swobody twórczej wielu kompozytorów zaczęło zarabiać na życie, pisząc muzykę tzw. użytkową. Tak było m.in. w przypadku Artura Malawskiego, którego znamy dziś przede wszystkim jako autora dzieł symfonicznych, kameralnych, a także pedagoga<sup>2</sup>. Pierwsze jego związki

1 Wspomnijmy tu choćby o artykułach Danuty Gwizdalanki i Mieczysława Tomaszewskiego czy o dwóch podrozdziałach w książce Macieja Gołąba, zob.: Danuta Gwizdalanka, „Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski”, w: *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Poznań 1996, s. 169–183; Mieczysław Tomaszewski, „O twórczości zaangażowanej: Polska muzyka 1944–1994. Między autentyzmem a panegiryzmem”, w: *Muzyka i totalitaryzm*, s. 139–147; Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku*, Wrocław 2011, s. 173–191; Sławomir Wieczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014.

2 Początkowo nauczał gry na skrzypcach, następnie przedmiotów teoretycznych (harmonia, kontrapunkt, solfeż) oraz praktycznych (kompozycja, instrumentacja, dyrygentura).

z teatrem przypadają na lata trzydzieste XX w., kiedy napisał muzykę do *Powrotu syna Marnotrawnego* według André Gide'a (Teatr „Cricot” w Krakowie, 1934), następnie dla teatru w Warszawie<sup>3</sup> muzykę do *Teatru cudowności* Miguela de Cervantesa (1937) oraz muzykę do *Burzy* Williama Shakespeare'a dla teatru Folks un Jugnt-Teater w Łodzi (1938). Po II wojnie światowej Malawski współpracował już wyłącznie z teatrami krakowskimi, czego owocem jest muzyka do czternastu sztuk, początkowo dla dzieci, a w latach pięćdziesiątych głównie dla dorosłych (zob. tab. 1).

Tab. 1. Wykaz sztuk teatralnych z muzyką Artura Malawskiego w teatrach krakowskich w l. 1945–57

Autor sztuki, tytuł	Miejsce	Reżyser	Data
Inscenizacje dla dzieci			
Maria Bilizanka, <i>Beksa</i>	Teatr dla Dzieci „Wesoła Gromadka”, Kraków	Maria Bilizanka	13 V 1945
Maurice Maeterlinck, <i>Niebieski ptak</i>	Teatr dla Dzieci „Wesoła Gromadka”, Kraków	Maria Bilizanka	13 X 1946
Daniel Defoe, <i>Robinson Kruzoe</i>	Teatr dla Dzieci „Wesoła Gromadka”, Kraków	Maria Bilizanka	2 III 1947
<i>Kalosze szczęścia</i> wg Hansa Chrystiana Andersena	Teatr dla Dzieci „Wesoła Gromadka”, Kraków	Jerzy Ronard Bujański	12 X 1947
<i>Stara baśń</i> wg Józefa Ignacego Kraszewskiego	Teatr Młodego Widza, Kraków	Maria Bilizanka	26 V 1949
<i>Krzesiwo</i> wg Hansa Christiana Andersena	Teatr Młodego Widza, Kraków	Maria Bilizanka	15 V 1956
Inscenizacje dla dorosłych			
Anna Świrszczyńska, <i>Orfeusz</i>	Stary Teatr, Kraków	Władysław Woźnik	31 X 1946
William Shakespeare, <i>Sen nocy letniej</i>	Teatr Poezji, Kraków	Maryna Broniewska	4 III 1954
Juliusz Słowacki, <i>Fantazy</i>	Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków	Henryk Szletyński	9 VII 1954

3 Inscenizację tę wymienia w spisie kompozycji Ludomira Stawowy. Nie udało się obecnie potwierdzić, w jakim warszawskim teatrze miała ona miejsce, zob.: Ludomira Stawowy, „Spis kompozycji”, w: *Artur Malawski. Życie i twórczość*, red. Bogusław Schäffer, Kraków 1969, s. 401.

Nazim Hikmet, <i>Legenda o miłości</i>	Stary Teatr, Kraków	Zdzisław Mrożewski	27 II 1955
George Bernard Shaw, <i>Święta Joanna</i>	Stary Teatr, Kraków	Władysław Krzemiński	12 II 1956
Henrik Ibsen, <i>Dzika kaczka</i>	Państwowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejew- skiej, Kraków	Władysław Krzemiński	14 IV 1957
Jerzy Zawieyski, <i>Sokrates</i>	Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków	Bronisław Dąbrowski	26 VII 1957
Stanisław Wyspiański, <i>Wyzwolenie</i>	Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków	Bronisław Dąbrowski	28 XI 1957

Doświadczenie kompozytora z muzyką teatralną nie było zbyt duże. Tych kilkanaście kompozycji uznać należy jako twórczość poboczną, niemniej jednak wartą zainteresowania. Zanim przejdziemy do muzyki, przedstawmy pokrótce realia, w jakich funkcjonował ówczesny teatr<sup>4</sup>.

Głównym ograniczeniem dla teatrów w tamtym czasie była centralizacja placówek. Znajdowały się pod nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki, którego najważniejszym wówczas organem stał się Departament Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii. Departament ten zatwierdzał programy (repertuar), co całkowicie uniemożliwiało prowadzenie własnej, niezależnej polityki repertuarowej danego teatru. Ingerencje władz państwowych polegały także na narzucaniu określonej ideologicznie estetyki inscenizacji. Preferowane były sztuki realistyczne, przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców, mające pozytywne zakończenie. Co pół roku Główny Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk dostarczał teatrom wykazy tekstów sztuk wycofanych. Wśród klasyki polskiej w okresie socrealizmu dozwolone były tylko niektóre sztuki Juliusza Słowackiego, ale nie wszystkie teatry mogły je grać. Zakazany był przede wszystkim Stanisław Wyspiański i dramaty międzywojenne. Jak zauważa Maria Napiontkowa, pierwsze powojenne premiery tego repertuaru były wystawiane tylko w teatrach, w których „kierownictwa gwarantowały – własną postawą ideową – właściwe ich odczytanie”<sup>5</sup>. Teatry te wyznaczane były przez Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii (CZTOF). Dbano także o to, by odpowiednio wcześniej przed premierą na łamach jedyne oficjalnego pisma teatralnego (miesięcznik *Teatr*) ukazywały się rozprawy interpretujące owe dramaty. Co ciekawe, ten element ominął krakowską premierę *Wyzwolenia* z muzyką Malawskiego, a artykuły, jakie

4 Poniższe informacje mają na celu jedynie zasygnalizować ograniczenia związane z repertuarem. Zainteresowanych szczegółami życia teatralnego w socrealizmie odsyłam do następujących prac: Marzena Kuraś, „Zniewalanie teatru: polityka teatralna 1944–1949”, *Pamiętnik Teatralny* 57 (2008) nr 3–4, s. 103–138; Małgorzata Jarmułowicz, *Sezony błędów i wypaczeń: socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk 2003.

5 Maria Napiontkowa, *Teatr polskiego października*, Warszawa 2012, s. 217.

się ukazały dopiero po premierze dzieła, odnosiły się już do samej realizacji. Blokada repertuaru romantycznego przełamywana była okazjami rocznicowymi. W ten sposób już w 1955 r. w stulecie rocznicy śmierci Adama Mickiewicza wystawiono w Teatrze Polskim w Warszawie *Dziady* w reżyserii Aleksandra Bardiniego. Inscenizacja ta była jednakże szczegółowo „konsultowana” z Wydziałem Kultury Komitetu Centralnego PZPR<sup>6</sup>. Również dramaty Wyspiańskiego weszły na scenę pod pretekstem pięćdziesiątej rocznicy jego śmierci, która przypadała w 1957 roku. Kolejne wydarzenia łączą się z powrotem na sceny zakazanej wcześniej klasyki polskiej. I tak 22 VII 1955 r. odbyła się premiera *Wesela* Wyspiańskiego<sup>7</sup>, w styczniu 1956 r. *Nocy Listopadowej* tegoż<sup>8</sup>, a w kwietniu i maju 1956 r. wystawiono *Kordiana* Słowackiego w dwóch naczelnych teatrach<sup>9</sup>.

Jak już zostało zasygnalizowane, sztuki Wyspiańskiego zagościły na scenach teatralnych po dość długiej przerwie, w związku z rocznicą śmierci autora. Premiera *Wyzwolenia* z 28 XI 1957 r. miała miejsce w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie i przygotowana była pod kierownictwem Bronisława Dąbrowskiego, ówczesnego dyrektora teatru. Była pierwszą powojenną odsłoną tego dzieła w Polsce, a zarazem zainaugurowała Festiwal Inscenizacji Sztuk Wyspiańskiego, podczas którego w kilkudziesięciu teatrach w całej Polsce wystawiono osiemnaście dzieł dramaturga. Co dość znamienne, to właśnie tej inscenizacji przyznano pierwszą nagrodę na festiwalu<sup>10</sup>. Nagrodzony został również odtwórca roli Konrada – Stanisław Zaczek<sup>11</sup>. Prapremiera *Wyzwolenia* 26 II 1903 r. miała miejsce w Teatrze Miejskim w Krakowie. Dzieło to wyreżyserowane zostało wówczas przez Józefa Kotarbińskiego przy udziale samego autora – Wyspiańskiego. Cechy rewolucyjne i wolnościowe sztuki, jakie dostrzegano w tamtym czasie, towarzyszyły także inscenizacji Dąbrowskiego. Miała ona podobny charakter ze względu na aktualne treści wydobyte z dialogów oraz umowną dekorację, co sprowadzało się na przykład do pustej sceny w przeważającej części spektaklu<sup>12</sup>. Mimo pewnych analogii koncepcyjnych wystawienie dzieła w 1957 r., zdaniem Romana Szydłowskiego, było pierwszą nowatorską próbą odczytania dramaturgii Wyspiańskiego. Jak wspomina:

Dziś pomysły Dąbrowskiego zastosowane przy inscenizacji „Wyzwolenia” wydają nam się oczywiste. Wtedy były rewelacją. Zrezygnował bowiem wówczas z opisowej scenografii, która prawie zawsze dotąd towarzyszyła „Wyzwoleniu”. Nie było katedry wawelskiej, bez której niejeden nie wyobrażał sobie tego dramatu. Była tylko pusta scena teatru [...]

6 Ibid., s. 216–217.

7 Reż. Maryna Broniewska, Jan Świdorski, Teatr Domu Wojska Polskiego, Warszawa.

8 Reż. Kazimierz Dejmek, Teatr Nowy w Łodzi.

9 Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, reżyser Bronisław Dąbrowski, oraz Teatr Narodowy w Warszawie, reżyser Erwin Axer.

10 Zbigniew Jabłoński, „Zarys życia i twórczości teatralnej Bronisława Dąbrowskiego”, w: *Bronisław Dąbrowski i jego teatr w 50-lecie pracy artystycznej*, red. Henryk Vogler, Kraków 1972, s. 16.

11 Marzena Kuraś, „Kłopoty z Wyspiańskim 1944–1957”, *Pamiętnik Teatralny* 56 (2007) nr 3–4, s. 390.

12 W rekonstrukcji inscenizacji z 1903 r. autorka również zwraca uwagę na pustą scenę z ograniczonymi rekwizytami; zob. Małgorzata Świerkowska, „Premiera *Wyzwolenia* w roku 1903. Zagadki, rebusy, szarady rekonstrukcji”, *Pamiętnik Teatralny* 26 (1977) nr 2, s. 195.

i w drugim akcie wielkie paneau abstrakcyjnego malarstwa zaprojektowane przez Andrzeja Stopkę. To ono było tłem rozmowy Konrada z Maskami<sup>13</sup>.

Współpraca Malawskiego z Dąbrowskim rozpoczęła się kilka miesięcy wcześniej, przy okazji wystawienia *Sokratesa* Jerzego Zawieyskiego. Być może zadowolenie reżysera ze skomponowanej muzyki zadecydowało o ponownym angażu kompozytora do kolejnej reżyserowanej przez siebie sztuki czyli *Wyzwolenia*. Muzyka i cały jej udział w inscenizacji był pomyślany z dużym rozmachem. Reżyser przekazał kompozytorowi scenariusz muzyczny<sup>14</sup>, w którym precyzyjnie określił miejsce muzyki w poszczególnych aktach i scenach oraz dał konkretne uwagi odnośnie do jej charakteru. W sumie zaplanowane zostały trzydzieści cztery wejścia. Malawski skomponował dwadzieścia pięć odcinków, niektóre z nich, zwłaszcza odcinek siedemnasty (motyw Geniusza), były powtarzane w akcie II i III. Spis poszczególnych odcinków (bez powtórek) prezentuje tabela 2.

Tab. 2. Wykaz skomponowanych przez A. Malawskiego odcinków muzycznych z podziałem na akty

Numer odcinka	Nazwa odcinka	Liczba taktów
Akt I		
1	Wstęp	50
1a	motyw Konrada	20
2	Kajdany	1
3	Korowód	35
4	Konrad stroi narodową scenę	95
5	Muza	11
6	Polonez	167
7	motyw Prezesa	6
8	kiwanie głową	5
9	motyw Przodownika	7
10	motyw Kaznodziei	10
11	motyw Prymasa	9
12	motyw Mówcy	9
13	Harfiarka	82
14	motyw Samotnika	5
14a	Echo	6
15	Wróżka	118
16	motyw Starca	4
17	Geniusz	30

13 Wyniki festiwalu podano pod koniec sezonu, a więc w 1958 r., zob.: Roman Szydłowski, „Pasje Bronisława Dąbrowskiego”, w: *Bronisław Dąbrowski i jego teatr*, s. 33.

14 Obecnie wraz z partyturą i wyciągiem fortepianowym znajduje się w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich przy Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. Mus XLVIII rps 22.

Akt II		
18	Maski	82
19	Sielanka (Maski)	26
21	Chorał (Maski)	65
Akt III		
29	Widma	15
30	Wrota	2
31	[Finał]	12

O skali warstwy muzycznej świadczy także fakt zastosowania dużej, symfonicznej obsady<sup>15</sup>, która – co dość typowe – w poszczególnych odcinkach jest redukowana i modyfikowana. Można przypuszczać, że w momentach kulminacyjnych pełne brzmienie orkiestry z pewnością musiało robić w teatrze duże wrażenie na publiczności. Jeśli natomiast spojrzeć na liczbę taktów partytury (872), co daje w tym przypadku ponad 30 minut muzyki (nie licząc powtórzeń odcinków), widzimy, że rozmiarami dorównuje ona niejednemu dziełu symfonicznemu. Potwierdza to znaczne zaangażowania kompozytora, który – co należy mieć na uwadze – zmagał się wówczas z ciężką chorobą nowotworową.

#### ANALIZA MUZYKI W KONTEKŚCIE ROZWIĄZAŃ INSCENIZACYJNYCH

Podstawą do poniższej analizy muzyki są zachowane muzyczne materiały źródłowe. W toku badań udało mi się dotrzeć do trzech typów źródeł. Autograf głosów znajduje się w Archiwum Teatralnym przy Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, teczka opatrzona sygnaturą 240. Autograf partytury oraz wyciąg fortepianowy przechowuje Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. Mus XLVIII rps 20, 21. Zamieszczone poniżej przykłady muzyczne są transkrypcją wykonaną na podstawie głosów. Trzecie źródło to wspomniany scenariusz muzyczny w postaci maszynopisu z naniesionymi notatkami kompozytora pisanymi niebieską kredką, ołówkiem i niebieskim atramentem<sup>16</sup>. W celu pełniejszego omówienia warstwy muzycznej niekiedy będą przywoływane fragmenty tekstu dramatu<sup>17</sup>. Intencją nie jest tutaj chronologiczna rekonstrukcja wejść muzyki, lecz jej ogólna charakterystyka w kontekście całej inscenizacji i funkcji, jakie muzyka w niej pełni.

15 Pełny skład obejmuje: flet piccolo, 2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, klarnet basowy, 2 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tuba, perkusja, 2 harfy, czelesta, organy, fortepian, skrzypce I, II, altówki, wiolonczele i kontrabasy.

16 Zob. przyp. 14.

17 Cytowane fragmenty na podstawie wydania: Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, dramat w 3 aktach, opr. Juliusz Saloni, Warszawa 1948.

Akcja sztuki rozgrywa się w Teatrze Miejskim w Krakowie<sup>18</sup>, mamy zatem do czynienia z symboliczną sytuacją, bowiem inscenizacja ma miejsce w teatrze, o którym mowa w tekście dzieła. Odcinek pełniący rolę wstępu rozpoczyna brzmienie organów utrzymane w wolnym tempie (*andante*), ilustrując zakończenie nieszporów w pobliskim kościele. Tutaj pojawia się pierwszy muzyczny cytat, a mianowicie początkowe dźwięki ludowej melodii *Od Krakowa ciemny las* (bardziej znanej w wersji kołusanki *Stary niedźwiedź mocno śpi*), którą wprowadza dyskretnie w dynamice *piano* flet *piccolo* i klarnet (zob. przykł. 1). Melodia ta odsyła słuchacza do wcześniejszego dramatu Wyspiańskiego – *Wesela*, przywołując słynny zaśpiew Chochoła „Miałeś chacie złoty róg”.

Przykł. 1. Artur Malawski, muzyka do *Wyzwolenia*, odcinek 1, t. 12–18

The musical score consists of four staves. The top staff is for Flute piccolo (Fl. picc.), the second for Clarinet in B-flat (Cl. b. in Sib), the third for Trumpet I and II (Tr. I in Sib, II), and the bottom for Organ (Org.). The Flute piccolo and Clarinet parts play a melody marked 'p rustico'. The Organ part provides a harmonic accompaniment. The tempo is 'andante' and the dynamics range from 'piano' to 'mezzo-forte'.

Cytaty muzyczne w całym opracowaniu pojawiły się jeszcze trzykrotnie. W akcie II była to melodia kołedy *Lulajże, Jezuniu* (odcinek nr 21), w akcie III fragment *Widm* Stanisława Moniuszki (odcinek nr 29), a na końcu inscenizacji wybrzmiewało triumfalnie w partii trąbek i puzonów kilka taktów *Warszawianki*<sup>19</sup> (odcinek nr 31). Zastosowanie cytatu można potraktować jako wyjątek w twórczości Malawskiego<sup>20</sup>. Prawdopodobnie kompozytor zgodził się na to za sugestią reżysera z powodów czysto dramaturgicznych. W swych dziełach autonomicznych był natomiast przeciwny tego typu zapożyczeniom. Choć często nawiązywał do bogatej w tematy muzyki ludowej, czerpiąc z niej inspiracje, jednak nie stosował jej w formie cytatów. Jak sam mówił:

18 Teatrowi temu 16 X 1906 r. nadano imię Juliusza Słowackiego.

19 Niewykluczone, że tu znów mamy do czynienia z odniesieniem do wcześniejszego dzieła Wyspiańskiego, który w 1898 r. napisał dramat *Warszawianka* nawiązujący do pieśni Casimira Delavigne'a.

20 Pominąwszy oczywiście *Sonatę* (1951), *Sicilianę* i *Rondo* (1952) na tematy Feliksa Janiewiczza, utwory będące opracowaniami muzyki dawnej, w których pojawiają się oryginalne tematy.



Ogromnie lubię muzykę ludową i podziwiam zawartą w niej inwencję, bogactwo melodyczne, rytmiczne itd. Natomiast jeśli chodzi o infiltrację muzyki ludowej do muzyki komponowanej, to tu zastrzegam się, że nie jestem zwolennikiem wprowadzania cytatów in crudo do muzyki tzw. poważnej, a zwłaszcza jeśli chodzi o formy ścisłe, jak sonata, symfonia, koncert itp.<sup>21</sup>

Muzyka teatralna rządzi się innymi prawami. Nie opiera się ona na formalnych schematach, zwykle jest podporządkowana słowu. Muzyczny cytat może być więc elementem wzbogacającym przesłanie autora dramatu, a niekiedy nadać tekstowi literackiemu podwójne czy wręcz przewrotne znaczenie. Powszechna popularność użytych przez Malawskiego melodii gwarantowała z kolei natychmiastowe rozpoznanie ich przez publiczność. W przypadku omawianej inscenizacji na muzyczne cytaty zwrócił uwagę jeden z recenzentów, pisząc:

Zasadniczy udział w unaocznieniu tego konradowego, polskiego borykania się między racjonalizmem a uczuciowością mają scenograf Andrzej Stopka i kompozytor Artur Malawski. [...] Jeżeli scenografia wydobywała w zasadzie raczej intelektualną stronę dramatu, to znowu muzyka współpracowała w budowie jego warstwy emocjonalnej, współtworzyła całą jego programową teatralność uroczystymi pogłosami obiegowych narodowych motywów<sup>22</sup>.

Mimo że cytatów tych nie było w inscenizacji dużo, to jak widać zapadły one w pamięć recenzenta właśnie jako te najlepiej rozpoznawalne muzyczne symbole polskości.

Trzonem skomponowanej przez Malawskiego muzyki do *Wyzwolenia* były fragmenty przyporządkowane poszczególnym postaciom występującym w dramacie, określone przez niego jako motywy. Są to krótkie, liczące od czterech do dziesięciu taktów odcinki, zwykle w kameralnej obsadzie, podkreślające niekiedy ironicznie status danej postaci<sup>23</sup>. Motyw Konrada (odcinek 1a) jako głównego bohatera jest spośród nich najbardziej okazały<sup>24</sup>. Stanowił dźwiękowe tło dla słów Komentatora:

Weszedł, – uszedł baczności. –  
 Czy raz pierwszy tu gości,  
 bo się dziwno rozgląda i bada.  
 Ci, co siedzą pod ścianą,  
 gdzie kulisy składano,

21 Tadeusz Wysocki, „Rozmowa z Arturem Malawskim”, *Ruch Muzyczny* 2 (1958) nr 6, s. 12.

22 Henryk Vogler, „«Teatr ogromny» w 50-lecie zgonu jego twórcy”, *Dziennik Polski* 13 (1957) nr 292, s. 4.

23 Chodzi tu o odcinki nr 7, 9, 10, 11, 12, 14, 16.

24 Postać ta była też wyróżniona wizualnie. Konrad miał bardzo charakterystyczny strój w postaci czarnego swetra, spod którego wystawał biały kołnierz, dodatkowo miał na sobie zarzuconą czarną pelerynę. Całość stylizowana na strój znany z ikonografii Juliusza Słowackiego. Było to ewidentne nawiązanie do charakterystyki Konrada podczas premiery dzieła w 1903 roku. Bohater ubrany był wtedy w białą koszulę z kołnierzem, czarne spodnie i czarną pelerynę, por.: Diana Poskuta-Włodek, „«Niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie...». Krakowskie *Wyzwolenie* 1957”, *Pamiętnik Teatralny* 56 (2007) nr 3–4, s. 396; M. Świerkowska, „Premiera *Wyzwolenia*”, s. 195–196.



nasłuchują; on rozpowiada.  
 Słów słuchają zdziwieni,  
 Czyli duchem pojeni,  
 skąd to idą te myśli Konrada?  
 Czarny płaszcz go okrywa,  
 ręce wiążą ogniwa,  
 na rękach ma kajdany.  
 To powolny, to rzutny,  
 to zapalny, to smutny,  
 w mowę własną dziwnie zaśluchany.

Motyw ten składa się z dwóch części, pierwsza żywiołowa, w dynamice *fortissimo*, ma bardziej fanfarrowy wydźwięk; druga w wolniejszym tempie *andante* i dynamice *piano*, ze zredukowaną obsadą (bez kwintetu), oddająca nastrój końcowych słów Komentatora.

Pozostając przez chwilę w ciągu wydarzeń scenicznych, docieramy do momentu, gdy na scenę wkracza Reżyser. Podejmuje on krótki dialog z Konradem, namawiając go na wystawienie jakiejś sztuki:

REŻYSER:  
 Cóż tam? Jest jaka sztuka?  
 KONRAD:  
 Nic.  
 REŻYSER:  
 Nic!? A my mamy wielką scenę:  
 dwadzieścia kroków wszerek i wzdłuż.  
 Przecież to miejsce dość obszerne,  
 by w nim myśl polską zamknąć już, [...].

Po jego słowach pojawiała się Muza, która podobnie jak inne postaci otrzymała muzyczny atrybut (odcinek 5). Towarzyszył jej krótki, bo liczący raptem jedenaście taktów odcinek w podwójnej obsadzie fletów, klarnetów i fagotów. Muzyka oddaje figlarny nastrój Muzy, podkreślając jej słowa: „Będę dzisiaj w grze cudowną, / bo będę w grze kapryśną”. Kompozytor odmalowuje go poprzez imitacyjne, synkopowe rytmy przerywane półnutowymi dźwiękami w postaci brzmienia ciągłego (flety) lub dobarwionego trylem (klarnety, fagoty). Po chwili na scenie pojawiał się zapowiadany przez Muzę „wieniec cór”. Wybrzmiewał tutaj odcinek 3, będący parodią wjeżdżających postaci kobiecych, w tym bohaterek romantycznych: Lilli Wenedy i Zosi. Ten muzyczny neoklasycyzycki pastisz ponownie możemy podzielić na dwie części. W pierwszej części (t. I–II) zarysowuje się wyraźny trzyplanowy podział: altówki i wiolonczele realizują ostinato w postaci jednotaktowego motywu; instrumenty dęte – monotony, synkopowy rytm, który sprowadza się do współbrzmienia akordu zmniejszonego (*f-gis-h*) w waltorniach oraz do tercji wielkiej (*c-e*) w fagotach, co w sumie składa się na frapujące, jakby nieczyste brzmienie. Na tym tle w t. 3 dołą-

czają flet *piccolo* i klarnet, wprowadzając unisono synkopową, sprawiającą wrażenie chwiejnego kroku melodię. Ma ona swój finał w t. 9–11 (*tutti*), gdzie rytm synkopowy ustępuje prostym wartościom (ósemkom, ćwierćnutom), ale ekspresję owej chwiejności i swoistego chaosu oddają tu znacznie ostrzejsze współbrzmienia sekund, septym zwiększonych, dodatkowo uwypuklonych dynamiką *forte*. W drugiej części tego odcinka następuje ponowne zredukowanie obsady (obój, klarnety i waltornie). Wraz ze zmianą metrum na 3/8, za sprawą oberkowej melodii, którą Malawski powierzył obojowi I, zmienia się charakter muzyki. Towarzyszące obojowi waltornie stanowią typową prostą podbudowę współbrzmień kwinty czystej z akcentem na mocną część taktu, a klarnety poniekąd przekornie grają unisono, akcentując słabą jego część. Następnie na scenie rozgrywa się dialog Muzy z Konradem. Rozprawiają oni o wystawieniu sztuki, którą ostatecznie będzie komedia *dell'arte*. Moment „strojenia narodowej sceny” podkreśla odcinek 4. będący tłem do słów Konrada:

Strójcie mi, strójcie narodową scenę,  
niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie;  
niechaj zobaczę dziś bogactwo całe  
i ogień rzucę ten, co pali w łonie  
i waszą zwołam Sławę!  
Teatr, świątynia sztuki, — o duszo przybywaj!  
Hej! Tu stawcie kolumny te, tutaj posągi.  
Dalej, przynieście ścianę, — ty mi śpiewaj  
*hymnus* tryumfu, a ty pieśń żałoby.  
Dalej! Ustawić bohaterów groby,  
pomniki: Boratyński-rycerz, rycerz-Kmita!  
Umocujcie je silnie, poprzystawiać drągi,  
przyśrubować, — ha Sołtyk, — a tutaj część sali,  
jakby sala sejmowa — stół do kart, gra w kości,  
Stroić, prędzej się stroić; dom stawiam piękności!

Odcinek ten jest jednym z dłuższych jeśli chodzi o czas trwania (ok. 2'10"), ma segmentową budowę, którą otwiera i zamyka ten sam sygnałowy temat trąbek oraz puzonów. Poszczególne frazy melodyczne tego odcinka trwają po sześć lub dwanaście taktów, niekiedy rozdzielone czterema taktowymi łącznikami. Przeplatają się tu w sposób prześmiewczy polskie idiomy ludowej melodyki i rytmiki (rytm mazura, oberka), „zniekształcone” poprzez częste zmiany metrum, podsycone dodatkowo dysonującymi współbrzmieniami sekund w instrumentach dętych. Wszystko to ma na celu oddać rozgardiasz dziejący się na scenie, gromadzenie się postaci, wnoszenie odpowiedniego sprzętu i dekoracji. Ów teatr zaprojektowany przez Konrada rozpoczyna się w sc. I. aktu I rozmową Karmazyna i Hołysza. Ich dialog według zamysłu Wyspiańskiego miał toczyć się w rytmie poloneza. Podczas premiery dzieła w 1903 r. użyto poloneza z opery *Hrabina* Stanisława Moniuszki<sup>25</sup>. Niewykluczone, że Malawski w toku przygotowań

25 Zob.: M. Świerkowska, „Premiera *Wyzwolenia*”, s. 197.



podczas gdy instrumenty dęte blaszane nieco przekornie akompaniują im w *H-dur*, bądź innych dysonujących tonacjach, sprawiając wrażenie chaosu i zgrzytu, zupełnie nieprzystającego do dostojności, jaką taniec ten ma w tradycji polskiej<sup>28</sup>. „Muzyka sprawia, że słowa, które padają na tej scenie, stają się dla widza obiegowymi frazesami narodowymi i kompromitują mówiące postacie. Polonez jest tu symbolem fałszywie pojętej polskości”<sup>29</sup>. Tej muzycznej narracji świetnie odpowiadała gra aktorów. Diana Poskuta-Włodek w opisie sceny podaje, że Karmazyn i Hołysz stali naprzeciw siebie, trzymając się za ręce. Ich poza przypominała porcelanowe figurki, a wirujący krok w rytm poloneza zdawał się przypominać Chocholi taniec<sup>30</sup>. Z uwagi na to, że muzyka miała towarzyszyć bohaterom do końca ich partii mówionej, imponujące stały się rozmiary tańca, który liczy aż 167 taktów i trwa w przybliżeniu od 5 do 6 minut. Zasadniczo nie odbiega on od tradycyjnej, typowej dla tego tańca budowy, mamy tu nadrzędną trzyczęściowość ABA<sub>1</sub> i symetrię zdaniową (ośmiotaktowe okresy; zob. tabela 3<sup>31</sup>).

Tab. 3. Schemat formalny poloneza (odcinek nr 6) – muzyka A. Maławskiego do *Wyzwolenia*

A							
wstęp	A1	A2	†	B	A1	A2	A1*
2	8	8	2	12	8	8	9
1-2	3-10	11-18	19-20	21-32	33-40	41-48	49-57

  

B			
C	D	E	E*
8	8	8	8
58-65	66-73	74-81	82-89

  

A1								
A1	A2	A2	A1	A1**	F	A1	A2	A1**
8	8	8	8	4	22	8	8	4
90-97	98-105	106-113	114-121	122-125	126-147	148-155	156-163	164-167

Z uwag reżysera zamieszczonych w scenariuszu muzycznym wynika, że całość muzyki została pomyślana jako element, który ma wprowadzać do inscenizacji przesmiewczość, ironię czy satyrę. Dąbrowski podaje:

28 Chodzi tutaj o wykształconą jego dziewiętnastowieczną formę, zob.: Zofia Stęszewska, „Z zagadnień historii poloneza”, *Muzyka* 5 (1960) nr 2, s. 77–90.

29 Elżbieta Sudolska, „Funkcje muzyki teatralnej”, *Litteraria* 17 (1985) nr 235, s. 138.

30 Diana Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza się gra. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*, Kraków 1993, s. 399–400.

31 A1\* rozszerzony i nieznacznie zmieniony materiał z odcinka A1; E\* – drobne zmiany melodyczne w partii klarinetów; A1\*\* – ostatnie cztery takty cząstki A1 ze zmienionym końcowym taktem o charakterze kadencyjnym.

W muzyce dominantą jest motyw Konrada potem wyróżniają się satyryczne nieraz ostro groteskowe i pamfletujące tematy stanowiące tło dla komedii *dell'arte* (Prezes, Kaznodzieja, Karmazyn, Prymas i t.p. ironiczne podteksty muzyczne dla wróżki i harfiarki)<sup>32</sup>.

Poszczególne postaci pojawiają się kolejno w akcie I w sc. od 2 do 12, wygłaszając dumnie swoje tchnące pustosłowiem przemówienia. Ich mowie sekunduje Chór, który niczym echo powtarza końcowe hasłowe okrzyki („Polska, Polska!”, „Na kolana!”) lub dopowiada własne slogany. Przyporządkowana każdej postaci muzyka wprowadza element parodii. W przypadku motywu Prezesa (nr 7) i Przodownika (nr 9) są to fanfarowe przygrywki wykorzystujące, tak w melodii, jak i w harmonii, interwały sekundowe i septymowe zamiast konsonansów, sugerując w ten sposób zafałszowanie postaci. Motyw Kaznodziei (nr 10), mający ewokować według reżysera „bezpłodny mistycyzm”, wybrzmiewa w wolnym tempie na organach solo. Mamy tutaj prosty, ćwierćnutowy, opadający pochod trójdźwiękowych akordów (jak gdyby zapożyczony z jakiegoś mszalnego utworu), kończący się durową kadencją. Z kolei motyw Prymasa (nr 11) jako jedyny skomponowany został w niemal pełnej obsadzie orkiestrowej. W zamysle reżysera miał on oddawać z przesadą potęgę Rzymu, którą bohater, z właściwą sobie pychą, wychwalał słowami:

Uznajcie we mnie ksiąźęcia,  
sztaendary przede mną pochylić.  
Roma mi udziela zaklęcia  
a Roma nie może się mylić.  
W proch czoła, ROMA LOCUTA;  
w mym słowie uznajcie Pana.

Kontrastem wobec odcinka 11 jest, następujący po nim w scenie 6, motyw Mówcy (nr 12). Malawski powierzył go obojowi I (synkopowa, opadająca melodia), któremu towarzyszy klarnet z niezwykle prostym motywem o charakterze ostinata. Można zadać pytanie, czy kompozytor celowo użył brzmienia oboju, chcąc wywołać pośrednio skojarzenie z pokrewnym mu barwowo obojem *d'amore*. Barwa tych instrumentów dobrze korespondowała z euforyczną przemową Mówcy, który nawoływał do miłości słowami: „Kochajcie! Miłość: płomień! / O Miłość, kwiecie różany! / [...] Kochajcie! Ogień w iskerce! / Do serca droga przez serce!”. Element przekory tkwił natomiast w tej lekko skocznej i opadającej melodii, która zamiast wzmacniać napięcie, deprecjonowała słowa postaci. Zupełnie inaczej kompozytor podszedł do odcinka towarzyszącego Samotnikowi (nr 14). Zamiast muzycznej drwiny podkreślił tym razem nastrój jego dość ponurej i pesymistycznej przemowy, stąd smętny pochod krótkiej melodii granej unisono przez wiolonczele i kontrabas w dynamice *piano*, z określeniem wykonawczym *lugubre*. W podobnym tonie skomponowany został odcinek 16 odnoszący się do postaci Starca. Prawdopodobnie był prezentowany

32 Zachowana pisownia oryginalna. *Scenariusz muzyczny* (zob. przyp. 14), s. 6.

podczas wejścia Starca na scenę. Nie korzystając tym razem z wytycznych reżysera, który zaplanował ten odcinek na organy, Malawski zwiększył skład instrumentalny do dwóch fagotów, trzech waltorni, kotłów i pełnej sekcji smyczkowej. Brzmienie zespołu oddaje mimo to cechy barw organowych. Muzycznie zaś odcinek ten podkreśla moment prowadzenia Starca przez córki, sugerując jego niepewne, chwiejne kroki (imitowane przez mordenty w waltorniach).

Na tle wszystkich muzycznych motywów postaci, jak również całego opracowania do tejże inscenizacji, osobliwy wydaje się odcinek 13 przyporządkowany Harfiarce. Rozpoczyna się arpeggiowymi szarpnięciami strun w harfach – prawdopodobnie oddającymi wkraczanie bohaterki na scenę (częstki A–D). Od części E słychać już właściwą muzykę Harfiarki, lecz jakby przekornie kompozytor kapryśną linię melodyczną powierzył fletom, harfy zaś zdają się im jedynie akompaniować. Tu także Dąbrowski zaznaczył, by muzyka symbolizowała pustkę, sentymentalizm i bezpłodność młodopolskiej poezji. Ową pustkę chyba najlepiej odzwierciedlają t. 39–51, gdzie początkowo harfy, czelesta i fortepian grają unisono w szybkim tempie pnące się i opadające septolowe pasaże po czterech dźwiękach (*f, c, des, e*). Towarzyszą temu szarpnięcia *pizzicato* repetowanych dźwięków w sekcji smyczkowej. Następnie od t. 45 wybrzmiewają proste, niemal bez wyrazu, ósemkowe kroki w oktawie w partii harf i fortepianu, na tle jednostajnego tremolo sekcji smyczkowej (zob. przykł. 4<sup>33</sup>).

Przykł. 4. Artur Malawski, muzyka do *Wyzwolenia*, odcinek 13, t. 42–53, partia fortepianu i sekcji smyczkowej

The image shows a musical score for Example 4, consisting of five staves. The top staff is labeled 'Pfte' (Piano) and contains a complex arpeggiated melody with a 7-measure rest. The bottom four staves are labeled 'Vni I', 'Vni II', 'Vle', and 'Vc.' (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and are marked 'pizz.' (pizzicato). These string parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into three measures, with a double bar line at the end of the third measure.

33 W partyturze partię fortepianu w t. 42–44 dublują dwie harfy i czelesta, a w t. 45–53 same harfy.

The image shows a musical score for Act 15, starting at measure 45. It includes parts for Pftę (Piano), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vle (Viola), and Vc (Violoncello). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'arco'.

Ta sucha narracja jest jeszcze kontynuowana po repetycji od t. 54 wyłącznie przez harfy. To, co najbardziej może frapujące, to fakt, że pojawiają się reminiscencje jakiejś muzyki orientalnej, będącej zupełnie bez związku z treściami wypowiedzianymi przez Harfiarkę, ale być może podkreślające jej egzotykę i uwodzicielską naturę, którą mamy swoich słuchaczy. Kolejnej postaci – Wróżce towarzyszy zupełnie inny nastrój. Skomponowany przez Malawskiego odcinek 15 w największym dotąd stopniu eksponuje brzmieniowe (choć jeszcze nie w pełni sonorystyczne) jakości muzyki. Narracja tego numeru pod względem budowy zasadza się na powtórzeniu kilkusegmentowego odcinka A, przy czym trzecie powtórzenie zostało nieco zmienione i uzupełnione o materiał zakończeniowy. W tym nadrzędnym odcinku można wyróżnić cząstki (oznaczone tu jako małe litery), z których każda ma inną zawartość treściową (zob. tab. 4).

Tab. 4. Schemat formalny odcinka 15 – muzyka Artura Malawskiego do *Wyzwolenia*

budowa	A							A							A*					zakończenie			
cząstka	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	c	d	e	f	g	h	i	a*	j
liczba taktów	4	7	4	6	3	4	7	4	7	4	6	3	4	7	4	6	3	4	7	7	5	5	6

Cząstki te zestawiane są ze sobą na zasadzie kontrastu. Na przykład: pierwsza („a”) oparta jest na brzmieniu sekcji smyczkowej (urywane dźwięki *pizzicato*) i dętych blaszanych (tremolo z dodatkowym określeniem *frullato*); „b” eksponuje nieco agresywne, triolowe pochody w dynamice *fortissimo* w dętych drewnianych, fortepianie i w sekcji smyczkowej; „c” to ponownie dęte blaszane, tym razem jako urywane (jakby wprost czerpiące z techniki hoketowej), silnie akcentowane współbrzmienia sekund małych. Generalnie mamy tu do czynienia z największym zróżnicowaniem artykulacyjnym. Malawski stosuje w tym odcinku tremolo, akcenty *marcato*, *staccato*, puzonowe *glissanda*, tryle, *frullato* (także na instrumentach dętych blaszanych), grę *con sordino* i *pizzicato*. Ekspresję oraz żywiołowość odcinka wzmaga szybkie tempo



i dodatkowe oznaczenia wykonawcze jak *vigoroso* czy *impetuoso*. Tu znów w zamyśle reżysera muzyka miała podkreślać wróżbiarski trans, stąd zapewne powtarzalność odcinków jako swoista forma zapętlenia muzycznego.

Z tego sarkastycznego ogółu wybijają się charakterystyczny, sugestywny marsz pogrzebowy wprowadzający temat Geniusza (nr 17), który w sumie w inscenizacji pojawił się kilkakrotnie jako swoiste memento. Odcinek rozpoczyna się nieco mrocznym brzmieniem instrumentów (fagoty, waltornie, kotły, tam-tam, wiolonczele i kontrabas), do którego po czterech taktach dołącza minorowa melodia oboju I, zapowiadająca zasadniczy temat muzyczny Geniusza. Owa melodia oboju utrzymana w artykulacji *legato* wykorzystuje tylko dwa interwały: sekundy małe i tercje małe, a w połączeniu z posępnym akompaniamentem tworzy tajemniczą aurę. Zanim jednak wybrzmi właściwy temat, rozlegnie się swoiste „pukanie do drzwi”, niczym Beethovenowski motyw losu z *V Symfonii*<sup>34</sup>. Temat, równie niepokojący jak cały początek, prezentują unisono cztery waltornie w dynamice *fortissimo* na tle trzyplanowej narracji pozostałych instrumentów, której zarys prezentuje przykł. 5<sup>35</sup>.

Przykł. 5. Artur Malawski, muzyka do *Wyzwolenia*, odcinek 17, t. 12–19, temat Geniusza, partia fletów, waltorni i fortepianu

34 Skojarzenie takie narzuca zastosowana silnie akcentowana figura rytmiczna trioli.

35 W materiałach źródłowych partię fletu dubluje flet *piccolo*, wypełnienie harmoniczne w postaci współbrzmień prawej ręki fortepianu realizują dodatkowo 2 klarnety, 2 fagoty, 3 trąbki oraz altówki, natomiast partię lewej ręki fortepianu powielają wiolonczele i kontrabasy.

Odcinek ten kończy utrzymany w tajemniczym klimacie (*misterioso*) dialog klarinetów, które w zdecydowanie cichszej dynamice i artykulacji *legato* prezentują jakiegoś odległe reminiscencje tematu. Wtórnie im fortepian (później także czelesta) monotonnie powtarzanymi, urywanymi akordami w rytmie ósemkowym. Najbardziej kulminacyjny moment tego odcinka, czyli główny temat pod względem charakteru, ale także swojej wyrazistości melodyczno-rytmicznej chyba najbliższy byłby słynnemu „Tańcowi rycerzy” z baletu *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa, choć jego rozmiary są znacznie skromniejsze.

Motyw Geniusza zamyka akt I, dając tym samym kres wyreżyserowanej komedii *dell'arte*. W akcie II następuje zmiana charakteru muzyki za sprawą dominacji nowych bohaterów – Masek. Reżyser zaplanował dla nich muzykę o nowoczesnym brzmieniu. Miała ona być wykonywana najpewniej na rozpoczęcie aktu II. Pod względem wymowy ideą było tu oddanie chaosu myśli bohaterów. Trwający niecałe dwie minuty odcinek 18 jest zbiorem dość nieuporządkowanych, chwilami wręcz niezwiązanych ze sobą myśli muzycznych (motywów, fraz). Trudno dokonać tu jakiegoś logicznego podziału na części, gdyż narracja zmienia się szybko, nie dając szansy słuchaczowi na zapamiętanie poszczególnych fragmentów. Najbardziej charakterystyczne są początkowe takty I–II, w których poprzez agresywną triolową rytmikę i zdecydowanie dysonującą harmonikę kompozytor wprowadza ów muzyczny chaos. Malawski stosuje tu dodatkowy zabieg grą rejestrów; rozpoczynają niskie brzmienia fagotu, wiolonczel, kontrabasów, po chwili włączają się wysokie (w oktawie dwu- i trzykresłnej) dźwięki fletów, klarinetów, by ostatecznie na dwa takty stopić się z waltorniami i trąbkami w jedno zabrudzone brzmienie wielodźwięku. Kolejny fragment to nawiązanie do triolowej narracji w dętych drewnianych, ale na tle jednostajnego brzmienia smyczków (niepokój wzmagają tu małosiekundowy tryl w wiolonczelach i kontrabasach), przerywany nagle trzykrotnym „szlochom” puzonów (opadające *glissando* w interwale tercji). To co charakterystyczne w całym odcinku 18, to ciągłe zmiany nastroju: od energicznych (początek – *allegro molto*), przez melancholijno-tajemnicze (np. t. 32–37 *misterioso*, troszkę przypominające muzykę organową), po wzmagające napięcie (t. 38–44, *presto* – sekwencyjne pięcie się motywu w górę). Różnorodność barwowa, którą stosuje Malawski także wpływa na celowo niespójny wyraz tej muzyki, mamy więc odcinki, w których co rusz muzyczną narrację prezentują inne grupy instrumentów (w tym dwa *stricte* rytmiczne fragmenty na perkusję t. 59–62 oraz perkusję i fortepian t. 67–75).

Akcja całego aktu II skupia się na żywiołowej dyskusji Konrada z Maskami. Zatrzymajmy się więc na chwilę na jednym z ciekawszych rozwiązań inscenizacyjnych, jakich dokonał tutaj Dąbrowski. W sumie na scenie swoje role odgrywało siedemnaście masek<sup>36</sup>, w przypadku dziesięciu z nich w ich rolę wcielili się aktorzy

36 Poskuta-Włodek w swoim opisie podaje, że usunięte zostały maski nr 6, 8, 17, 20, zob.: D. Poskuta-Włodek, „Niechajże ujrzę”, s. 404.

grający w akcie I inne postaci. Spośród tych, które miały swój muzyczny motyw z poprzedniego aktu, wymienić można: Maskę 2 (Prezes), Maskę 3 (Starzec), Maskę 7 (Mówca), Maskę 11 (Przodownik) i Maskę 18 (Samotnik). Ponieważ wszystkie maski były identycznie ubrane (kopie stroju głównego bohatera – Konrada), trudniej było w nich rozpoznać owe aktorskie dublety. Niektóre z tych postaci zdradzała jednak muzyka, co wynika z pomysłu Dąbrowskiego zawartego w egzemplarzu reżyserskim: „W czasie dialogów z maskami możliwie zastosujemy krótkie powtórki niektórych motywów z I aktu, tam gdzie dana Maska zbiega się z intencją poety z postacią z komedii *del'arte* n.p. Prezes i Maska 2”<sup>37</sup>. Czy widzowie podczas spektaklu byli w stanie skojarzyć te reminiscencje muzyczne i odkryć w danej Masce postać z I aktu, raczej należy wątpić, ale z pewnością zabieg ten wprowadził dodatkowy element zagadkowości i symboliki. Kolejny muzyczny odcinek wybrzmiewał w roli ilustracji dźwiękowej podczas rozmowy Konrada z Maską 19. Bohater wygłaszał poetyckie marzenia, wychwalając piękno polskiej przyrody:

Chcę, żeby w letni dzień,  
w upalny letni dzień  
przede mną zżęto żytni łan,  
dzwoniących sierpów słyszeć szmer  
i świerszczów szept i szum  
i żeby w oczach mych  
koszono kąkol w snopie zbóż.  
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień,  
czas kośby dobrych ziół i złych  
i jak od płowych zżętych pól  
ptactwo się podnosi na żer.

.....  
Chcę patrzeć, słyszeć, jaki gwar  
zielonych, złotych much;  
chcę widzieć, słyszeć, tężyć słuch,  
jak z kwiatów spada kwietny puch,  
jak lęk i groza kosi łan,  
wśród ciszy pól i gór,  
w słonecznym blasku złotych chmur,  
na chleb na przyszły rok.  
Chcę patrzeć, patrzeć, tężyć wzrok...  
i potrać co mogiłę co krok

Skomponowana muzyka podkreślała ów sielski obraz, który malował słowami Konrad. Malawski użył tu delikatnych brzmień fletów (powierając im główny ciężar treści melodycznych) oraz klarnetów, fagotów, harfy, czelesty i epizodycznie altówki.

37 *Scenariusz muzyczny* (zob. przyp. 14), s. 3.

Kapryśna ale zarazem zwiewna linia melodyczna, pełna nieregularności rytmicznej, ozdobników (przednutki), dużej zmienności interwałowej, w połączeniu z delikatnymi brzmieniami pozostałych instrumentów odmalowywała na swój sposób owe odgłosy pól, o których mówił bohater.

Zakończenie aktu II ponownie przyniosło zmianę klimatu. Konrad wygłaszał tu swój dość długi monolog (modlitwę), a następnie rozpoczynał rozmowę z Hestią. Malawski skomponował dla tej sceny dość obszerny, liczący 65 taktów odcinek (nr 21) – wspomniany wcześniej chorał. Nie ma on związku ze średniowiecznymi jednogłosowymi chorałami, skomponowany został polifonicznie, stanowiąc miniaturę orkiestrowej dwutematowej fugi. To jeden z odcinków, w którym mamy zaprezentowaną niemal całą obsadę i jej potencjał wolumenu brzmieniowego. W inscenizacji miał on duże znaczenie w kształtowaniu dramaturgii i napięcia. Narracja tego odcinka zasa-  
dza się na stopniowym narastaniu brzmienia. Kompozytor osiąga ten efekt na cztery sposoby: poprzez rozbudowywanie obsady, wzrastanie dynamiki, przyśpieszanie tempa i zagęszczanie faktury (wprowadzenie drugiego tematu oraz częstych ekspozycji tematu pierwszego). Na początku pojawia się brzmienie organów solo, w dynamice *piano*, w tempie *andante sostenuto*. Organy prezentują temat pierwszy (zaznaczony w przykładzie ramką) trzykrotnie, a niemal równoległe z czwartym jego pokazem wkracza temat drugi w partii skrzypiec I (zob. przykł. 6).

Przykł. 6. A. Malawski, muzyka do *Wyzwolenia*, odcinek 21, t. 6–16, tematy fugi

The image shows a musical score for Organ and Violin I. The Organ part is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with changing time signatures (3/4, 2/4, 4/4) and a melodic line with grace notes. The Violin I part is written in a single staff with a treble clef. It starts with a 'Solo' marking and a dynamic of 'mp', playing a melodic line with grace notes. The score is divided into two systems by a double bar line with repeat signs.

The image shows a musical score for Organ and Violin I, measures 13 to 32. The Organ part is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The Violin I part is written in a single staff with a treble clef. The time signature is 3/4. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs.

Niejako w zakończeniu tej ekspozycji wkomponowana została wzmiankowana już melodia kołędy. Od t. 27 następuje zmiana obsady – organy zastępuje sekcja smyczkowa. Temat pierwszy prezentują kolejno: wiolonczele z kontrabasami, następnie altówki i skrzypce I; przyspiesza także nieznacznie tempo (*moderato*). Po chwili dołączają flety i oboje z tematem drugim (t. 32), dalej klarnety, fagoty, fortepian i ponownie organy (t. 45). Od t. 49 kompozytor wprowadził dynamikę *fortissimo* oraz zaznaczył, by stale przyspieszać tempo. W ostatnich czterech taktach następuje punkt kulminacyjny w postaci pokazu tematu pierwszego w dynamice *forte–fortissimo*, z silnym akcentowaniem każdego dźwięku i stopniowym rozwiązaniem na końcowym akordzie zawieszonym na fermacie. Jeśli chodzi o charakterystykę tematów, pierwszy z nich to temat *sogetto*, zawiera się w dwóch taktach, ma prostą ósemkową rytmikę i skokowo opadającą linię melodyczną. Nie wszystkie jego pokazy trzymają się ściśle kroków interwałowych, zmiana następuje już przy trzecim jego wejściu, gdzie zamiast inicjalnego skoku o kwartę czystą w górę mamy skok o sekstę małą w górę. Mimo kilku zmian melicznych temat ten nadal jest rozpoznawalny. W całym odcinku następuje piętnaście pokazów tematu pierwszego, z czego dwa niepełne (waltornie – t. 55–56, trąbki – t. 57–58) oraz ostatni płynnie przechodzący w końcową kadencję. Temat drugi (*andamente*), liczy aż dwanaście taktów i pojawia się w sumie czterokrotnie. Malawski w swoich utworach autonomicznych często sięgał do polifonii, która dawała możliwość tworzenia nasyconych treściowo narracji. Przykładem tego jest choćby *II Kwartet smyczkowy, Etiudy symfoniczne czy Trio fortepianowe*<sup>38</sup>. Ta jego predylekcja objawiła się także w przypadku muzyki teatralnej – najczytelniej potwierdza to odcinek 21. Zastosowanie polifonii i stałe zwiększanie obsady świetnie podkreśliło moment przejścia przez Konrada pochodni, co przypieczętowało muzycznie durowe zakończenie odcinka w dynamice *fortissimo*.

38 Więcej o polifonicznej technice kompozytora w pracy Bogusława Schäffera, zob.: Bogusław Schäffer, „Technika kompozytorska Malawskiego”, w: *Artur Malawski*, s. 287–301.

W akcie III oprócz powtórek motywów muzycznych niektórych postaci pojawił się jeden nowy odcinek – nr 29 Widma. Towarzyszyć miał słowom Chóru:

A kto prośby nie posłucha, —  
W Imię Ojca, Syna, Ducha:  
czy widzisz pański krzyż!  
Śmierć niosłeś w twym napoju,  
zostawże nas w pokoju!  
A kysz, a kysz, a kysz!

Wyspiański przewidział w swoim dramacie dla tego miejsca muzykę Moniuszki, o czym informował w didaskaliach:

Miarowym słowem chór powtarza,  
miarowa ozwie się muzyka.  
We dźwięku tej muzyki Moniuszki,  
przy której owe w *Dziadach* duszki  
znikają na zaklęcie guślarza

Podczas premiery dzieła z 1903 r. chór deklamował swoją partię pod melodię jednego z fragmentów *Widm* Moniuszki<sup>39</sup>. Zapewne wykorzystano wówczas odcinek 3b, do słów: „A kto prośby nie posłucha”, na co wskazuje tekst Chóru (zob. przykł. 7<sup>40</sup>).

Przykł. 7. Stanisław Moniuszko, *Widma*, cz. 3b do słów „A kto prośby nie posłucha...”

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system continues the melodic line. The third system features dynamic markings sf (sforzando) and pp (pianissimo). The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

39 Zob.: M. Świerkowska, „Premiera *Wyzwolenia*”, s. 208.

40 Źródło: Stanisław Moniuszko, *Widma: sceny liryczne z poematu Adama Mickiewicza „Dziady”*, wyciąg fortepianowy, Warszawa 1865, s. 17. Polona, <https://polona.pl/item/widma-sceny-liryczne-z-poematu-a-mickiewicza-dziady,NjM5MDYyODE/4/#info:metadata>, dostęp 19 III 2020.

(Widmo pierwsze zanika)

Dąbrowski w swojej inscenizacji zdecydował się na powtórzenie tego tematu muzycznego, stąd Malawski odcinek nr 29 w całości oparł na melodii z odcinka 3b *Widm Moniuszki* (por. przykł. 7 i 8). Pomijając zmianę tonacji, kompozytor melodię powierzył kolejno klawetowi I (t. 1–5), fagotowi I (t. 7–10), fletowi I, skrzypcom I i II oraz altówce (t. 11–15). Jego aranżacja różni się od źródła artykulacją *legato* i drobną zmianą rytmiczną (wydłużenie pierwszej wartości z ósemki na ćwierćnotę w t. 11–13). Całość dopełniają w roli kontrapunktu fagoty, instrumenty smyczkowe, później także waltornie.

Przykł. 8. Artur Malawski, muzyka do *Wyzwolenia*, nr 29 Widma

Andante

Clarineti I  
in Sib II

Fagotti I  
II

Violoncelli

Contrabassi

Cl. I  
in Sib II

Fg. I  
II

Vc.

Cb.

pizz.

p espress.

pizz.

p espress.

arco

arco



The image shows a page of a musical score for an orchestral work. It contains eight staves, each representing a different instrument: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Cor Anglais (Cor. I in Fa), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The Flute I and II parts have a '11' marking above the first measure. The Viola and Contrabass parts have 'pizz.' (pizzicato) markings above the first measure. The score shows a melodic line in the flutes and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

Większość skomponowanych odcinków muzycznych do tejże inscenizacji odnosi się do poszczególnych postaci, wyjątek stanowią cztery bardzo krótkie odcinki o cechach symboliczno-ilustracyjnych. Dwa z nich miały za zadanie brzmieniowo odzwierciedlić szarpnięcie kajdan przez Konrada na początku aktu I (odcinek nr 2 Kajdany) oraz odgłos zatraskiwanych wrót w scenie z Eryniami pod koniec aktu III (odcinek nr 30 Wrota). Bardziej symboliczną wymowę miał odcinek 8 (Kiwanie głowami) oddający w sposób prześmiewczy nieme potakiwanie chóru po przemowie Prezesa (opadające tercjowe *glissanda* skrzypiec I na tle szorstkich brzmień pozostałych instrumentów smyczkowych). Inny odcinek to żałosne jęki towarzyszące rozmowie Samotnika i Echa (akt I, scena 10), muzycznie również skomponowane jako opadające *glissanda* (w interwale sekundy) w partii sekcji smyczkowej.

W tekście sztuki kilkukrotnie pojawiają się ponadto informacje o brzmieniu dzwonu, bębna lub tam-tamu. Chodzi tu m.in. o dość długą uwagę w didaskaliach między dialogiem Muzy, Reżysera i Konrada z aktu I:

„Tam-tam” nazywa się narzędzie  
w orkiestrze, które dzwon udaje.  
Jak mówią teatralne zwyczaje,  
używa się mniej więcej wszędzie,  
gdzie się do sztuki dzwon dodaje.  
A więc w *Kościuszcze* do przysięgi,  
z dna wód w *Zaczarowanym kole*;  
raz się z nim w górne idzie sprzęgi,  
raz się znów staje z nim na dole.

Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,  
 że zawsze się w nią tłucze jednakowo.  
 Wrażenie, jakie wywołuje,  
 jest tym, co w sobie kto poczuje.  
 „Tam-tam” jest w stanie dzwon Zygmunatów  
 z przedziwną oddać dokładnością,  
 waży zaś ledwo kilka funtów  
 i każdy dźwignie go z łatwością,  
 co uprzystępnia szerszej masie  
 w teatrze drzeć przy tym hałasie,  
 imitującym nastrój dzwonu  
 z przedziwną subtelnością tonu.

Chwilę później, podczas rozmowy Muzy z Reżyserem, pod hasło „Trzaśnij!” pojawić miał się dźwięk bębna<sup>41</sup>. Ponownie dźwięk dzwonu przewidziany został w akcie III – rozmowa Chóru i Gustawa, tuż przed wejściem Konrada z pochodnią. Partytura ani głosy nie zawierają odcinków, które odpowiadałyby tym momentom, być może Malawski nie notował partii tam-tamu jako zbyt prostej, a w przypadku dzwonu najpewniej użyto nagrania dzwonu, które emitowano podczas spektaklu.

#### PODSUMOWANIE

Patrząc na całość muzyki do *Wyzwolenia* skomponowanej przez Malawskiego, widzimy, że dominują w niej odcinki pełniące funkcję muzycznego symbolu postaci występujących w dramacie. Każdy z nich został potraktowany indywidualnie zarówno pod względem obsady, materiału muzycznego, jak również długości trwania (od kilkutaktowych, na przykład motywu Starca, do liczących ponad sto taktów – Wróżka). Niewątpliwie charakterystyczny dla całego opracowania jest ów zaplanowany przez reżysera muzyczny sarkazm. Oczywiście mamy tu także odcinki o charakterze ilustracyjnym (np. nr 3 Korowód, nr 4 Strojenie sceny, nr 19 Sielanka), lecz również w nich można wyczuć prześmiewczy akcent. Ową kpiarską wymowę znakomicie prezentuje odcinek 6 – polonez Karmazyna i Hołysza. Na drugim biegunie umieścić zaś można dostojny i mroczny motyw Geniusza. Co charakterystyczne w kwestii języka muzycznego kompozytora, mamy tu kontynuację dobrze znanych elementów z jego twórczości zasadniczej: zmienne metra, które zaburzają statykę melodii, liczne synkopy, polirytmie, jeśli nie dominację, to przynajmniej silne akcentowanie dysonansowości. Cechy te najbardziej są widoczne

41 Tu również Wyspiański podaje szczegółowy opis w didaskaliach: „Daje się słyszeć jakoby dalekie uderzenie piorunu, – przesypano bowiem kilka ołowianych kul przez blaszaną rynnę, ukrytą w kulisach. Po czym słyhać przeciągłe huczenie i dudnienie gromu, coraz zanikającego w oddali, – bo oto bardzo wprawnie bito w bęben, głuche uderzenia wydający, a wysoko na górnym pomoście sceny ukryty”.

w odcinkach towarzyszących scenom mistycznym, nierzeczywistym postaciom (przede wszystkim odcinek 15 Wróżka, nr 17 Geniusz, nr 18 Maski). Dzięki muzyce wymowa całej inscenizacji nabrała niezwykle wyrazistego oblicza. Typowa dla języka Malawskiego dysonansowość, nieregularność rytmiczna, nerwowość frazowa z pewnością nie świadczy o nowatorstwie tej muzyki w kontekście zdobyczy muzyki I poł. XX w., ale na gruncie teatru bez wątpienia wnosila powiew świezosci po latach socrealistycznej stagnacji. Bardziej śmiałe eksperymenty w zakresie muzyki teatralnej będą domeną kolejnych lat (partytury sonorystyczne z 1958 r. Tadeusza Bairda, czy teatr eksperymentalny Grotowskiego, Kantora). Trudno natomiast odpowiedzieć, na ile muzyka Malawskiego była wyróżniająca się wśród innych opraw muzycznych do sztuk wystawianych w tamtych latach. Z pewnością jej prawdziwa wartość ujawni się wraz z kolejnymi analizami muzyki teatralnej tego czasu. Sama inscenizacja wzbudziła jednakże ogromne zainteresowanie, ciesząc się popularnością wśród widzów. Na premierę przybyli ministrowie z ZSRR i Ukrainy, a w prasie ukazywały się przychylnie recenzje, choć zarzucano rezygnację z wizerunku katedry czy sceny wigilijnej<sup>42</sup>. Po krakowskiej premierze sztukę tę wystawiano 21 XII 1957 r. w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego w Katowicach w reżyserii Józefa Wyszomirskiego (bez udziału muzyki). W Warszawie swoją powojenną premierę miała dopiero w lutym następnego roku w Teatrze Narodowym, w reżyserii Wilama Horzycy z muzyką Zbigniewa Turskiego. Z opisu tej inscenizacji przez Zofię Krajewską można wnioskować, że udział muzyki był znacznie skromniejszy i mniej oryginalny. Autorka podaje, że muzyka pojawiała się tylko w scenach aktu pierwszego oraz w akcie trzecim do wejścia Konrada<sup>43</sup>. Ów brak indywidualizmu objawiał się z kolei cytatem w postaci poloneza Ogińskiego<sup>44</sup> podczas sceny z Karmazynem i Hołyszem, oraz użyciem kilku akordów *Marsza żałobnego c-moll* Fryderyka Chopina w późniejszych scenach. Co ciekawe, Chopinowski marsz był bezpośrednim zapożyczeniem z premiery dzieła w 1903 r., podczas której wykonywano go pod koniec aktu I w sc. 12. po słowach Starca: „Otwierajcie oczy, córki moje...”, o czym informuje Świerkowska<sup>45</sup>.

Na kilkanaście recenzji, które ukazały się po krakowskiej premierze, jedynie trzech autorów zwróciło uwagę na aspekt muzyczny inscenizacji. Tadeusz Kudliński pisał:

Wyliczając różne zastrzeżenia, nie chcę pomniejszać faktu, że całość przedstawienia była jednolita a tok płynny bez przerwy. Do scalenia wrażeń przyczyniła się nowoczesna mu-

42 Zob.: D. Poskuta-Włodek, *Co dzień powtarza*, s. 198.

43 Zob.: Zofia Krajewska, „Wyzwolenie w inscenizacji Wilama Horzycy Warszawa 1958”, *Pamiętnik Teatralny* 26 (1977) nr 4, s. 583–584.

44 Chodzi tu o najbardziej znany *Polonez a-moll* „Pożegnanie Ojczyzny”, którego autorstwo przypisywane było Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu, lecz najprawdopodobniej jest dziełem jego ojca Michała Kazimierza Ogińskiego, zob.: Antoni Lenkiewicz, *Kazimierz Pułski (1745–1779)*, Wrocław 2004, s. 107.

45 M. Świerkowska, „Premiera *Wyzwolenia*”, s. 201.

zyka, wywołująca dobre skojarzenia aluzjami melodycznymi i budująca nastrój. Ponadto muzyczność przechodziła często w rytm akcji, jak np. polonezowy takt mówienia i ruchu w scenie *Karmazyna z Hołyszem* (E. Fulde, M. Jastrzębski)<sup>46</sup>.

Drugi recenzent dostrzegł z kolei w muzyce Malawskiego rys nowoczesności: „Okazało się, że zarówno abstrakcjonizm [scenografii – W.M.] jak nowoczesna muzyka stały się tylko czynnikami, uwypuklającymi nowoczesność teatralnych form sztuki, tkwiących immanentnie w dziele Wyspiańskiego”<sup>47</sup>. Natomiast przywoływany wcześniej Vogler podkreślił „narodowe motywy” w postaci cytatów *Warszawianki*, kolędy czy Moniuszkowskich tematów.

Niestety Malawskiemu nie było dane rozwijać swoich muzycznych pasji. W wyniku ciężkiej choroby zmarł niespełna miesiąc po premierze dzieła, które stało się dla niego samego symbolicznym „wyzwoleniem” z doczesnego życia. Jak wspominał Bronisław Rutkowski, „Nagrywanie na taśmę tej wspaniałej muzyki odbyło się jeszcze w jego obecności, jednak aby pójść na wstrząsające przedstawienie *Wyzwolenia* – nie starczyło mu już sił. Wielki kompozytor krakowski ostatnim swoim utworem złożył hołd wielkiemu poecie i dramaturgowi Krakowa”<sup>48</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

- Braun, Kazimierz. *Teatr Polski (1939-1989). Obszary wolności – obszary zniewolenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 1994.
- Gołąb, Maciej. *Muzyczna moderna w XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- Gwizdalanka, Danuta. „Trzy postawy wobec totalitaryzmu: Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski”. W: *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, 169–183. Poznań: Ars Nova, 1996.
- Jabłoński, Zbigniew. „Zarys życia i twórczości teatralnej Bronisława Dąbrowskiego”. W: *Bronisław Dąbrowski i jego teatr w 50-lecie pracy artystycznej*, red. Henryk Vogler, 3–17. Kraków: RSW „Prasa”, 1972.
- Jarmułowicz, Małgorzata. *Sezony błędów i wypaczeń: socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.
- Jaszcz [Jan Alfred Szczepański]. „Wyzwolenie w swoim teatrze po półwieczu”. *Trybuna Ludu* 10, nr 344 (1957): 6.
- Krajewska, Zofia. „Wyzwolenie w inscenizacji Wilama Horzycy Warszawa 1958”. *Pamiętnik Teatralny* 26, nr 4 (1977): 583–584.

46 Tadeusz Kudliński, „Kto jesteś, widmo olbrzymie?”, *Tygodnik Powszechny* 11 (1957) nr 50, s. 5.

47 Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], „Wyzwolenie w swoim teatrze po półwieczu”, *Trybuna Ludu* 10 (1957) nr 344, s. 6.

48 Bronisław Rutkowski, „Po zgonie Artura Malawskiego”, *Ruch Muzyczny* 2 (1958) nr 6, s. 2.

- Kudliński, Tadeusz. „Kto jesteś, widmo olbrzymie?”. *Tygodnik Powszechny* II, nr 50 (1957): 5.
- Kuraś, Marzena. „Kłopoty z Wyspiańskim 1944–1957”. *Pamiętnik Teatralny* 56, nr 3–4 (2007): 351–390.
- Kuraś, Marzena. „Zniewalanie teatru: polityka teatralna 1944–1949”. *Pamiętnik Teatralny* 57, nr 3–4 (2008): 103–138.
- Lenkiewicz, Antoni. *Kazimierz Pułaski (1745–1779)*. Wrocław: Wydawnictwo Biuro Tłumaczeń, 2004.
- Napiontkowa, Maria. *Teatr polskiego października*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2012.
- Poskuta-Włodek, Diana. „«Niechajże ujrzę jak dusza wam płonie...»». *Krakowskie Wyzwolenie 1957*. *Pamiętnik Teatralny* 56, nr 3–4 (2007): 391–417.
- Poskuta-Włodek, Diana. *Co dzień powtarza się gra. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie 1893–1993*. Kraków: Państwowy Teatr im. J. Słowackiego, 1993.
- Rutkowski, Bronisław. „Po zgonie Artura Malawskiego”. *Ruch Muzyczny* 2, nr 6 (1958): 2.
- Schäffer, Bogusław. „Technika kompozytorska Malawskiego”. W: *Artur Malawski. Życie i twórczość*, red. Bogusław Schäffer, 287–301. Kraków: PWM, 1969.
- Stawowy, Ludomira. „Spis kompozycji”. W: *Artur Malawski. Życie i twórczość*, red. Bogusław Schäffer, 396–402. Kraków: PWM, 1969.
- Stęszewska, Zofia. „Z zagadnień historii poloneza”. *Muzyka* 5, nr 2 (1960): 77–90.
- Sudolska, Elżbieta. „Funkcje muzyki teatralnej”. *Litteraria* 17, nr 235 (1985): 131–148.
- Szydłowski, Roman. „Pasje Bronisława Dąbrowskiego”. W: *Bronisław Dąbrowski i jego teatr w 50-lecie pracy artystycznej*, red. Henryk Vogler, 27–37. Kraków: RSW „Prasa”, 1972.
- Świerkowska, Małgorzata. „Premiera *Wyzwolenia* w roku 1903. Zagadki, rebusy, szarady rekonstrukcji”. *Pamiętnik Teatralny* 26, nr 2 (1977): 195–211.
- Tomaszewski, Mieczysław. „O twórczości zaangażowanej: Polska muzyka 1944–1994. Między autentyzmem a panegiryzmem”. W: *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, 139–147. Poznań: Ars Nova, 1996.
- Vogler, Henryk. „«Teatr ogromny» w 50-lecie zgonu jego twórcy”. *Dziennik Polski* 13, nr 292 (1957): 4.
- Sławomir Wiczorek. *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*. Wrocław: Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014.
- Wysocki, Tadeusz. „Rozmowa z Arturem Malawskim”. *Ruch Muzyczny* 2, nr 6 (1958): 12.
- Wyspiański, Stanisław. *Wyzwolenie*, dramat w 3 aktach, opr. Juliusz Saloni. Warszawa: PIW, 1948.

ARTUR MALAWSKI'S MUSIC FOR THE 1957 KRAKÓW PRODUCTION  
OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S *WYZWOLENIE* (LIBERATION)  
IN THE CONTEXT OF THE POLITICAL THAW

In the period of socialist realism, creative freedom was particularly restricted in the field of theatre, where the use of the spoken word had the greatest potential impact on the audience. Theatre administration was centralised; a pre-defined style was imposed; staging the national classics was forbidden; censorship was omnipresent. These are just a few of the factors that hampered the functioning of theatres. The political thaw triggered by Stalin's death, which lasted several years, saw the gradual shedding of the yoke of censorship and imposed programmes. One of the symbolic works to be staged after a lengthy absence from the Polish stage was Stanisław Wyspiański's *Wyzwolenie* (Liberation), premiered on 28 November 1957 at the Juliusz Słowacki Theatre in Kraków, directed by Bronisław Dąbrowski, with music by Artur Malawski. The function, scope and symphonic forces of Malawski's interesting musical setting indicate that it was an important element of the production.

The score consists of 25 sections, most of which (referred to by the composer as 'motifs') are linked to individual characters in the drama. At the director's suggestion, Malawski composed colourful music abounding in sarcastic and mocking elements, with a twofold aim: to undermine the status of the protagonists' words and to introduce an unreal and mysterious atmosphere in the scenes with masks. The composer combined folk elements (rhythmic, melodic and sound idioms), song quotations, a hint of orientalism and harmonic-rhythmic 'spice' in the form of strongly dissonant sonorities and sudden changes of metre and rhythm. The music that Malawski composed for the theatre corresponded with the works from the main strand of his compositional work. While writing his incidental music to *Liberation*, the composer was battling cancer, which ultimately led to him dying less than a month after the premiere. This music was therefore his swan song.

*Translated by Tomasz Zymer*

Keywords: Artur Malawski, *Wyzwolenie* / *Liberation*, Stanisław Wyspiański, muzyka teatralna / theatre music, socrealizm / socialist realism

**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 2018. Stypendystka Paul Sacher Foundation w Bazylei. W 2014 r. otrzymała grant MNiSW w konkursie Preludium. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości Witolda Lutosławskiego, historii muzyki XX w., muzyce teatralnej oraz zagadnieniach pejzażu dźwiękowego.  
wioleta.muras@uwr.edu.pl