cipated from the Liturgy of the Hours and became an independent basis for many monumental compositions.

The hymn by Pärt refers in many ways to the tradition of early music. However, the most essential foundation of the hymn is its own contemporary composer language and unique stylistic conception. Based on the *tintinnabuli* technique the hymn was influenced by Medieval Latin, Gregorian chorale, double vocal organum and baroque musical rhetoric (*suspiratio*, *anabasis*, *katabasis*, *exclamatio* etc.). The key is not only stylization of Gregorian chorale in all the verses beginning each part but also diatonic nature of the composition. Pärt's *Te Deum* begins and ends with a silence. The internal dramaturgy of the hymn occurs in subtle tensions following one after another. Liturgical references are exposed by the composer by adding *Amen* and *Sanctus* to the source text.

Te Deum is not a majestic ode to the God, as the hymn is dominated by the imploring and contemplating tone. The quintessence of this musical composition are pleas for mercy (*Fiat misericordia tua*), hope and belief in the Last Judgement (*Iudex crederis esse venturus*) featured in the two climax points.

Key words

Arvo Pärt, *Te Deum*, tradition, genre, hymn

Katarzyna Babulewicz

Uniwersytet Jagielloński

Jakie dźwięki powinny towarzyszyć wizycie psa w muzeum?

Wokół muzyki w serialu animowanym *Reksio* oraz jej twórcy

Związki filmu animowanego z muzyką stanowią w dziejach kultury filmowej zjawisko zupełnie niepowtarzalne. Od dawna nie jest to tylko audiowizualny romans, lecz więź trwała i nierozerwalna[1].

Tematem niniejszego szkicu jest muzyka Zenona Kowalowskiego w wybranych filmach animowanych z serii *Reksio*, wyprodukowanej przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej w latach 1967–1990. Artykuł stanowi próbę skrótowego przedstawienia problemów, które szerzej opisane zostały w pracy licencjackiej autorki, stąd jego syntetyczny charakter[2]. W celu możliwie wszechstronnego zaprezentowania czytelnikowi tematu przy jednoczesnym zachowaniu zwięzłości formy, tekst podzielony został na cztery części o odmiennym charakterze. Pierwsza to krótka biografia artystyczna kompozytora. Druga, w całości oparta na wywiadzie autorki, to przegląd różnorakich uwag i wspomnień twórcy związanych z pisaniem muzyki do serialu. Zawarte w niej spostrzeżenia kompozytora odnaleźć można w części trzeciej – szczegółowej analizie wybrane-

1 M. Solarz, *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości* [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008, s. 160.

2 K. Babulewicz, *Muzyka Zenona Kowalowskiego do wybranych odcinków serialu „Reksio"*, praca licencjacka napisana pod kierownictwem dr hab. M. Dziadek, Kraków 2013.

go filmu przeprowadzonej przez autorkę. Część ostatnia to podsumowanie, próba ustalenia najważniejszych prawidłowości, kształtu podstawowych elementów muzycznych, znaczenia przypisywanego instrumentom etc., a przedstawione w niej wnioski wyprowadzone zostały wcześniej na podstawie badania większej liczby filmów z serii. Najważniejszym dążeniem autorki było poddanie całości materiału utrwalonego na ścieżce dźwiękowej analizie uwzględniającej przegląd zastosowanych środków kompozytorskich, określenie głównych cech języka muzycznego, którym posługiwał się kompozytor, oraz uporządkowanie poszczególnych funkcji muzyki w aspekcie jej korelacji z obrazem.

Należy uściślić, co jest rozumiane w pracy pod pojęciem ścieżki dźwiękowej. Używa się go w sensie zbliżonym do angielskiego *soundtrack* (lub po prostu *track*), który odnosić się może zarówno do finalnego efektu procesu tworzenia muzyki filmowej, jak i – gdy używa się go w stosunku do suity muzycznej opartej na ścieżce dźwiękowej z danego filmu – do efektu abstrahującego od filmowego kontekstu. W niniejszej pracy zawężamy pojęcie ścieżki dźwiękowej do pierwszego z podanych znaczeń, traktując je zatem jako polski odpowiednik stosowanego współcześnie w piśmiennictwie angielskim terminu *film score*, rozumianego jako efekt procesu tworzenia muzyki filmowej[3].

Źródła wykorzystane podczas opracowywania problemu to przede wszystkim taśmy filmowe z poszczególnymi odcinkami serialu, dalej zaś rękopisy partytur utworów, uprzejmie udostępnione na potrzeby pracy przez Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, a także źródło wywołane – wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez autorkę 8 grudnia 2012 roku w Katowicach.

Punktem wyjścia pracy była analiza zapisu partyturowego konfrontowanego z nagraniem muzyki. W procesie analizy samej muzyki pod względem formalnym i stylistycznym wykorzystana została tradycyjna, rozpowszechniona w Polsce przez Józefa Michała Chomińskiego metoda polegająca na analizie poszczególnych elementów muzycznych dzieła oraz próbie odtworzenia ich wzajemnych związków oraz funkcji, jakie pełnią w kontekście całości formy. Uwzględnione zostały również elementy stylizacyjne, szczególnie te, które dotyczą idiomu muzyki dla dzieci. Dalszy etap pracy polegał na próbie uporządkowania występu-

3 Por. F. Karlin, R. Wright, *On the track: A guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004.

jących na różnych poziomach związków muzyki i obrazu: od prostej ilustracji do bardziej skomplikowanych technik, takich jak techniki narracyjne czy technika motywów przewodnich. Tu użyta została metoda analizy związków intertekstualnych. Uzupełniający pracę rozdział biograficzny zrealizowany został tradycyjną metodą opisową.

Podejmowane w tym szkicu zagadnienie nie doczekało się jak dotąd żadnego opracowania naukowego. Powstały jedynie nieliczne publikacje na temat twórczości Zenona Kowalowskiego (np. K. Turek, *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Prace Specjalne AM Gdańsk*, t. 53, *Z problemów współczesnej muzyki polskiej*, Gdańsk 1995), ale większość z nich nie dotyczy twórczości dziecięcej. Mimo dużej popularności, jaką cieszy się do tej pory kultowy serial o Reksiu, ilustrująca go muzyka nie została opisana. Brak zainteresowania ze strony badaczy (*nota bene* odnoszący się w ogóle do muzyki w filmie animowanym) dziwi tym bardziej, że muzyka serialu jest niezwykle wartościowa, zdobywała przez lata uznanie w Polsce i za granicą, a również dziś cieszy się sympatią odbiorców w różnym wieku. Mało kto nie rozpoznałby zabawnej melodii towarzyszącej czołówce filmu. Warto więc, aby zagadnienie zostało podjęte.

1. Zenon Kowalowski – rys życia i twórczości

Przed rozpoczęciem rozważań nad muzyką, trudno nie zatrzymać się choć na moment przy biografii artystycznej tak zasłużonego twórcy – zwłaszcza że jest ona bardzo ciekawa, a powszechnie mało znana.

Zenon Kowalowski (ur. 20 marca 1939 roku w Białej Podlaskiej) jest kompozytorem muzyki teatralnej i filmowej oraz pedagogiem. Przez wiele lat współpracował ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej. Kompozytor studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie kolejno: kompozycję w klasie Stanisława Wiechowicza (dyplom w roku 1962) oraz dyrygenturę u Witolda Krzemińskiego i Henryka Czyża. Na jego formację artystyczną niewątpliwy wpływ miał kontakt z wymienionymi pedagogami. Stanisław Wiechowicz (1893–1963), polski kompozytor, pedagog, dyrygent chóralny, redaktor oraz działacz muzyczny, był profesorem kompozycji w PWSM w Krakowie od 1945 roku. Jego klasę ukończyli, poza Zenonem Kowalowskim, również Krzysztof Penderecki, Juliusz Łuciuk i Lucjan Kaszycki. Twórczość Wiechowicza stanowi jeden z najciekawszych przykładów

stylu narodowego w muzyce polskiej pierwszej połowy XX wieku. Kompozytor bardzo często sięgał do muzyki ludowej: twórczo ją opracowywał, parafrazował, nawiązywał do specyficznego dla niej wyrazu emocjonalnego i do tekstów folklorystycznych. Domenę twórczości Wiechowicza stanowiła muzyka chóralna. Co istotne dla wyjaśnienia źródeł zainteresowania Zenona Kowalowskiego muzyką dla dzieci, także Wiechowicz był autorem wielu kompozycji tego rodzaju.

W 1964 roku Kowalowski otrzymał wyróżnienie na prestiżowym Konkursie Młodych Kompozytorów za utwór *Psalm* na cztery rogi, perkusję i orkiestrę smyczkową. W następnych latach kilkakrotnie był stypendystą Ministerstwa Kultury i Sztuki. W dwóch pierwszych dekadach po ukończeniu studiów Zenon Kowalowski komponował głównie utwory orkiestrowe i kameralne, które stanowiły akces do panującego w tym czasie w Polsce kierunku awangardowego, np. *Freski* na dwa klarnety (1961), czy *Sekwencje 7* na zespół instrumentalny (1967)[4]. Kowalowski unikał w swoich kompozycjach skrajnych eksperymentów, lokując się w kręgu estetycznym bliskim ówczesnym kompozytorom krakowskim: Stanisławowi Wiechowiczowi, Arturowi Malawskiemu i Krystynie Moszumańskiej-Nazar.

Po studiach początkowo związał się zawodowo z Reprezentacyjnym Zespołem Artystycznym ZZG „Siemianowice", w którym pełnił w latach 1962–1967 funkcję dyrygenta, a następnie od 1967 roku z Teatrem Zagłębia w Sosnowcu, gdzie w latach 1967–1972 piastował stanowisko kierownika muzycznego. Pisał też muzykę do przedstawień Teatru Polskiego w Bielsku-Białej oraz Teatru im. A. Fredry w Gnieźnie. Współpraca z teatrami została przerwana nagle w 1972 roku, kiedy kompozytor popadł w konflikt z kolektywem partyjnym sosnowieckiej placówki[5].

Koniec współpracy z teatrem szczęśliwie zbiegł się w czasie z początkiem nowego rodzaju działalności, która przyniosła artyście największe powodzenie – z rozpoczęciem komponowania muzyki filmowej. Już w roku 1970 Zenon Kowalowski nawiązał współpracę ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, jedną z dwóch wytwórni filmów animowanych, które wówczas istniały (druga, o nazwie Studio Filmów Rysunkowych Semafor, działała w Łodzi). Jako twórca muzyki

4 Zob. *Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP*, red. J. Bauman-Szulakowska, M. Dziadek, K. Turek, Katowice 1994, s. 45, 46.

5 Zob. M. Dziadek, *70-lecie urodzin Zenona Kowalowskiego*, „Śląsk" 2009, nr 5.

filmowej debiutował ścieżką dźwiękową do filmu krótkometrażowego *Syzyf* (1970, reż. Z. Kudła). Następnie nawiązał współpracę ze znanym reżyserem i scenarzystą Lechosławem Marszałkiem, twórcą licznych filmów dla dzieci. W wyniku owej współpracy powstał w bielskim studio jeden z najwspanialszych polskich seriali dla dzieci – *Reksio*. W sześćdziesięciu czterech odcinkach wykorzystana została muzyka Zenona Kowalowskiego. W następnych latach kompozytor ilustrował muzycznie jeszcze kilka seriali, m.in. *Marceli Szpak dziwi się światu*, a w roku 1984 stworzył wraz z Tadeuszem Kocybą muzykę do filmu długometrażowego *Porwanie w Tiutiurlistanie* (reż. F. Pyter i Z. Kudła). W sumie Zenon Kowalowski jest autorem muzyki do ponad 150 filmów krótkiego i średniego metrażu, np.: *Bruk* (1971, reż. Z. Kudła), *Tropami mitów* (1974, reż. J. Petryszyn) czy *Gilgamesz* (1976, reż. J. Petryszyn). Filmy z muzyką kompozytora były prezentowane na rozmaitych festiwalach i przeglądach krajowych oraz międzynarodowych (m.in. w Berlinie, Cannes, Moskwie, Kárlovych Várach i Wenecji).

Po przełomie politycznym roku 1989 Zenon Kowalowski powrócił do współpracy z teatrami, nawiązał także kontakt z Operetką Śląską. W 1994 roku na zamówienie powstały dwa koncerty fortepianowe dla dzieci[6]. Po roku 2000 Zenon Kowalowski napisał szereg pedagogicznych utworów na różne składy. Ponadto powstały kolejne pieśni chóralne (m.in. *Wiosna w sercu*, *Usypiała Maryś*) i piosenki dla dzieci, np. *Rege rege kum*[7]. Poza intensywną pracą kompozytorską Zenona Kowalowskiego zajmowała również działalność pedagogiczna. W latach 1980–2000 był etatowym pracownikiem Instytutu Wychowania Muzycznego Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie (obecnie Instytut Muzyki Wydziału Artystycznego UŚ). Prowadził tam bardzo lubiane przez studentów zajęcia z kompozycji, aranżacji i instrumentacji. Współpracował także z Prywatną Szkołą Muzyki Rozrywkowej Nice Noise w Katowicach.

W 1980 roku Zenon Kowalowski został uhonorowany Złotą Maską za twórczość dla teatru. W 1998 roku otrzymał Medal Komisji Edukacji Narodowej za szczególne zasługi dla oświaty i wychowania. Jest

6 *Koncerty dla dzieci* (*Children Piano Concerto no. 1, 2*) doczekały się opracowania naukowego autorstwa Krystyny Turek; zob. K. Turek, *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Muzyka fortepianowa. X [Międzynarodowa Sesja Naukowa, Gdańsk 21–23 listopada 1995 r.]*, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 1995 (Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku, nr 52), s. 201–217.

7 Informacje zebrane na podstawie wywiadu z kompozytorem.

członkiem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (od 1972 roku) oraz Związku Kompozytorów Polskich (od roku 1964)[8].

2.1 Muzyka filmowa Zenona Kowalowskiego dla dzieci – początek działalności, cel twórczy i proces powstawania muzyki do odcinka *Reksia*[9]

Jak przyznaje sam kompozytor, z pisaniem dla najmłodszych po raz pierwszy zetknął się na początku swej działalności, już podczas komponowania muzyki teatralnej (Teatr Zagłębia, z którym współpracował, wystawiał również wiele przedstawień dla dzieci). Co ciekawe, twórca muzyki do jednego z najbardziej znanych, ponadczasowych filmów dla dzieci stwierdza, że w jego przypadku o podjęciu na szerszą skalę pracy nad muzyką dla najmłodszych w dużym stopniu zadecydował… przypadek. Kompozytor miał bowiem za zadanie dokonać nagrania muzyki do pewnego spektaklu, które ostatecznie, z braku miejsca w teatrze w Bielsku-Białej, odbyło się właśnie w Studiu Filmów Rysunkowych. Muzykę Zenona Kowalewskiego usłyszeli wówczas reżyserzy filmowi. Od razu docenili talent kompozytora i złożyli mu pierwszą propozycję współpracy.

Kompozytor określa jasno, co jest najważniejsze podczas tworzenia muzyki do filmu animowanego: to konieczność stworzenia takiego języka muzycznego, który będzie czytelny dla dziecka, zgodny z jego możliwościami percepcyjnymi, zatem zrozumiały i adekwatny do świata przeżyć i wyobraźni. Twórca podkreśla, że muzyka w filmie animowanym ma pomagać w odbiorze treści, dodatkowo objaśniać obraz i prowadzić widza. Muzyka współtworzy akcję. Co istotne, nie ma ona charakteru wyłącznie naturalistycznej ilustracji, lecz komunikuje również przesłanie, morał opowieści, które są niezmiernie ważne, szczególnie w przypadku filmów rysunkowych.

Proces tworzenia muzyki kompozytor rozpoczynał na ogół od czytania scenariusza. Potem następowało oglądanie filmu – jeszcze całkowicie niemego, bo pozbawionego przecież nie tylko muzyki, ale

8 Zob. M. Dziadek, J. Bauman-Szulakowska, *Kowalowski Zenon* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005, s. 451–452.

9 Informacje zawarte w częściach 2.1 i 2.2 oraz zacytowane w nich wypowiedzi kompozytora pochodzą z wywiadu z Zenonem Kowalowskim przeprowadzonego przez autorkę 8 grudnia 2012 roku w Katowicach.

też wszelkich efektów akustycznych. W przypadku *Reksia* i innych filmów krótkometrażowych ta wstępna faza pracy, mająca na celu ogólne rozeznanie w problematyce i w najważniejszych elementach treści danego odcinka, trwała zazwyczaj kilka dni. Polegała ona jednak nie tylko na wyrobieniu sobie określonego stosunku do filmu i poszukiwaniu weny, ale też na dzieleniu całości na sekwencje. Części te powinny z jednej strony satysfakcjonować kompozytora pod względem czysto muzycznym, z drugiej – ułatwiać widzowi zrozumienie filmu. Dopiero potem następował właściwy etap komponowania, zajmujący (w przypadku *Reksia*) od dwóch, trzech tygodni do miesiąca (warto podkreślić, iż ilustrowany muzycznie odcinek trwał około dziewięciu minut!). Trudno było oczywiście, jak w przypadku każdej działalności artystycznej, precyzyjnie przewidzieć czas trwania pracy. Kompozytor przyznaje:

> To jest kwestia pomysłu. Czasami pisze się parę minut i już jest uchwycony pewien moment muzyczny, a czasami człowiek siedzi nad tym tygodniami i nic z tego nie będzie. To różnie bywa.

Kompozytor decydował każdorazowo, w których momentach filmu zabrzmi muzyka, a które będą jej pozbawione. Bardzo wielu wskazówek odnośnie kształtu muzycznego danego odcinka udzielał reżyser. Czasem było ich tak dużo, iż należało dokonać selekcji. Brak wyboru najważniejszych propozycji groziłby popadnięciem w nadmierną szczegółowość. Zenon Kowalowski jest zdania, że kompozytor powinien najczęściej kierować się własnym wyczuciem, jednak uwagi reżysera są ważne, gdyż – jak wiadomo – najistotniejsza w filmie rysunkowym pozostaje jednoznaczność przesłania. Nadrzędnym zadaniem kompozytora staje się więc pomoc w osiągnięciu celu reżysera.

Niezwykle rzadko zdarzało się, by kompozytor i rysownik konsultowali się ze sobą podczas pracy. Efekty ich działania spotykały się dopiero w finale. Obserwowanie pracy animatora mogłoby stanowić silną sugestię dla kompozytora, jednak na ogół pracował on już na podstawie gotowego materiału. Rysownicy również nie byli zainteresowani wprowadzaniem kompozytora w arkana swojej sztuki. Każdy tworzył w całkowicie innej, niezależnej materii, obie jednak z ogromnym powodzeniem udawało się ostatecznie połączyć.

Zanim partytury trafiały do kopisty, który na potrzeby zespołu wykonawczego rozpisywał je przez kilka kolejnych dni, kompozytor

musiał zapisać ręcznie często blisko stustronicową partyturę. Zachowało się ich zaledwie kilka, częściowo w zbiorach prywatnych artysty, a częściowo w archiwum SFR – w sumie około ⅓ z całej, ponad sześćdziesięcioodcinkowej serii. Rękopisy liczą zazwyczaj powyżej pięćdziesięciu stron (najdłuższy zachowany w SFR odcinek ma ich aż sto dwanaście), a dla porównania rozpisanie na poszczególne partie zaledwie siedmiostronicowej, trwającej czterdzieści sekund czołówki zajęłoby kilka godzin. W zestawieniu z dzisiejszymi warunkami pracy już samo stworzenie zapisu nutowego było więc procesem nieporównywalnie bardziej czasochłonnym.

Za tworzenie muzyki do *Reksia* odpowiedzialne były oprócz kompozytora i niedużej orkiestry jedynie dwie osoby: pierwsza odpowiadała za dźwięk, druga za efekty i montaż. Kompozytor uczestniczył niemal we wszystkich etapach pracy, również tych czysto „technicznych", często związanych z koniecznością uciekania się do jednorazowych, niemożliwych do powielenia pomysłów. Po nagraniu muzyki przystępowano do tworzenia kompletnej ścieżki dźwiękowej, która wymagała użycia odpowiednich efektów. Musiały one z jednej strony współgrać z muzyką, z drugiej – wiarygodnie naśladować akcję, kreować realistyczny świat. Nie dysponowano gotowymi rozwiązaniami, a każda nowa sytuacja, w której znalazł się bohater filmu, oznaczała również nową sytuację dla twórców: musieli rozstrzygnąć, w jaki sposób i tym razem sprawić, aby warstwa dźwiękowa wiernie podążała za wizualną. Często towarzyszyły temu zabawne sytuacje. Kompozytor wspomina nagranie do swego ulubionego odcinka przygód pieska, mianowicie do filmu *Reksio śpiewak*:

> Tam kompozytor prowadzi wszystko, jest śpiew, granie… Chłopiec uczy się grać na skrzypcach. Niełatwo jest to nagrać, biorąc pod uwagę samych dojrzałych wykonawców. Przecież miałem znakomitych muzyków! Właśnie w *Śpiewaku* prosiłem: „A teraz proszę mi zagrać ten fragment tak, żeby dało to wrażenie, że gra dziecko, które nie trafia w dźwięki". I to była największa trudność dla zawodowego muzyka! Wzięliśmy dosłownie amatora, który chciał pokazać, jak pięknie gra. I on zafałszował idealnie. U zawodowego muzyka było widać, że stara się, mówiąc popularnie, fałszować, ale nie było to autentyczne. Autentyczne może być granie jedynie kogoś, kto stara się ten dźwięk dobrze poprowadzić, ale nie potrafi, a nie: mieć piękny dźwięk i go niszczyć, defasonować. Pół dnia szukaliśmy i nie trafiliśmy. Dopiero ktoś wpadł na genialny pomysł i powiedział: „Słuchajcie, jest taki facet, coś tam gra na skrzypcach, strasznie chciałby nam pokazać, jak gra". Proszę bardzo! I dopiero on to zrobił…

Kompozytor zdradził jeszcze jedną tajemnicę związaną ze szczegółami realizacji tego odcinka. W jednej z ostatnich scen widzimy chłopca grającego na skrzypcach, któremu wtóruje śpiewający piesek. Szczególnie interesujące jest w tym przypadku właśnie źródło nagrania partii Reksia: melodia nucona przez pieska to w rzeczywistości nagranie śpiewu samego kompozytora! Wysoki rejestr został uzyskany wskutek odpowiedniego zwiększenia tempa odtwarzania.

Po nagraniu muzyki i efektów dźwiękowych następował drugi etap pracy – podkładanie otrzymanej ścieżki pod film. Wtedy okazywało się, czy nagranie jest precyzyjnie wykonane czasowo i czy nadaje się do wykorzystania. Twórcy nie dysponowali możliwościami technicznymi pozwalającymi na dowolną modyfikację materiału, przedłużanie brzmienia dźwięku itp. Istniała możliwość co najwyżej przycięcia wybranego fragmentu, ewentualnie przesunięcia go w prawo lub w lewo. Nagranie musiało zatem być od razu niemal bezbłędnie zsynchronizowane z obrazem. Jeśli nie było – należało nagrywać jeszcze raz.

2.2 Szczegóły warsztatu kompozytorskiego

Zdaniem kompozytora prostota i przejrzystość muzyki filmowej dla najmłodszych powinny być widoczne szczególnie w fakturze – nigdy nie może być ona gęsta. Punkt ciężkości przesunięty zostaje w stronę środków brzmieniowych – instrumentacji. To ona pozwala najpełniej odmalowywać zróżnicowane nastroje oraz tworzyć efekty ilustracyjne. Liczba instrumentów w orkiestrze realizującej nagranie muzyki filmowej dla dzieci również nie jest jednak duża. Czasem, w zależności od tematyki odcinka, stosowane są instrumenty specjalne, jak np. gitara elektryczna.

Decyzje o wszelkich szczegółach związanych ze stroną muzyczną należą do kompozytora. Musi on nie tylko rozstrzygnąć, jakim instrumentom powierzyć fragment, kiedy bohaterowie filmu np. maszerują, ale także wybrać te momenty, którym towarzyszy muzyka, oraz te, w których jej nie ma, określić długość jednych i drugich. I tak np. smutna scena nie wymaga wcale długiego fragmentu o lirycznej melodyce. Aby zasugerować nastrój, często wystarcza kilka dźwięków – tłumaczy Zenon Kowalowski. Oznacza to oczywiście, że wybory kom-

pozytora wynikają nie tylko z wyczucia i doświadczenia, ale również ze znajomości psychiki dziecka. A znajomość ta jest konieczna, aby mógł zaistnieć dystans wyrazowy. W przeciwnym razie nie udałoby się tak subtelnie sugerować nastroju i tworzyć niebanalnej, zmiennej ścieżki dźwiękowej.

Kompozytor przyznaje, że w całej serii przygód *Reksia* istotną rolę odgrywają motywy przewodnie. Zazwyczaj służą ujednoliceniu konkretnego filmu, nie powtarzają się między odcinkami (wyjątek – cytat czołówki). Podkreśla przy tym, iż zachowanie spójności danego filmu było możliwe dzięki konsekwentnym, pełnym logiki i jasnego przesłania scenariuszom, jakie tworzył Lechosław Marszałek. Ujednoliceniu nastroju służyło klasyczne powtarzanie tematu, skojarzonego z określoną sytuacją. Świetnym przykładem może być odcinek *Reksio żeglarz*, który rozpoczyna się sceną żeglowania pieska i jego pana po zamglonym jeziorze (warto również zwrócić uwagę, jak znakomicie została narysowana tafla wody – daje nieodparte wrażenie głębi). Dość nostalgicznemu krajobrazowi towarzyszy piękny temat muzyczny, który natychmiast nasuwa skojarzenia z pieśniami gondolierów. Najbardziej wyeksponowany wśród instrumentów został obój. Temat powraca na koniec, kiedy bohaterowie po wielu przygodach lądowych znów płyną żaglówką.

Łatwo spostrzec, że pewnego rodzaju motywem przewodnim serialu staje się również czołówka – żartobliwa, zawadiacka i optymistyczna. Jest ona leitmotivem *Reksia*. W toku odcinka słychać ją jednak niezwykle rzadko – zaledwie kilkakrotnie, i to jedynie przez kilka sekund. Cytat czołówki występuje na przykład, kiedy piesek ma właśnie stoczyć bójkę z wilkiem (oczywiście w imię obrony słabszych). Kompozytor tłumaczy, że czołówka może pojawić się jedynie w odcinkach o określonym nastroju (zbliżonym do jej charakteru), nie powinna też być wykorzystywana za często. Dokonuje trafnego porównania: „Tak jak w gotowaniu: niedobrze, kiedy wszystkiego jest za dużo". Trudno zaprzeczyć, że zbyt częste cytowanie z pewnością mogłoby odebrać jej urok.

Oglądając kolejne filmy, natrafiamy na nietypowy, interesujący przypadek stosowania cytatu muzycznego – w odcinku pt. *Reksio telewidz*. Można tu mówić o rodzaju żartobliwego przekształcenia literackiej konwencji teatru w teatrze – tutaj mamy kreskówkę w kreskówce. Piesek wraz ze swym panem oglądają kultowy film animowany, również produkcji Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, mianowicie

Bolka i Lolka. Oglądaniu telewizji podporządkowana jest cała akcja odcinka: początkowo Reksio obserwuje ekran jedynie przez okno, później pan pozwala mu zająć miejsce w pokoju – niestety piesek zachowuje się zbyt głośno i zostaje wyrzucony za drzwi. Film robi jednak na nim duże wrażenie – przy swej budzie gwiżdże nawet fragment hiszpańskiej muzyki z oglądanego odcinka (*Bolek i Lolek – Corrida*). Na podwórku pojawia się drugi pies, Reksio z zachwytem przywołuje fragmenty widzianych filmów. Przyjaciele wskakują do domu przez okno i zajmują miejsce przed telewizorem, jeszcze zanim zjawi się pan.

W toku tego odcinka *Reksia* często słychać muzykę z *Bolka i Lolka* autorstwa Waldemara Kazaneckiego (czołówka niemal w całości rozbrzmiewa aż kilkakrotnie). Zostaje ona świetnie wkomponowana w dźwiękową całość, podobnie jak *Bolek i Lolek* zdecydowanie pasują do przygód Reksia. Z powodzeniem mógłby powstać odcinek, w którym występowaliby bohaterowie obu wieczorynek[10].

Jak już zostało wcześniej wspomniane, podczas komponowania muzyki do *Reksia* nadrzędnym celem było odmalowanie specyfiki nastroju danego odcinka. Z nastrojem ściśle związana jest kategoria symboliki instrumentów: ich pojawianiu się towarzyszą niemal każdorazowo określone skojarzenia. Kompozytor wylicza, z jakimi emocjami wiązał zazwyczaj poszczególne instrumenty:

> Na przykład obój to taki piękny świat, spokojny, nostalgiczny. Flet – to samo. Aczkolwiek flet może również wprowadzać niepokój: za pomocą krótkich dźwięków. Skrzypce: długie, piękne dźwięki – spokój, natomiast wszystkie inne możliwości techniczne, tremola itd., wprowadzają napięcie. Podobnie jak kontrabasy *pizzicato*. Nie mówiąc już o instrumentach dętych, które, jak wiadomo, troszeczkę też naśladują pewne sygnały, ale też wprowadzają, podkreślają pewne stany emocjonalne. Myślę, że najważniejszą rolę u nas

10 Podobnego zdania był sam animator obu seriali, Marian Wantoła, o czym dowiadujemy się z wywiadu Elżbiety Jaworowicz, którego rysownik udzielił niedługo przed śmiercią: „Od lat, będąc na emeryturze, wymyślam sobie sytuacje przygodowe Bolka, Lolka i pieska. Ja ich połączyłem razem, co nigdy w filmie nie było. Przez te dwadzieścia kilka lat… O, tak powinno wyglądać dobre biuro! [pokazuje rysunek, na którym widać Bolka i Lolka wśród stert papierów oraz śmiejącego się z nich Reksia]. […] Nie mogę się wyzbyć miłości do tych postaci". Cytat pochodzi z emitowanego w TVP w listopadzie 2012 roku programu pt. *Sprawa dla reportera*. Odcinek dostępny w Internecie: <http://www.youtube.com/watch?v=nnWtRoc1dT4> [dostęp: 01.03.2013 r.].

> spełniały instrumenty dęte drewniane, smyczki i parę instrumentów dętych blaszanych. Bo, jak powiedziałem, to nie była duża orkiestra, nie można było przeładowywać. Nie zawsze można trąbkę dać, bo ona już ma w sobie coś dominującego, może być użyta w pewnym momencie, nie cały czas. Waltornia podobnie.

Co więcej, instrumenty wiążą się często nie tylko z jasno określonymi stanami emocjonalnymi, ale także z otoczeniem, scenerią wydarzeń. Przykładowo, kiedy akcja toczy się na podwórku, bardzo często słychać klarnet. Kompozytor przyznaje, że to właśnie ten instrument kojarzy jako „mogący stwarzać klimacik podwórkowy", że jego brzmienie pasuje kolorystycznie do radosnej scenerii słonecznego, wiejskiego podwórka. Według kompozytora, klimat ten jest właściwy całej serii:

> Filmy z Reksiem mają swój specyficzny klimat, właśnie podwórkowy. Jest to niezbyt skomplikowane rytmicznie, takie sobie granie. Oczywiście pod warunkiem że sytuacja nie wymaga czegoś innego, że cała dramaturgia filmu nie pędzi szaleńczo. Wtedy ta podwórkowa muzyczka musi być zmieniona w jakąś bardziej dramatyczną, żeby podkreślić wszystkie sprawy emocjonalne.
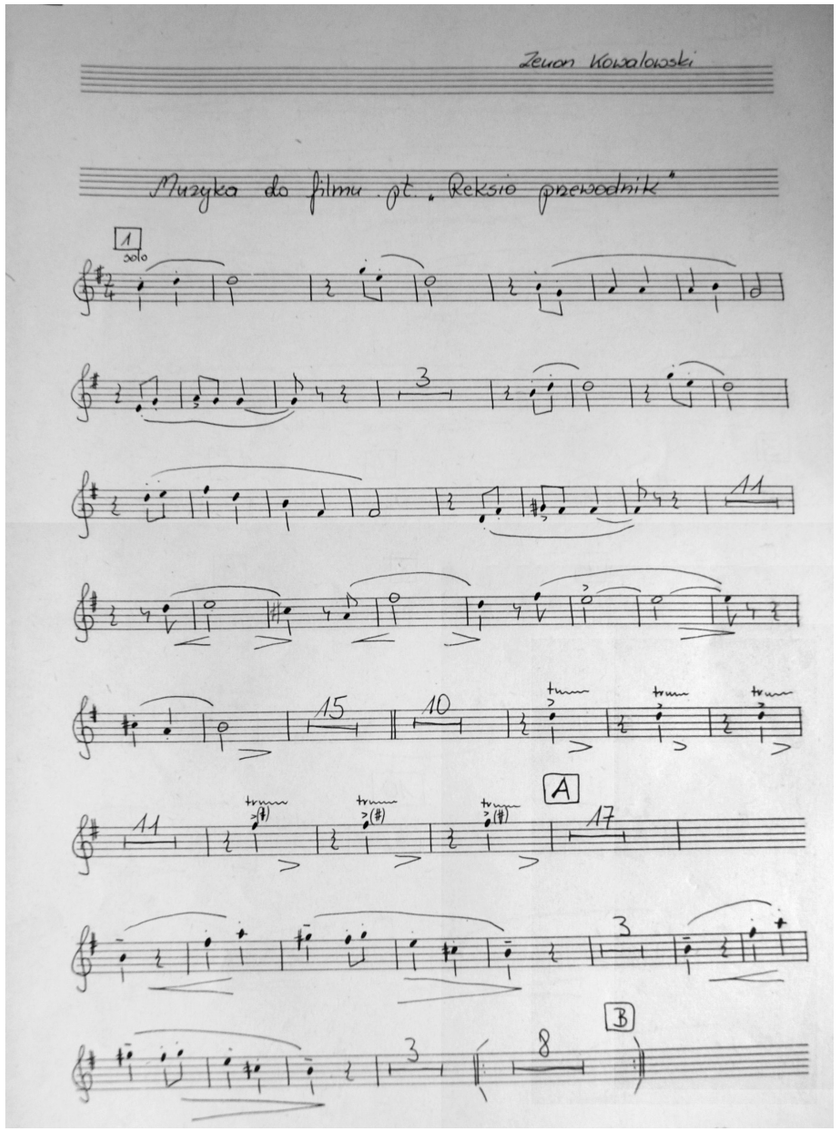
Można łatwo zauważyć, że często użycie określonych instrumentów wiąże się też ze stylizacją. W każdym odcinku *Reksia* śledzimy inne przygody i pomysły pieska, często też pojawiają się nowi bohaterowie, dlatego muzyka musi każdorazowo zyskiwać nowe elementy treściowe, aby nie pozostawać w tyle za pozamuzyczną narracją. Akcja serialu to zresztą nie tylko gospodarskie podwórko. Przykładowo w odcinku *Reksio taternik*, jeszcze zanim bohaterowie wyruszą w góry, słychać charakterystyczną melodię graną na fujarce. Wędrówce po stokach towarzyszy pomysłowa aranżacja czołówki, która w nowej instrumentacji, z kwintowym akompaniamentem, staje się iście góralska.

3. Analiza wybranego odcinka: *Reksio przewodnik* (reż. Lechosław Marszałek)

Film *Reksio przewodnik* rozpoczyna się jak na ów serial nietypowo: piesek wędruje przez miasto. Idzie chodnikiem wzdłuż kamienic, spotyka starych znajomych (a nawet jednego nowego). Jego spacerowi towarzyszy pogodny fragment muzyczny: durowy temat wykonują

solowo instrumenty dęte drewniane, akompaniują delikatnie, w *piano pianissimo* smyczki *con sordino* (określenia wykonawcze pojawiają się w partyturze). Słychać także długie, wysokie dźwięki wibrafonu. Rozpoczyna solo fletu ośmiotaktową myślą muzyczną. Metrum jest parzyste, rytmika nieskomplikowana (przez większość czasu dwie krótsze nuty są przeciwstawiane jednej dłuższej), nie występuje chromatyka, rysunek linii melodycznej jest spokojny, przeważają tercje. Flet dodaje na końcu jeszcze trzy takty będące opisaniem toniki, a jednocześnie – jakby podsumowaniem. Całość ma charakter narracyjny. Słychać od razu odpowiedź klarnetu (nieznacznie rozwija materiał podany przez flet jako podsumowanie) – w tym samym czasie Reksio wita się ze znajomym mężczyzną, wesoło szczeka, podając mu łapę. Piesek biegnie dalej, powraca solo fletu – pierwsze cztery takty nie podlegają zmianom, natomiast w kolejnych następuje pewne pogłębienie wyrazu, poprzez dość niespodziewane, chwilowe zastosowanie trybu molowego (pasaż opadający). Pojawia się analogiczne, czterotaktowe podsumowanie, a potem komentarz klarnetu. Tymczasem Reksio spotyka kolejnego znajomego – tym razem jest nim inny pies, który tłumaczy, na kogo główny bohater lada moment się natknie. Solo przejmuje obój: rozpoczyna je, kończy zaś klarnet. Rytmika przestaje być skoczna, fraza staje się dłuższa, a w akompaniamencie dołączają pojedyncze akordy fortepianu (na mocną część taktu). Lada moment dowiadujemy się dlaczego – Reksio spotyka wyniosłą panią, która właśnie wyprowadza na spacer jego rasową sympatię. Kiedy psy padają sobie w objęcia, solo brzmi w wysokim rejestrze fletu i nawiązuje do słyszanej przed chwilą partii oboju i klarnetu, zyskuje jednak bardziej śpiewny charakter dzięki wprowadzeniu skoku seksty wielkiej. Suczka zostaje zabrana przez zdegustowaną właścicielkę, a wtedy Reksio przesyła ukochanej całusa i idzie dalej wzdłuż ulicy. Romantyczną atmosferę sprowadza na ziemię opadający trójdźwięk fletu, znika również fortepianowy akompaniament.

W klarnecie pojawia się kontrastująca swym zdecydowanym charakterem myśl muzyczna. Nawiązuje w głównej mierze do wcześniejszych „komentarzy" tego instrumentu, a także do frazy z samego początku odcinka (głównie poprzez wykorzystanie *staccato*). Rozpoczyna się skokiem kwinty, podkreśla metrum dwudzielne, a jej wejściu towarzyszy pojedynczy akord *pizzicato*. Nowa myśl została skojarzona z nowo napotkaną przez bohatera sytuacją: w bramie wjazdowej do jednej



Film *Reksio przewodnik*, fragment towarzyszący wędrówce psa przez miasto, partia fletu

z posesji zaklinował się, prawdopodobnie próbujący uciec, pudel. Warczy z irytacją i bezskutecznie usiłuje się uwolnić. Klarnetowi *staccato* odpowiada fagot. Gdy do psa w tarapatach podbiega Reksio, słychać progresję: wcześniejsza myśl klarnetu, ilustrująca uwięzionego pudla, zostaje teraz powtórzona o tercję wyżej. Buduje to napięcie, a także zdaje się oddawać retorycznie prośbę o pomoc.

Następnie powraca pomysł muzyczny z samego początku filmu, ilustrujący wówczas przechadzkę Reksia – tym razem zaprezentowany jest w brzmieniu syntezatora, który nadaje bardziej niefrasobliwy, kojarzący się z przygodą charakter, niż miało to miejsce w przypadku fletu. Jedynie pojawiające się pomiędzy myślami muzycznymi komentarze wykonują instrumenty dęte drewniane. Głównemu bohaterowi udaje się uwolnić pudla. Zapoznają się ze sobą i wyruszają razem przed siebie na tle dalszej części znajomego pomysłu muzycznego, w którym pojawiły się dodatkowo radosne, wykonywane trzykrotnie tryle fletu. Kiedy brzmi fragment o dłuższej frazie, docierają pod skansen, a gdy pojawia się kolejny, bardziej zawadiacki, ze *staccato*, powierzony tym razem fletowi – przedostają się na drugą stronę ogrodzenia, odchylając poluzowaną sztachetę w płocie.

Krajobraz zmienia się całkowicie, a wraz z nim opracowanie muzyczne. Naszym oczom ukazują się dwie góralskie chaty (obok każdej jest psia buda) oraz studnia z żurawiem. Brzmienie zespołowe znika, a pojawia się flet (zamiast akompaniamentu momentami jest obecny burdonowy dźwięk). Słyszymy szerokie frazy, kształtowane niby improwizacyjnie na pasterskiej fujarce. Melodia zyskuje góralski charakter za sprawą braku eksponowania dźwięków charakterystycznych dla tonacji oraz unikania typowych zwrotów kadencyjnych. Tymczasem bohaterowie oglądają kolejne eksponaty w tym, jak się okazało, psim skansenie. Reksio tłumaczy pudlowi, że dziwna buda na biegunach to kołyska, następnie podziwiają specjalne schronienie dla jamnika. Kolejny eksponat to buda, którą można przewozić jak taczkę. Wspólnemu zwiedzaniu towarzyszą liczne symulacje mowy. Następuje zmiana instrumentu na obój: psy mijają budę-zabawkę z głową wilka, wyskakującą z wnętrza na sprężynie. Docierają pod psi dom na wysokim słupie. Melodię prowadzi teraz klarnet basowy.

Nagle następuje niespodziewana zmiana: swobodnie ukształtowana linia melodyczna pojedynczego instrumentu zostaje zastąpiona odcinkiem o zdecydowanym charakterze i pełnym brzmieniu: psy docierają

pod budę w stylu góralskim. Instrumenty smyczkowe wykonują typowo ludowy, statyczny akompaniament z pustych kwint, towarzyszą im również repetowane dźwięki klarnetu basowego. Flet wykonuje mocno akcentowany, opadający pochód w metrum cztery czwarte, poruszający się po kolejnych dźwiękach skali góralskiej. Zaraz potem uzupełniającą frazę słychać w oboju, a na jej tle rozbrzmiewa nawet przez moment jodłowanie (które wykonuje Reksio w stroju górala).

Psy podchodzą do kolejnego eksponatu, jakim jest tym razem buda w stylu antycznym: widzimy portyk z kolumnami w stylu doryckim. Rozbrzmiewają jednocześnie trzy głosy syntezatora: każdy z nich jest swobodnie zbudowany, oparty na nieregularnej rytmice i ruchu sekundowym (często występuje półton). Poprzez ich nakładanie się powstają współbrzmienia m.in. tercji małej i sekundy małej, a w efekcie – wrażenie obcej, dawnej tonalności. Pudel daje do zrozumienia, że nie wie, z czym ma kojarzyć budynek. Wtedy postać Reksia (ze wszystkimi atrybutami starożytnego wojownika) pojawia się zwielokrotniona, tworzy na moment cały szereg, który rytmicznie trzykrotnie uderza mieczami w tarcze. Wszystko staje się jasne i przyjaciele wyruszają ku następnemu eksponatowi.

Widzimy kolejną zabytkową, luksusową budę, a wraz z tym widokiem ulega zmianie niejasna, chaotyczna muzyka towarzysząca warstwie wizualnej – teraz staje się bardzo logicznie ukształtowana. Metrum zmienia się na trzy czwarte, gdyż słychać wzorowo zbudowany, radosny, wczesnoklasyczny menuet. Stylizacja jest bardzo wyraźna: frazy są symetryczne, wykorzystują nawet typowe zwroty melodyczne, opóźnienia, *staccato* na repetowanych dźwiękach. Akompaniament jest klarowny, złożony z równej długości dźwięków. Taniec wykonywany jest na syntezatorze, każda z partii ma inną barwę – akompaniament bardziej jaskrawą (być może imitującą klawesyn), melodia łagodniejszą (zbliżoną barwą do dzwonków/czelesty).

W trakcie menueta Reksio ma charakterystyczną perukę oraz historyczną czapkę. Psy wykonują taneczne kroki, a zaraz potem pudel zostaje kopnięty tak, że ląduje akurat pod następnym eksponatem (bezpośrednio przed tym zdarzeniem w tle słychać już kolejny wątek muzyczny). Następuje scena kontrastująca zarówno pod względem tematyki, jak i samego opracowania muzycznego. Będąca aktualnym przedmiotem zainteresowania buda prawdopodobnie należała do jakiegoś przywódcy wojennego. Jest ozdobiona w bardzo pompatyczny sposób. Na szczycie

widnieje ptak z rozpostartymi skrzydłami – orzeł napoleoński. Powraca metrum dwudzielne, przebieg znów staje się nieregularny, tym razem zdominowany interwałem kwarty oraz ugrupowaniem rytmicznym ósemki i dwóch szesnastek. Nadal wykorzystywany jest syntezator, jednak jego brzmienie ulega radykalnej zmianie: w tym odcinku imituje ostrzegawcze sygnały żołnierskiej trąbki, z którą kojarzy się oczywiście również brzmienie kwarty. Reksio i tym razem wciela się w historyczną rolę: widzimy, jak w czapce *à la* Napoleon wydaje rozkazy pudlowi, który natychmiast biegnie wykonać polecenie.

Kiedy tylko rusza z miejsca, słychać już ilustrację muzyczną kolejnej sceny: bardzo orientalnie brzmiący odcinek w fakturze zespołowej. Solo wykonuje obój. Jego partia wykorzystuje dwa motywy (jeden jest powtórzony), które charakteryzują się synkopowaną rytmiką i opadającą, silnie schromatyzowaną melodyką, eksponującą interwał półtonu. Duże znaczenie ma przypadające na słabą część taktu *ostinato* perkusji. Akompaniują ledwo słyszalnie smyczki *con sordino* (w tej samej rytmice). Oczom pudla ukazuje się widok jak z marzeń: buda wykonana z kości. Kiedy pies zabiera się do jedzenia, obraz znika (słychać efekt podobny do przewracającego się domina), a wtedy Reksio wskazuje mu tabliczkę „fata morgana".

Następuje kolejna kontrastowo zestawiona scena. Psy zwiedzają tym razem cały minikompleks, posesję rodem z amerykańskiego snu: przed dużą (około dwunastu razy większą od zwyczajnej), piętrową budą z przeszklonym frontem, tarasem i nowoczesnymi, zasuwanymi wejściami widać zaparkowany nad basenem kabriolet. Tylko tutaj podłoże jest wybrukowane. Z tyłu placu stoi ozdobna tabliczka: „Model 1977". Rozlega się modna wówczas muzyka: słyszymy popisową rock'n'roll-ową improwizację gitary elektrycznej oraz perkusji. W partyturze odcinek ten został oznaczony jako „improwizacja bitowa". Reksio przejeżdża samochodem wokół budy, wchodzi na taras, z którego skacze później do basenu. Strzepuje z sierści wodę i wraz z pudlem wyruszają dalej.

Muzyka wybrzmiewa do momentu, gdy docierają pod zagadkowy obiekt, który później okazuje się pochodnią. Bohaterowie natrafiają na wystawę dotyczącą historii oświetlenia. Towarzyszenie muzyczne znów staje się oszczędne: akompaniament ponownie przejmuje syntezator (brzmiący znów jak dzwonki/fortepian). Wykonuje wyizolowane uderzenia w wysokim rejestrze (jedynie na pierwszą miarę taktu). Na ich tle rozlega się brzmiąca przez kolejne takty oktawa wibrafonu,

a następnie tercja mała w górę i z powrotem w flecie, oboju, a potem nieco dłuższe ukształtowanie w klarnecie. Całość wprowadza nieco tajemniczy nastrój oraz atmosferę oczekiwania. Psy sprawdzają działanie kolejnych lamp naftowych o różnym kształcie. Dołącza temat fagotu, nawiązujący do odcinka towarzyszącego na początku filmu zaklinowaniu się pudla w bramie. W momencie, gdy pudel chce załatwić swe potrzeby w niedozwolonym miejscu, rozlegają się dwa ostrzegawcze, odległe o oktawę tryle klarnetu, a wibrafon wykonuje taki sam skok *glissando*. Reksio ma pretensje o niestosowne zachowanie kolegi. Kiedy psy docierają do ostatniego eksponatu, współczesnej, typowej, pozbawionej elementów dekoracyjnych latarni, Reksiowi nie udaje się upilnować niewychowanego pudla. Natychmiast przybywa strażnik, bierze psa za fraki, udziela reprymendy, zostawia ściereczkę i nakazuje posprzątać. Powtarzają się tryle klarnetu.

Psy na tle znanego już pomysłu muzycznego, towarzyszącego wcześniej wędrówce przez miasto, opuszczają biegiem skansen. Fragment rozpoczyna się tym razem nie od samego początku, a od frazy oboju. Bohaterowie ruszają chodnikiem, a kiedy słychać już zawadiacki odcinek (na początku filmu, gdy pudel był zaklinowany, powierzony klarnetowi), docierają pod drzwi „ZOO Muzeum". Zastanawiają się, co zrobić. Fraza i tym razem jest powtórzona (znów w momencie, kiedy trzeba podjąć jakąś decyzję). Zmieniona zostaje instrumentacja, ulega „wzmocnieniu": solo wykonują w oktawie flet i klarnet. Towarzyszy też długi dźwięk wibrafonu. Zakończenie frazy puzonu zostaje sugestywnie opóźnione w czasie, a na jego tle do budynku wchodzi pani w długiej, szerokiej sukience. Psy biegną za nią.

Naszym oczom ukazuje się korytarz muzeum. Na krzesełku pod ścianą siedzi pan czuwający nad zwiedzaniem wystawy. Opracowanie muzyczne ulega zaskakującej zmianie. Historyczny charakter prezentowanego miejsca został oddany archaizującym brzmieniem. Muzyka wykorzystuje stylizację barokową. Nadrzędne znaczenie dla kształtu całego fragmentu (najdłuższego spośród ogniw muzycznych odcinka) mają: technika koncertująca, snucie motywiczne, specyficzny akordowy akompaniament smyczków, powtarzalność odcinków, progresje oraz tryb minorowy wraz ze specyficznymi zwrotami kadencyjnymi i opóźnieniami.

Całość rozpoczyna bardzo krótki (jednotaktowy), utrzymany w *mezzo forte*, homorytmiczny wstęp. Wykonują go: klarnet, fagot,

syntezator i smyczki. Płynnie przechodzi w solo fletu, które poprzedza charakterystyczna fraza: kolejne dźwięki opadającego pasażu e-moll zostają opisane dźwiękami pomocniczymi. Progresyjnie powtórzona jest również rytmika (ugrupowanie ósemki i dwóch szesnastek). Akompaniament prowadzą w statycznych akordach smyczki. Flet powtarza o tercję wyżej swoją drugą myśl, której najbardziej charakterystycznym elementem jest właśnie prezentowany po wstępie *tutti*, opadający po pasażu fragment. Obserwujemy nieznajomą panią, która weszła do muzeum. Okazuje bilet, po czym kieruje się do sali z eksponatami. Pilnującego porządku zwiedzania pana coś zaniepokoiło w jej chodzie, ale (dosłownie) machnął na to ręką. Kobieta zatrzymuje się przy gablocie, a wtedy sytuacja się wyjaśnia: spod klosza jej spódnicy wydostają się niepostrzeżenie dwa psy. Towarzyszy temu (niepoprzedzona pauzą, chwilowa) zmiana instrumentu solowego – z fletu na obój.

Reksio i pudel oglądają różne zwierzęta w formalinie. Kiedy patrzą na węża, solo przechodzi do fletu, a gdy pudel bierze za eksponat wiszący na ścianie wąż strażacki – znów do oboju. Powraca znajoma myśl fletu (z opadającym pasażem), a po niej oboju – towarzyszą one scenie, gdy lis owinięty wokół szyi zwiedzającej wystawę staruszki ożywa i chce porwać wypchaną gęś. Psy interweniują, a staruszka podskakuje ze strachu wywołanego nagłym warknięciem – w tle słychać akurat zdecydowany w charakterze takt wstępu *tutti*. Brzmi dalsza część przebiegu. Psy oglądają kolejne eksponaty. Kiedy podchodzą do szkieletu lwa, pudel stuka w jego żebra jak w cymbałki (podłożony zostaje akustyczny efekt głuchego uderzenia), czym wywołuje włączenie się alarmu. Pan dozorca go wyłącza. Przebieg muzyczny rozpoczyna się znów od początku, gdy stróż idzie sprawdzić, co niepożądanego dzieje się na wystawie. Psom udaje się jednak ukryć, dlatego wraca na swoje miejsce (na tle zwielokrotnionej kadencji skrzypiec).

Reksio i pudel zadzierają głowy, aby obejrzeć ogromny szkielet dwugłowego ptaka, umieszczony na masywnym podwyższeniu. Opracowanie muzyczne ulega zmianie: poprzedni materiał zostaje przekształcony, zmierza do kulminacji. Solo wykorzystuje typowo instrumentalne pochody pasażowe. Większe znaczenie zyskują smyczki – ich rytmika staje się urozmaicona (choć nadal grają akordowo). Wykonują wznoszącą progresję, flet osiąga najwyższy dźwięk w całym przebiegu. Fragment jest na końcu urwany. Jako ostatni brzmi półtonowy pochód opadający.

Reksio wskazuje koledze inny, stojący niedaleko ogromny szkielet (psy rozpoznają w nim pegaza). Rozpoczyna się nowy, również wyraźnie barokowy fragment. Zmienia się obsada, teraz słychać jedynie kwartet smyczkowy. Skrzypce potraktowane są solistycznie. Rozpoczynają fragment w *piano* długimi dźwiękami bez towarzyszenia. Pozostałe instrumenty sukcesywnie dołączają w kolejnych taktach. Melodia ma kształt łukowy, wykorzystuje przednutki oraz długie wartości. Brzmi jak *adagio* z typowego barokowego koncertu.

Reksio i pudel przemieszczają się dalej. Drugi z psów z radością przymierza się do zjedzenia jednego z eksponatów. W barokowej fakturze pojawia się radosny skok kwarty (flet i klarnet). Powraca poprzedni fragment, towarzyszący od początku wizycie w muzeum. Słyszymy otwierający akordowy odcinek, jednak zachodzi pewna modyfikacja: *tutti* przeciwstawione zostaje tym razem skrzypcom grającym *tremolo* (ponownie skojarzone z zagrożeniem). Zaraz po nim, kiedy powraca *tutti*, ponownie rozlega się dźwięk alarmu. Tym razem psy zostają natychmiast wyrzucone za drzwi muzeum.

Cały pomysł muzyczny towarzyszący wizycie w muzeum nie tylko oddaje historyczną atmosferę i szczegółowo podąża za akcją (częściej nie jako ilustracja, a raczej jako narracja), ale również wykazuje pewną niezależność. Można go uznać za miniaturową, zamkniętą kompozycję samą w sobie. Jej schemat formalny można by opisać jako *aba*[1]. Słychać też pewne zbieżności z *concerto grosso*: pierwszego ogniwa z formą ritornellową, drugiego (śpiewnego fragmentu, wykonywanego przez kwartet smyczkowy) – z częścią *adagio*.

Kiedy Reksio i pudel zostali wyrzuceni z muzeum, natychmiast rozbrzmiewa temat przechadzki, pojawiający się w odcinku za każdym razem, kiedy akcja dzieje się na ulicy. Względem początku filmu zmieniona zostaje instrumentacja: pojawiają się dwa fortepiany (jeden wykonuje w zdwojeniach oktawowych melodię, drugi akompaniament) oraz perkusja. Za moment solo przechodzi do dętych drewnianych (wykonują je symultanicznie). Reksio i pudel idą w kierunku powrotnym, w stronę domu. Kiedy docierają pod bramę, w której wcześniej zaklinowany był pudel, muzyka ucicha, a zamiast niej słychać zdenerwowany kobiecy głos. Towarzyszą mu w *piano* akordy wibrafonu i pojedyncze tremola smyczków. Reksio ponownie pomaga otworzyć bramę. Pudel wbiega do środka. Słychać radosne okrzyki właścicielki psa. Powraca jeszcze na moment przerwane towarzyszenie muzyczne,

solo znów wykonuje fortepian – jedynie połowę pierwszej myśli, która powtórzona jest przez dęte drewniane. Reksio biegnie dalej ulicą. Następuje zakończenie – na tle smyczków słychać m.in. akordy fortepianu i wibrafonu. Ostateczną kadencję, złożoną z przewrotów trójdźwięku G-dur, wykonuje w wysokim rejestrze wibrafon.

4. Zakończenie, czyli o tym, co wspólne wszystkim odcinkom

Serial *Reksio* odznacza się dużą inwencją twórczą widoczną w warstwie fabularnej. Każdy z odcinków związany jest z określonym tematem i pomysłem, które nie są powielane w kolejnych filmach. Powtarzają się oczywiście stałe elementy, pozwalające zachować ciągłość, ułatwiające odbiorcy rozeznanie w narracji, jednak za każdym razem widać dbałość o przedstawienie nowych treści. To samo dążenie przejawia się w warstwie dźwiękowej.

Muzyka w serialu *Reksio* wykazuje dużą różnorodność stosowanych rozwiązań, co podyktowane jest przede wszystkim wątkami treściowymi, choć nie tylko. Można wyróżnić też pewne elementy pojawiające się we wszystkich filmach. Zaczynając od większych struktur, cechą w miarę stałą zdaje się pewien najogólniejszy plan całości konstrukcji muzycznej (tutaj powiązany akurat ściśle z konstrukcją fabuły). Charakterystyczne jest rozpoczynanie pogodnym, najczęściej symetrycznie zbudowanym odcinkiem w metrum dwudzielnym, w którym wiodącą rolę mają instrumenty dęte drewniane. Wraz z nową treścią pojawiają się kolejne pomysły muzyczne: całkiem nowe, kontrastujące bądź nie, czasem wywiedzione z pierwszej myśli lub do niej nawiązujące. W miarę komplikowania się akcji, narastania napięcia dramaturgicznego, pojawiania się pierwiastka niepokoju, towarzyszenie muzyczne traci regularną (często okresową) budowę – następują po sobie krótkie, swobodnie kształtowane odcinki. Często stosowana jest wówczas zasada kontrastu (zwłaszcza faktury, kolorystyki i artykulacji). W toku narracji lub na sam koniec powtarzana jest myśl (bądź motyw przewodni) z samego początku filmu. Często instrumentacja ulega wówczas większym lub mniejszym modyfikacjom, nieraz zdarza się, że przy końcowej prezentacji stosowane są wzmocnienia oktawowe (co koresponduje z triumfalnym, szczęśliwym zakończeniem).

Zagadnienie całościowej formy muzycznej filmu wiąże się ze specyficzną dyspozycją faktury. Fragmenty towarzyszące radosnym, sielskim obrazom, kiedy nie ma mowy o żadnym smutku bądź niebezpieczeństwie, utrzymane są w fakturze zespołowej, a solo powierzane jest dętym drewnianym. Kiedy tylko dzieje się coś złego, niepokojącego, brzmienie zostaje (zazwyczaj) zredukowane do pojedynczych instrumentów, wyjątkowo do jednego instrumentu bez akompaniamentu.

W każdym filmie pojawiają się tematy, odcinki muzyczne, a nawet proste motywy, skojarzone z jakąś czynnością (np. malowaniem, zasypianiem), osobą (np. malarz), zwierzęciem (np. jamnik, lis) itd. Powracają one w toku filmu w mało zmodyfikowanej postaci, dzięki czemu łatwo można je uchwycić, a co za tym idzie – narracja staje się bardziej spójna. Zdarza się, że bardzo drobne nawiązania pojawiają się również między odcinkami (np. krótki odcinek muzyczny towarzyszący widokowi budy, w której zasypia główny bohater w *Reksiu malarzu*, brzmi identycznie, jak pierwsza scena filmu *Reksio magik* – tutaj jest to nieco dłuższy fragment, ale również towarzyszy zasypiającemu pieskowi).

Skład zespołu instrumentalnego jest zmienny w poszczególnych filmach. Jego stałe komponenty to: orkiestra kameralna (instrumenty dęte drewniane, blaszane, zwykle kwartet smyczkowy, mało eksponowana perkusja), gitara, wibrafon/ksylofon. Często pojawiają się również: gitara basowa, organy, fortepian. Sekcja dętych jest zestawiana dość dowolnie z różnych odmian instrumentów (wykorzystywany bywa przykładowo flet *piccolo* i klarnet basowy). Wyjątkowo pojawiają się nietypowe instrumenty perkusyjne, również te o określonej wysokości dźwięku.

Z instrumentami (a także z charakterystycznymi dla nich sposobami artykulacji) silnie powiązane jest znaczenie pozamuzyczne. Flet prowadzący (solo lub z innymi instrumentami drewnianymi) diatoniczną melodię słychać w momentach optymistycznych. Kiedy flecista wykonuje tryl, obrazuje to zaskoczenie, coś nowego lub zbliżające się niebezpieczeństwo, każdorazowo zatem tryl ma w naturalny sposób przede wszystkim coś podkreślić. *Frullato* fletu wprowadza niepokój. Obój ma podobną funkcję co flet, z jedną różnicą – jego specyficzna barwa pozwala, aby był wykorzystywany również do odmalowywania nastroju nieco melancholijnego, a przynajmniej – nieco bardziej zagadkowego. Klarnet również powiązany jest ze scenami pełnymi

optymizmu, wykorzystywany bywa *solo* lub z obojem i fletem, wnosi jednak dodatkowy pierwiastek – dozę humoru, pewnej zawadiackości. Kiedy gra *frullato*, zyskuje ono podobną funkcję, jak w przypadku fletu – obrazuje niepokój. Instrumenty dęte blaszane stosuje kompozytor zdecydowanie rzadko. Skojarzone są one z sytuacją zagrożenia. Trąbka została w naturalny sposób przyporządkowana jako symbol pojedynku, co odpowiada „militarnej" konotacji tego instrumentu.

Instrumenty smyczkowe pełnią przede wszystkim funkcję akompaniamentu dla dętych drewnianych, kiedy brzmi pogodny, regularnie ukształtowany fragment. Często grają wówczas *pizzicato*. Ich akompaniament może mieć też funkcję dokładnie odwrotną – wprowadzenia niepokoju. Stosowane jest wówczas *tremolo* bądź statyczne, pojedyncze pociągnięcia smyczkiem. Wprowadzające smutek, rzewne solo skrzypiec o długiej frazie należy do rzadkości, jednak również występuje (np. *Reksio i jamnik*, *Reksio remontuje* – tam nawet jako motyw przewodni odcinka).

Gitara, będąca stałym komponentem zespołu, pełni przede wszystkim funkcję akompaniamentu, zwykle akordowego, czasem wykonuje też krótkie solo o łagodnym brzmieniu. Dokładnie odwrotne znaczenie zyskuje gitara basowa. Kiedy nie jest instrumentem akompaniującym, wzmacniającym, utrzymującym puls, a traktowanym solistycznie – zapowiada coś niedobrego lub wręcz jest trwale skojarzona z konkretnym zagrożeniem. Wprowadza atmosferę niejasności.

Instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości brzmienia eksponowane są rzadko. Mają znaczenie stylizacyjne, a czasem także ostrzegawcze, wprowadzające niepewność. Wibrafon często pełni funkcję kolorystyczną, charakterystyczne są powierzane mu kadencje w wysokim rejestrze, podobnie jest w przypadku ksylofonu. Oba instrumenty przynoszą też pewne skojarzenie z atmosferą niesamowitości (niekoniecznie w znaczeniu fantastyki), podobnie jak organy.

Tym, co wyróżnia język muzyczny Zenona Kowalowskiego, jest przede wszystkim ogromna inwencja melodyczna. Wyraża się w kształtowaniu prostych, czytelnych, a jednak wpadających w ucho i łatwych do zapamiętania, przyjemnych melodii. Bardzo ważną cechą jest też mistrzowskie kreowanie sytuacji humorystycznych, znacząco wpływające na odbiór całości filmu. Wiąże się z tym między innymi znakomita, barwna instrumentacja, nadająca zmienność przebiegowi muzycznemu. Nastroje oddawane są bardzo przekonująco, a ilustracje muzyczne,

często zabawne, również świetnie korespondują z warstwą wizualną. Całość zdradza doskonałe rozeznanie kompozytora we wrażliwości, odczuciach i upodobaniach najmłodszych odbiorców muzyki.

Bibliografia

Dziadek M., Bauman-Szulakowska J., *Kowalowski Zenon* [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, *Biogramy*, red. M. Podhajski, Warszawa–Gdańsk 2005.

Dziadek M., *70-lecie urodzin Zenona Kowalowskiego*, „Śląsk" 2009, nr 5.

Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1996.

Karlin F., Wright R., *On the track: A guide to contemporary film scoring*, Routledge, New York 2004.

Solarz M., *Muzyka i animacja: historia pewnej zażyłości* [w:] *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008.

Turek K., *Koncerty fortepianowe Zenona Kowalowskiego dla dzieci* [w:] *Muzyka fortepianowa. X [Międzynarodowa Sesja Naukowa, Gdańsk 21–23 listopada 1995 r.]*, red. J. Krassowski i in., Gdańsk 1995 (Prace Specjalne Akademii Muzycznej w Gdańsku, nr 52).

Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP, red. J. Bauman-Szulakowska, M. Dziadek, K. Turek, Katowice 1994.

40 lat Studia Filmów Rysunkowych, Bielsko-Biała 1987.

50 lat Związku Kompozytorów Polskich, red. L. Erhardt, Warszawa 1995.

Abstract

What sounds should accompany a dog while visiting a museum? Around film scores in an animated series *Reksio* and its author

The article concerns the issue of music in the cult, Polish *Reksio* series that was produced in the years 1967–1990 by Studio Filmow Rysunkowych in Bielsko-Biala. It is a brief summary of the thesis on which the article was based (Katarzyna Babulewicz, *Zenon Kowalowski's Film Scores for the Selected Parts of the seria 'Reksio'*, Cracow 2013). The main area of interest is the form of music and its diverse features and functions.

Because this issue has not been a subject of any scientific publication so far, the author began her studies from the very beginning, from the interview with the composer Zenon Kowalowski and a visit to the Studio Filmow Rysunkowych in Bielsko-Biala. Detailed analysis of the music are based on videos and on scores (which have been kindly shared by SFR).

This article is divided into four parts. The first part contains a brief biography of the composer's art. The second part is a collection of different types of information (working method for film music, its features and the composer's memories and anecdotes associated with the production of the series), which were collected during the interview. The third part is a detailed author's analysis of the one movie from the series (the details of solutions specified by the composer have been indicated). The fourth part is an attempt to determine the common characteristics of music throughout the series. Contained proposals also include two other movies, where detailed analysis is in that thesis.

During the study of the music the author has found features that had been specified by the composer himself and the set of other regularities, especially the original meaning assigned to specific instruments, articulation, form, and texture, as well as the most common ways of expressing certain emotions and moods.

Key words

Zenon Kowalowski, *Reksio*, animated cartoon, soundtrack