



Polskie kompozytorki baletów. Rekonesans

STEFAN DRAJEWSKI

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

Ignacy Jan Paderewski Academy of Music, Poznań

✉ stefan.drajewski@gmail.com

DOI: 10.2478/prm-2022-0002

Muzyka baletowa w polskiej refleksji teoretycznej i muzykologicznej jawi się jak uboga krewna, a ta, która tworzona była przez kobiety — to czy sta kartka¹. Aby chociaż w minimalnym stopniu ją zapisać, postanowiłem przyrzeć się polskim kompozytorkom XX i XXI wieku. Ze względu na szeroki zakres problematyki, na początku zamierzam podjąć badania dotyczące kwestii ilościowych, innymi słowy — spróbować ustalić, które polskie

- 1 Lista publikacji na temat twórczości polskich kompozytorek nie jest zbyt obszerna. Osobnych opracowań poświęconych muzyce baletowej tworzonej przez kobiety nie ma wcale, a ewentualne informacje na ten temat pojawiają się okazjonalnie. Zob. m.in.: Maja Trochimczyk, *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers*, w: *A Romantic Century in Polish Music*, red. M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–40; Maja Trochimczyk, *Dzień kobiet, czyli świat zwiędłych tulipanów. O twórczości polskich kompozytorek*, „Ruch Muzyczny”, 7.03.2022, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1881-dzien-kobiet-czyli-swiat-zwiedlych-tulipanow-o-tworczosci-polskich-kompozytorek> [dostęp: 15.03.2022]; Iwona Lindstedt, *Why Are Our Women-Composers So Little Known?*, „Musicology Today” 2019, Vol. 16, s. 43–64, <https://sciendo.com/article/10.2478/muso-2019-0004> [dostęp: 2.12.2021]; opracowania słownikowe, m.in. *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1 i 2, Kraków 1964, 1967, *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Kraków 2013; Magdalena Dziadek, Lilianna Moll, *Oto artyści pełnowartościowi, którzy są kobietami... Polskie kompozytorki 1816–1939*, katalog wystawy 5–20 XI 2003 w Górnośląskim Centrum Kultury, Katowice 2003.

Female ballet composers. A Reconnaissance

© 2022 by Stefan Drajewski. · This is an open access article licensed under the Creative Commons 4.0 Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

twórczynie komponowały lub komponują dla zespołów baletowych, teatrów tańca, artystów tańca niezależnego i pantomimy. Podstawą badań statystycznych będą: *Encyklopedia Muzyczna PWM* pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, trzy bazy danych (polmic.pl, e-teatr.pl, taniempolska.pl) oraz wyniki kwerend własnych na stronach internetowych żyjących kompozytorek, rozmowy z nimi i ankiety. W drugiej kolejności zamierzam sprawdzić, czy skomponowana muzyka baletowa trafia na scenę. Trzecim podjętym zagadnieniem będzie poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, kto częściej sięga po muzykę kompozytorek: choreografki czy choreografowie?

Muzyka baletowa

Balet, zgodnie ze słownikową definicją, to „rodzaj przedstawienia teatralnego, którego podstawowym środkiem wyrazu jest plastycznie i muzycznie komponowany ruch wykonywany do specjalnie napisanej lub dobranej muzyki”². Wynika z niej, że muzyka stanowi tylko jeden z komponentów dzieła. Może być tworzona na specjalne zamówienie choreografa w porozumieniu z librecistą, jak to miało miejsce do początków XX wieku, bądź też choreograf może sięgnąć po dzieło już gotowe, którego autor nie zamierzał realizować w postaci widowiska teatralnego³. Tak więc muzyka baletowa tworzona do istniejącego libretta różni się od muzyki „zapożyczonoj z innych dzieł muzycznych”⁴, ponieważ powstaje w pewnej zależności między librecistą a kompozytorem czy choreografem a kompozytorem, która każdorazowo kształtuje się inaczej⁵. Jednak baletem — w rozumie-

2 *Balet*, w: Dariusz Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006, s. 20.

3 Pierwszym choreografem, który postąpił w ten sposób był Michaił Fokin. W 1907 roku stworzył balet *Umierający łabędź* do miniatury *Łabędź* z cyklu *Karnawał zwierząt* Camille’a Saint-Saënsa.

4 Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 423.

5 O relacjach łączących choreografa Conrada Drzewieckiego z kompozytorem Eugeniuszem Rudnikiem pisałem w: Stefan Drajewski, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014, s. 140–142 i 176–166. Natomiast informacje na temat współpracy choreografek

niu widowiska — staje się dopiero wtedy, kiedy zostanie zinterpretowana przez choreografa i wykonana przez tancerzy, mimów (w przypadku pantomimy) na scenie przed publicznością.

Cechy formalne muzyki baletowej nie są łatwe do określenia. Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska zwrócili uwagę na obecność i powtarzalność pewnych elementów w balecie i w operze (np. partie solowe, duety, tercety, ensemble, podział na akty i sceny), ale nie są to cechy dystynktywne, co najwyżej drugorzędne i nie przystają do muzyki pisanej dla teatru tańca⁶. Muzyka baletowa może przyjąć niemalże każdą formę muzyczną, np. poematu symfonicznego, suity, symfonii, trzeba tylko pamiętać, że libretto to swego rodzaju program, który obowiązuje wszystkich: kompozytora, choreografa, scenografa i innych realizatorów.

Nieco inaczej muzyka funkcjonuje w teatrze tańca i szeroko rozumianych spektaklach tańca; najczęściej nie przedstawia, nie ilustruje, tylko ma charakter znakowy, bardziej niezależny a zarazem równoprawny z ruchem, scenografią, światłem, kostiumem czy głosem. Chomiński i Wilkowska-Chomińska, pisząc o muzyce baletowej, nie zdołali przewidzieć, jakimi drogami będzie podążać świat tańca scenicznego w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku i w wieku XXI, a co za tym idzie, jakie formy przybierać będzie ta muzyka.

Kobieta w męskim świecie

Historia muzyki dowodzi, że do początku XX wieku kobiety pisały przede wszystkim pieśni, utwory instrumentalne (najczęściej na fortepian, rzadziej na większy skład) i sporadycznie opery⁷. Świat baletu był dla nich

Janiny Jarzynówny-Sobczak i Teresy Kujawy z Juliuszem Łuciukiem znaleźć można w: Stefan Drajewski, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Poznań 2019, s. 173–177.

6 Chomińscy porównują elementy baletu do elementów różnych form muzycznych, np. solo baletowe do arii solisty w operze, *corps de ballet* do partii chóru, *pas de deux* do duetu. Zob. J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, op. cit., s. 423.

7 Zob. M. Trochimczyk, *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski*, op. cit.; eadem, *Dzień kobiet, czyli świat zwiędłych tulipanów...*, op. cit.; Mary F. McVicker, *Women Composers of Classical Music*, Jefferson, London 2011.

niedostępny. Zdominowali go mężczyźni — choreografowie i kompozytorzy. Gwiazdami, które przykuwały uwagę publiczności, były co najwyżej tancerki.

Lista kompozytorek piszących muzykę baletową w omawianym okresie jest bardzo krótka. Otwiera ją Francesca Caccini (1587–ok. 1640), która stworzyła utwór zatytułowany *La Stiava*⁸. Został on wykonany podczas karnewału w 1607 roku, prawdopodobnie jako rodzaj maskarady. W 1611 roku Caccini skomponowała balet *La mascherata delle ninfe di Senna*, cztery lata później *Ballo delle Zingare* oraz *Il passatempo*, okolicznościową muzykę do baletu. Mary McVicker ustaliła, że do początku XX wieku dorobkiem baletowym mogło się poszczycić, oprócz Caccini, tylko 25 kompozytorek: Élisabeth Jacquet de la Guerre, Maria Theresia Ahlefeldt, Celeste de Longpré Heckscher, Tekla Griebel Wandall, Cécile Louise Stéphanie Chamina-de, Dora Estella Bright, Vincenza Garelli della Morea, Irma von Halácsy, Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté, Ina Boyle, Elsa Respighi, Berta Bock, Florence Maud Ewart, Maude Valérie White, Hedwige Chrétien, Benna Moe, Mary Lucas, Germaine Tailleferre, Jeanne Leleu, Giulia Recli, Barbara Giuranna, Pauline Hall, Anna Maria Klechniowska, Maria Teresa Prieto, Mildred Couper⁹. Większość stworzonych przez nie dzieł przepadła w mrokach niepamięci.

-
- 8 Dzieło — opowieść o bitwach wojennych, wyrażona tańcem — nie zachowało się. Autorem libretta i scenografii był Michał Anioł. Zob. *Francesca Caccini*, w: *A Modern Reveal: Songs & Stories of Women Composers*, <https://www.amodernreveal.com/francesca-caccini> [dostęp: 3.12.2021]. Niektórzy badacze sugerują, że pierwszym baletem autorstwa kobiety skomponowanym również przez Francescę Caccini, było *Ballo delle Zingare* z 1614 roku. Zob. *Saracinelli (Ferdinando), c. 1590-1640, Ballo delle Zingare, rappresentato in Firenze nel teatro dell'Altezza Serenissima di Toscana nel carnouale dell'anno 1614*, <https://www.robinhalwas.com/017007-ballo-delle-zingare-rapresentato-in-firenze-nel-teatro-dellaltezza-serenissima-di-toscana> [dostęp: 3.12.2021].
- 9 Zob. M.F. McVicker, *Women Composers of Classical Music*, op. cit. Autorka w kilku ha-słach, w opisie biograficznym, informuje, że kompozytorka ta ma na swoim koncie muzykę baletową, ale nie podaje tytułów. Istnieje duża trudność w datacji. W niektórych przypadkach znana jest data skomponowania baletu, innym razem premiery scenicznej. W niektórych przypadkach trudno ustalić jakąkolwiek datę.

Kompozytorką, która odniosła sukces, była Germaine Tailleferre (1892–1983). W 1921 roku, wspólnie z innymi członkami grupy Les Six, została zaproszona do napisania muzyki do baletu *Les mariés de la tour Eiffel*¹⁰ według libretta Jeana Cocteau dla Ballets Suédois. Wkrótce otrzymała też propozycję stworzenia własnego baletu. Jej *Le marchand d'oiseaux*¹¹ należał do najczęściej wykonywanych przez zespół Rolfa de Maré dzieł choreograficznych¹².

W 1924 roku Siergiej Diagilew zaproponował Germaine Tailleferre skomponowanie dla Ballets Russes utworu inspirowanego dziennikiem podróży Louisa-Antoine'a de Bougainville'a *Le voyage autour du monde*. Balet miał nosić tytuł *La nouvelle Cythère*, a premiera zaplanowana była na rok 1929. Śmierć Diagilewa i rozwiązanie zespołu uniemożliwiły realizację projektu. Utwór uznano za zaginiony. Odnalazł się po latach w wersji na dwa fortepiany¹³. Po wojnie Germaine Tailleferre skomponowała jeszcze dwa balety: *Paris-Magie*¹⁴ (1948) i *Parisiana*¹⁵.

W Polsce pierwszą kompozytorką, o której wiadomo, że pisała muzykę baletową, była Anna Maria Klechniowska (1888–1973). W dwudziestoleciu międzywojennym skomponowała dwa balety: *Bilitis*¹⁶ i *Juria*¹⁷, a po II wojnie

-
- 10 *Les mariés de la tour Eiffel*, muzyka Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, libretto Jean Cocteau, choreografia Jean Börlin, scenografia Irène Lagut, kostiumy Jean Hugo, premiera 18 czerwca 1921 roku w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu.
- 11 *Le marchand d'oiseaux*, muzyka Germaine Tailleferre, libretto, dekoracje i kostiumy Héle-ne Perdriat, choreografia Jean Börlin, premiera 25 maja 1923 roku w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu.
- 12 Zob. Kiri L. Heel, *Germaine Tailleferre Beyond „Les Six”: Gynocentrism and „Le marchand d'oiseaux” and the „Six chansons françaises”*, Stanford University 2011, s. 128, <https://stacks.stanford.edu/file/druid:zm744rm1270/Heel%20Dissertation-augmented.pdf> [dostęp: 4.12.2021].
- 13 Zob. płyta Clinton-Narboni Piano Duo *La nouvelle Cythère — Scène*, Elan Recordings, 2013.
- 14 *Paris-Magie*, muzyka Germaine Tailleferre, libretto Lise Deharme, choreografia Jean-Jacques Etcheverry, premiera 13 maja 1949 roku w Opéra-Comique w Paryżu.
- 15 *Parisiana*, muzyka Germaine Tailleferre, premiera w Operze w Kopenhadze w 1953 roku.
- 16 *Bilitis*, balet na głos, chór i orkiestrę, muzyka Anna Maria Klechniowska, tekst Pierre Louÿs, 1930.
- 17 *Juria (Burzowy)*, balet-pantomima na głos, chór i orkiestrę, muzyka Anna Maria Klechniowska, libretto Ewa Szelburg-Zarembina, 1927–1939.

światowej jeden — *Fantasma*¹⁸. Pierwszy odwołuje się do *Pieśni Bilitis* Pierre'a Louÿsa — kolekcji erotyków lesbijskich — wydanych w 1894 roku w Paryżu¹⁹. Była to jedna z większych mistyfikacji literackich. Pierre Louÿs wymyślił poetkę Bilitis, stworzył jej biografię, wedle której miała ona być uczennicą Safony. Utwór Klechniowskiej powstał w 1930 roku, dwa lata później został nagrodzony na IV Konkursie Kompozytorskim „Muzyki” i wydany w oficynie Gebethner & Wolff pod tytułem *Bilitis. Tryptyque pour chant, piano et la danse rythmo-plastique* op. 14²⁰. Pierwsza część nosi tytuł *Inwokacja*, druga — *Noc*, trzecia — *Pan i Driady*. Prawdopodobnie balet został zrealizowany w wersji scenicznej przez zespół Tacjanny Wysockiej w 1933 roku, ale nie ma na to dowodu. Wiadomo, że cieszył się sporym zainteresowaniem w Stanach Zjednoczonych. W 1934 roku „Polska Zbrojna” donosiła o sukcesie baletu Klechniowskiej w Chicago²¹. Z nieopisanej korespondencji dowiadujemy się, że partię sopranową zaśpiewała Maria Krakowska, solistka Opera Chicago Civic, a oprawę plastyczną przygotował Ludwik Bodzewski. Z artykułu Stefani Jagodzińskiej-Niekraszowej, opublikowanego w 1936 roku, wynika natomiast, że przedstawienie *Bilitis* podbiło publiczność amerykańską rok wcześniej niż sugeruje to wspomniana wyżej relacja:

Nieźrównany ten utwór zdobył sobie wielkie uznanie w Ameryce w roku 1933. Krytycy najpoczytniejszych gazet tamtejszych, jak „Chicago Tribune”, „Dziennik Chicagowski”, „Zjednoczenie”, „Kurier Chicagowski” z wielkim entuzjazmem pisali fachowe recenzje o polskiej kompozytorce²².

-
- 18 *Fantasma (Malinowy szal)*, balet-pantomima, muzyka Anna Maria Klechniowska, libretto Bolesław Niemyski, 1964.
- 19 Pierre Louÿs, *Pieśni Bilitis*, tłum. Leopold Staff, Warszawa 1920. Nowe tłumaczenie Roberta Stillera ukazało się w 2010 roku w Warszawie.
- 20 Zob. partytura baletu *Bilitis*, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/185329/edition/175037?language=pl>, [dostęp: 5.12.2021].
- 21 *Kobieta przy pracy. Sukces kompozytorki polskiej za oceanem*, „Polska Zbrojna” 1934 nr 166, s. 5.
- 22 Stefania Jagodzińska-Niekraszowa, *Rozmowa z Anna Marią Klechniowską, kompozytorką poematów symfonicznych*, „Gazeta Gdańska” 1936 nr 151, s.12. Rok wcześniej ta sama autorka w artykule *Zarys twórczości polskich kompozytorek XIX i XX stulecia*, „Muzyka Polska” 1935 nr 8, s. 2, myli prawdopodobnie daty koncertów, których redakcja nie

W 1932 roku Anna Maria Klechniowska otrzymała także list od Émile'a Jaques'a-Dalcroze'a, w którym deklarował on, że balet *Pieśń Bilitis* — pod takim tytułem ten utwór również funkcjonował — zostanie włączony do programu nauczania Instytutu Jaques'a-Dalcroze'a w Genewie²³.

Drugi balet *Juria (Burzowy)* Klechniowska komponowała dość długo. Fragmenty tego utworu choreografka Tacjana Wysocka pokazała 23 maja 1937 roku podczas poranka swojej szkoły. Publiczność obejrzała następujące numery: *Lawonicha*, *Czarot*, *Mimodram*, *Stwory Leśne*. Jadwiga Marczyńska podaje, że autorką libretta była Ewa Szelburg-Zarembina²⁴. Tymczasem według ustaleń Małgorzaty Komorowskiej na rękopisie partytury widnieje tylko nazwisko kompozytorki z dopiskiem „Libretto na motywach białoruskich”²⁵. Kostium św. Jerzego do prezentacji podczas szkolnego poranka zaprojektowała Maria Obrębska. W założeniu miała to być białorusko-wileńska odmiana *Święta wiosny* Strawińskiego. Akcja rozgrywa się na Wileńszczyźnie, najpierw we wnętrzu chaty, potem w lesie. Sceny fantastyczne mieszają się z folklorem tego regionu. Tytułowy bohater ratuje Młodą Kobietę, a całość wieńczy trzy tańce: *Juroczka*, *Czarot* i *Lawonicha*.

Kwestia premiery pantomimy-baletu *Juria* wymaga szczegółowych badań. W „Kurierze Warszawskim” z 31 marca 1938 roku znajduje się anons, iż „Dnia 4 kwietnia w sali Teatru Wielkiego o godz. 20.15 odbędzie się Wielki Festiwal Tańca, w którym udział wezmą najwybitniejsze gwiazdy baletu [...]. Podczas Festiwalu odbędzie się premiera baletu *Juria* (obrzędy i tańce Wileńszczyzny), w wykonaniu całego baletu Tacjanny Wysockiej”²⁶. 4 kwietnia ten sam „Kurier Warszawski” podał zupełnie inny repertuar. Kilka miesięcy później, 7 grudnia, w „Kurierze Wileńskim” można

zweryfikowała: „[...] najpoczytniejsza gazeta «Chicago Tribune» z dnia 6 maja 1934 r. oraz «Dziennik Chicagowski» z dnia 24 sierpnia 1933, zamieściły na pierwszej stronie zdjęcie ze scen *Bilitis*”.

23 *Nasi za granicą*, „Orkiestra” 1932 nr 6, s. 100.

24 Jadwiga Marczyńska, *Klechniowska Anna Maria*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 98–99.

25 Archiwum Małgorzaty Komorowskiej. W posiadaniu autora.

26 Teatr i Muzyka, „Kurier Warszawski” 1938 nr 89, s. 6.

było przeczytać relację z występów Baletu Tacjanny Wysockiej w Wilnie. Recenzent skrytykował balet *Juria*:

Dziewczęta śpiewają co pewien czas zwrotkę z *Lawonichy* i tańczą kamarinskawo, o ile się nie myślę. W każdym razie z *Lawonichy* niewiele tam było. Widzieliśmy występy studentów — Białorusinów, w każdej chwili możemy na wsi zobaczyć autentyk i trudno się potem pogodzić z takim załatwieniem folkloru, jak to zrobiła p. Wysocka. Było to nudne, rozwlekłe i źle sklezione zestawienie kilku scen wsio-wo-naturalistycznych w smaku drugorzędnych szkółek tańca, prowadzonych przez panie, które kiedyś tam tańczyły w balecie rosyjskim²⁷.

Z recenzji trudno wnioskować, czy publiczność obejrzała dzieło w całości. O premierze w maju 1939 roku w Warszawie, jak podaje Encyklopedia Muzyki PWM²⁸, prasa stołeczna milczała.

Trzeci balet, *Fantasma (Malinowy szal)*, Klechniowska skomponowała w 1964 roku. Nie został nigdy wystawiony, chociaż scenariusz znajduje się w archiwum Conrada Drzewieckiego, co mogłoby świadczyć tylko o tym, że ten wybitny choreograf szukał librett i muzyki baletowej nieoczywistej, powszechnie nieznannej.

Muzyka baletowa Klechniowskiej podzieliła los jej zagranicznych „krewnych”. Tą dziedziną sztuki rządzą i nadal rządzą mężczyźni, zarówno kompozytorzy, jak i choreografowie.

Lista obecności

Na podstawie przeprowadzonych na potrzeby niniejszego artykułu kwerend można stwierdzić, że w XX i XXI wieku 35 polskich kompozytorek może poszczycić się napisaniem przynajmniej jednego baletu, muzyki dla teatru tańca lub pantomimy. Są to: Monika Cybulska, Magdalena Długosz, Dorota Dywańska, Aleksandra Garbal, Katarzyna Głowicka, Alicja Gronau-Osińska, Eleonora Grzondziel-Majzel, Daria Jabłońska, Anna Danuta Jarzębska, Dobromiła Jaskot, Monika Kędziora, Marzena Korzeniowska,

²⁷ J. M., *Balet T. Wysockiej*, „Kurier Wileński” 1938 nr 336, s. 2.

²⁸ Jadwiga Marczyńska, *Klechniowska Anna Maria*, op. cit s. 99.

Grażyna Krzanowska, Bernadetta Matuszczak, Grażyna Paciorek, Roxana Panufnik²⁹, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Jagoda Szmytka, Iwona B. Szymańska, Barbara Zakrzewska i Agata Zubel. Po dwie kompozycje tego rodzaju mają w dorobku Joanna Bruzdowicz, Magdalena Buchwald, Hanna Kulenty, Paulina Załubska i Lidia Zielińska, po trzy — Grażyna Bacewicz, Anna Maria Klechniowska, Alina Piechowska-Pascal³⁰, cztery — Elżbieta Sikora, siedem — Agnieszka Zdrojek-Suchodolska, 13 — Jadwiga Szajna-Lewandowska, 14 — Aleksandra Gryka, 19 — Aleksandra Bilińska i 26 — Aldona Nawrocka. W przypadku 49 dzieł w podtytule autorki umieściły kwantyfikator „balet”, w 9 — „pantomima”, w 64 przypadkach brakuje jakiegokolwiek dookreślenia, czyli można uznać, że są to kompozycje powiązane z szeroko pojętymi terminami „teatr tańca”, „spektakl tańca”, „performance”.

Trafiły na scenę

Spośród 49 kompozycji zaliczonych do kategorii baletu, aż 20 nie doczekało się prapremiery scenicznej³¹, 25 utworów zostało zaś zrealizowanych tylko jeden raz. Dwa balety Grażyny Bacewicz — *Z chłopą król i Esik w Ostendzie* — oraz jeden Jadwigi Szajny-Lewandowskiej — *Porwanie w Tiu-tiurlistanie* — doczekały się dwóch realizacji. Najczęściej, bo aż cztery razy, wystawiono *Pinokia* Szajny-Lewandowskiej (1912–1994).

29 Jest ona kompozytorką polskiego pochodzenia, która często podkreśla łączące ją z rodzinnym krajem ojca, Andrzeja Panufnika, więzy. W 2017 roku otrzymała obywatelstwo polskie. Zob. *Res Poloniae — o Polsce z oddali*. Rozmowa Jolanty Rzegockiej z lady Roxaną Panufnik, <https://vod.tvp.pl/video/res-poloniae-o-polsce-z-oddali,lady-roxana-panufnik,56754743> [dostęp: 30.05.2022].

30 Twórczość Aliny Piechowskiej-Pascal wymaga szczegółowych badań we Francji. Udało się potwierdzić tylko jedną realizację baletową w Polsce i dwie we Francji.

31 W dwóch przypadkach (*Dance Trance* Anny Danuty Jarzębskiej i *Suite d'études* 23.05.1983 *chorégraphiques* Aliny Piechowskiej-Pascal) istnieje możliwość, że były wystawione, ale nie ma dowodu. W przypadku sześciu baletów Jadwigi Szajny-Lewandowskiej nie udało się potwierdzić, że doczekały się realizacji scenicznej.

Sukces *Pinokia*³² tłumaczy z jednej strony temat, z drugiej adresat. Balet skierowany jest do dzieci. Nie oznacza to, że muzyka Szajny-Lewandowskiej nie zasługuje na uwagę. W tym ważnym dla niej utworze — była to praca dyplomowa — ujawniły się cechy, które w przyszłości miały określać język muzyczny: lekkość, finezja, skłonność do żartu, a nawet groteski. Muzyka, inspirowana baśnią Collodiego, ma charakter ilustracyjny. Autorka przypisała głównym bohaterom motywy przewodnie. To musiało się spodobać młodej publiczności. Ale nie tylko. Wrocławski kompozytor a zarazem krytyk, Ryszard Bukowski, napisał po premierze:

Muzyka Lewandowskiej stanowi w *Pinokiu* niewątpliwie punkt zwrotny w jej dotychczasowej twórczości. Jest to chyba pierwsze dojrzałe dzieło naszej kompozytorki. Świadomy dobór środków, umiejętnie dawkowana nowoczesność języka z zachowaniem przejrzystości, barwności i dowcipu. Doskonała charakteryzacja poszczególnych postaci (zwłaszcza Pinokio, Knot), zgrabna stylizacja i zwarłość — to niewątpliwie walory muzyki³³.

Na inną cechę stylu kompozytorskiego *Porwania w Tiutiurlistanie* zwróciła uwagę Ewa Kofin, pisząc:

Muzyka baletowa Lewandowskiej jest „wygodna do tańczenia” (wykonawcy czują się w niej tak swobodnie, jak w tradycyjnej), łatwo uchwytna nawet dla ucha dziecka. Nie oznacza to jednak konserwatyizmu kompozytorki, która choć nie należy do awangardy, daleko odbiega od tonalności, tradycyjnych schematów konstrukcyjnych i instrumentacji. Jej specjalnością wydaje się kolorystyka, ponadto charakterystyka dźwiękowa treści. Kompozytorka świetnie czuje się w klimacie groteski i humoru, co w wypadku sztuki komicznej, a taką jest w zasadzie *Porwanie w Tiutiurlistanie*, okazuje się szczególnie cenne³⁴.

Co natomiast zadecydowało, że dwa balety Grażyny Bacewicz doczekały się powtórnego wystawienia? Prapremiera *Z chłopca król*³⁵ odbyła się

32 *Pinokio*, muzyka Jadwiga Szajna-Lewandowska, libretto Irena Turska, choreografia Maksymilian Mróz, scenografia Aniela Wojciechowska, prapremiera 1 czerwca 1964 roku w Operze Wrocławskiej.

33 Ryszard Bukowski, *Pinokio*, „Gazeta Robotnicza” 1964 nr 177, s. 5.

34 Ewa Kofin, *Spektakl pełen pogody*, „Słowo Polskie” 1967 nr 57, s. 3.

35 *Z chłopca król*, muz. Grażyna Bacewicz, libretto Artur Maria Swinarski wg Piotra Baryki, choreografia Stanisław Miszczyk, scenografia Stanisław Jarocki, premiera w Operze Poznańskiej 25 lipca 1954 roku.

w 1954 roku. Było to dzieło skomponowane zgodnie z obowiązującą wówczas doktryną realizmu socjalistycznego, ale, jak się okazało po premierze, nie dość zgodną z oczekiwaniami decydentów od kultury i pozostających na ich usługach dyżurnych recenzentów³⁶. Krytykę próbował równoważyć Tadeusz Marek:

Dwa różne środowiska: dworskie i wiejskie znalazły w muzyce wyraźne odbicie. O tężyźnie wsi mówią pełne rozmachu tańce ludowe, jak oberek, kujawiak, polka i mazur. Natomiast tańce dworskie potraktowane są nieco groteskowo i doskonale oddają próżniaczą, zblazowaną atmosferę magnackich salonów³⁷.

Balet popadł w niepamięć i dopiero w 1980 roku odkurzyła go Teresa Kujawa, lecz premiera wrocławska potwierdziła, że utwór zetlał i przypomina kartkę z kalendarza. „*Z chłopca król* w choreografii Teresy Kujawy [...] nosi na sobie znamiona konwencji teatru tańca, ale w istocie jest w całym tego słowa znaczeniu baletem charakterystycznym z elementami archaizacji i folklorystycznej stylizacji, pełnym werwy i dowcipu” — pisał w recenzji Kazimierz Kościukiewicz³⁸.

Wspomniany dowcip jest cechą dystynktywną *Esika w Ostendzie*³⁹. Jego prapremiera odbyła się w 1964 roku w Poznaniu. W czasach małej stabilizacji publiczność oczekiwała dobrej rozrywki i taką właśnie gwarantowali: Grażyna Bacewicz, Tadeusz Żeleński-Boy, Lech Terpiłowski i Conrad Drzewiecki. *Esik w Ostendzie* — jak pisał Stefan Wysocki, to —

mistrzowska, wyrafinowana, kulturalna muzyka — dowcipna, wręcz zabawna, a nigdy nie przerysowana; inscenizacja i choreografia — obie na prawach pełnej równości — tym razem świetnie przez Conrada Drzewieckiego skomponowane,

36 Szersze omówienie dyskusji wokół tego baletu znaleźć można w: S. Drajewski, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, op. cit., s. 60–65.

37 Tadeusz Marek, *Przewodnik koncertowy Drugiego Festiwalu Muzyki Polskiej*, Warszawa 1955, s. 21.

38 Kazimierz Kościukiewicz, *Wrocławski teatr tańca*, „Słowo Polskie” 1980 nr 281, s. 4.

39 *Esik w Ostendzie*, muz. Grażyna Bacewicz, libretto Lech Terpiłowski, choreografia Conrad Drzewiecki, scenografia Stanisław Bąkowski, prapremiera 18 października 1964 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Do baletu wrócił jako choreograf Przemysław Śliwa (tańczył w inscenizacji poznańskiej) w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Premiera odbyła się 11 czerwca 1978 roku.

zestrojone z muzyką i utracone w stylu, również ani przez chwilę nie przedobrzone, a łatwo o to było; bardzo zręcznie wykorzystano ruchowo dowcip libretta — jednym słowem z bardzo dobrą scenografią (Stanisław Bąkowski) — dzieło prześlizgane, ni to baletowe, ni to pantomimiczne, a jakże bardzo do słuchania i patrzenia!⁴⁰

Balet, przynajmniej w założeniu, jest dziełem skończonym. Choreograf może w każdej chwili sięgnąć po partyturę i libretto. Rzadko uczestniczy w procesie twórczym, chociaż np. Sergiusz Prokofiew intensywnie współpracował nie tylko z kompozytorami czy librecistami, ale także scenografami⁴¹. Była to dość powszechna praktyka w Ballets Russes czy Ballets Suédois.

W teatrze tańca współpraca wszystkich uczestników przedsięwzięcia jest wręcz normą; tworzą się nie tylko relacje kompozytor–choreograf, ale bardzo często stałe zespoły realizatorów. O ile w balecie obsada może się zmieniać, istnieją dublury, o tyle w teatrze tańca zwykle tworzy się na określony zespół wykonawczy, który współuczestniczy w procesie powstawania dzieła. Jedna zmiana obsadowa wystarczy, by spektakl się zmienił. I dlatego bardzo rzadko przedstawienia teatru tańca wykreowane przez choreografa lub choreografkę w jednym zespole, w innym realizowane są przez innych artystów. Oczywiście wydaje się zatem, że spektakle teatru tańca, performance są jednorazowymi realizacjami, chyba że ich autor zechce po latach do nich wrócić i zrekonstruować (od wielu lat postępuje tak między innymi Reinhild Hoffmann). Z 64 tego typu przedsięwzięć kompozytorskich tylko 3 nie zostały zrealizowane.

Choreografki wolą kompozytorów

Jeszcze raz wróćmy do liczb. W omawianym okresie światło rampy ujrzało 9 kompozycji opatrzonej kwantyfikatorem „pantomima”, z czego tylko jedną przygotowała kobieta — Małgorzata Zdrojek-Toniszewska.

40 Stefan Wysocki, *II Festiwal Oper i Baletów Polskich w Poznaniu*, „Kultura” 1964 nr 44, s. 9.

41 Sergiusz Prokofiew, *Autobiografia*, przekł. Jadwiga Ilnicka, Kraków 1970, s. 225–226, 239.

28 baletów wystawiono 34 razy, ale choreografię powierzono 18 choreografom i 14 choreografkom. W czterech przypadkach nie udało się ustalić autora choreografii. Muzykę kobiet wybrały: Zofia Rudnicka (trzykrotnie), Marta Bochenek i Tacjana Wysocka (dwukrotnie). Pozostałe choreografki zrealizowały po jednym balecie, a były to: Kama Akucewicz, Elżbieta Bojczowa, Andrea Boll, Rose Breuss, Isabelle van Grimde, Klara Kmito, Teresa Kujawa. Zofia Rudnicka związała się z twórczością Jadwigi Szajny-Lewandowskiej, a Marta Bochenek z kompozytorkami współpracującymi z Warszawską Grupą Baletową — Joanną Bruzdowicz i Aliną Piechowską-Pascal.

W przypadku muzyki tworzonej dla szeroko rozumianego teatru tańca proporcje są odwrócone. Sięgnęło po nią 47 choreografek i 12 choreografów. Dwie realizacje miały charakter kreacji zbiorowych. Między kompozytorkami a choreografkami wytwarzają się długotrwałe więzi. Na przykład Aldona Nawrocka, dla której współpraca z tancerzami jest bardzo ważnym obszarem działalności artystycznej, przygotowała wspólnie z Ewą Wycichowską i studentami Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie 8 projektów. Tyle samo spektakli zrealizowały wspólnie Aleksandra Gryka i Anna Piotrowska. Aldona Nawrocka i Aleksandra Dziuros z wykreowały razem siedem bardzo różnych wydarzeń interdyscyplinarnych (UMFC, Polski Teatr Tańca, Warszawski Teatr Tańca). Pięć wspólnych przedsięwzięć mają z kolei na koncie Aleksandra Bilińska i Aleksandra Dziuros z (Polski Teatr Tańca, Warszawski Teatr Tańca, UMCF). Ponadto Aleksandra Gryka trzy razy współpracowała z Dominiką Knapik, a Aldona Nawrocka z Pauliną Andrzejewską.

Podsumowanie

Rekonesans po muzyce baletowej, tworzonej przez polskie kompozytorki w XX i XXI wieku, stanowi punkt wyjścia do zaproponowania kilku głębszych wniosków. Pokazanie rodzimych kompozytorek na tle światowym skłania do przyjęcia ogólnej tezy, że niezbyt chętnie tworzą one na potrzeby baletu, teatru tańca i pantomimy. Przed Anną Marią Klechniowską żadna polska artystka nie napisała muzyki baletowej. Sytuacja zmieniała

się po II wojnie światowej, kiedy kompozytorki zaczęły konkurować ze swymi kolegami. Jednak, mimo zawodowej emancypacji, pod względem ilościowym wkład 49 twórczyń muzyki baletowej nie prezentuje się zbyt imponująco.

Uwzględniając stosunek muzyki wystawionej na scenie w formie widowiska i niezrealizowanej, możemy mówić wręcz o *sui generis* marginesie twórczym. Trzeba jednak zauważyć, że wskazane dysproporcje kształtują się inaczej w przypadku muzyki baletowej niż muzyki pisanej dla teatru tańca lub pantomimy. W pierwszym możemy mówić o nieznacznej przewadze kompozycji zrealizowanych w postaci widowiska (29) nad niewystawionymi (20). W teatrze tańca natomiast muzyka powstaje często w symbiozie choreografa z kompozytorem (64), a z tego zbioru tylko trzy kompozycje nadal pozostają w szufladach kompozytorek⁴². W tym momencie trzeba dodać, że w teatrze tańca i pantomimie choreografki i choreografowie najczęściej wykorzystują muzykę już gotową, a nie zamówioną u kompozytora lub kompozytorki⁴³.

Trzecim celem niniejszego rekonesansu było zbadanie problemu, kto sięga po „muzykę do tańczenia”. W przypadku pantomimy i baletu relacje układają się następująco: 15 wystawień choreografki–27 choreografowie. W teatrze tańca natomiast sytuacja prezentuje się zupełnie inaczej: 42 wystawień kobiety–12 mężczyźni. Różnice pomiędzy baletem i pantomimą a teatrem tańca biorą się stąd, że teatry tańca jako instytucje działają najczęściej w ramach NGO lub też spektakle powstają w ramach uczelni, balety natomiast wystawiane są w teatrach operowych, zdominowanych przez mężczyzn. Dwie kompozytorki, mogące pochwalić się największą liczbą zrealizowanych spektakli tańca — Aldona Nawrocka i Aleksandra Bilińska, były lub są związane artystycznie z choreografkami działającymi w tej samej strukturze organizacyjnej (np. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), co owocuje wspólnymi projektami artystyczno-dydaktycznymi.

42 Dane z dnia 1 września 2021 roku.

43 Zbadanie tej zależności jest z pewnością interesujące, jednak wykracza poza ramy tego rekonesansu.

Ilościowe spojrzenie na dorobek polskich twórczyń XX i XXI wieku piszących „muzykę do tańczenia” na scenie prowadzi ponadto do wniosku, że istnieje zaskakująco duża liczba partytur muzyki baletowej, która nie trafia na scenę. Natomiast kwestia, dlaczego po muzykę kompozytorek sięgają częściej kobiety, wymaga dodatkowych badań z pogranicza psychologii i socjologii, które wyznaczają jedną z ważnych perspektyw dalszej, pogłębionej refleksji nad muzyką baletową kobiet.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

- Ryszard Bukowski, *Pinokio*, „Gazeta Robotnicza” 1964 nr 177, s. 5.
- Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Stefan Drajewski, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014.
- Stefan Drajewski, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Poznań 2019.
- Magdalena Dziadek, Lilianna Moll, *Oto artyści pełnowartościowi, którzy są kobietami... Polskie kompozytorki 1816–1939*, katalog wystawy 5–20 XI 2003 w Górnośląskim Centrum Kultury, Katowice 2003.
- Francesca Caccini, w: *A Modern Reveal: Songs & Stories of Women Composers*, <https://www.amodernreveal.com/francesca-caccini> [dostęp: 3.12.2021].
- Laura Hamer, *Germaine Tailleferre i Hélène Perdriat's „Le marchand d'oiseaux” (1923): French feminist ballet?*, „Studies In Musical Theatre” 2010 nr 4(1), s. 113–120.
- Kiri L. Heel, *Germaine Tailleferre Beyond “Les Six”: Gynocentrism and „Le marchand d'oiseaux” and the „Six chansons françaises”*, Stanford University 2011, <https://stacks.stanford.edu/file/druid:zm744rm1270/Heel%20Dissertation-augmented.pdf> [dostęp: 4.12.2021].
- J. M., *Balet T. Wysockiej*, „Kurier Wileński” 1938 nr 336, s. 2.
- Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1 i 2, Kraków 1964, 1967.
- Stefania Jagodzińska-Niekraszowa, *Zarys twórczości polskich kompozytorek XIX i XX stulecia*, „Muzyka Polska” 1935 nr 8, s. 2.
- Stefania Jagodzińska-Niekraszowa, *Rozmowa z Anna Marią Klechniowską, kompozytorką poematów symfonicznych*, „Gazeta Gdańska” 1936 nr 151, s. 12.
- Kobieta przy pracy. Sukces kompozytorki polskiej za oceanem*, „Polska Zbrojna” 1934 nr 166, s. 5.

- Ewa Kofin, *Spektakl pełen pogody*, „Słowo Polskie” 1967 nr 57, s. 3.
- Dariusz Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006.
- Kazimierz Kościukiewicz, *Wrocławski teatr tańca*, „Słowo Polskie” 1980 nr 281, s. 4.
- Teatr i Muzyka, „Kurier Warszawski” 1938 nr 89, s. 6.
- Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Kraków 2013.
- Iwona Lindstedt, *Why Are Our Women-Composers So Little Known?*, „Musicology Today”, 2019, Vol. 16, s. 43–64.
- Pierre Louÿs, *Pieśni Bilitis*, przekł. Leopold Staff, Warszawa 1920.
- Pierre Louÿs, *Pieśni Bilitis*, przekł. Robert Stiller, Warszawa 2010.
- Jadwiga Marczyńska, *Klechniowska Anna Maria*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków 1997, s. 98–99.
- Tadeusz Marek, *Przewodnik koncertowy Drugiego Festiwalu Muzyki Polskiej*, Warszawa 1955.
- Mary F. McVicker, *Women Composers of Classical Music*, Jefferson, London 2011.
- Nasi za granicą*, „Orkiestra” 1932 nr 6, s. 100.
- Saracinielli (Ferdinando), c. 1590–1640, Ballo delle Zingare, rapresentato in Firenze nel teatro dell’Altezza Serenissima di Toscana nel carnouale dell’anno 1614*, <https://www.robinhalwas.com/017007-ballo-delle-zingare-rapresentato-in-firenze-nel-teatro-dell-altezza-serenissima-di-toscana> [dostęp: 3.12.2021].
- Maja Trochimczyk, *From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers*, w: *A Romantic Century in Polish Music*, red. M. Trochimczyk, Los Angeles 2009, s. 1–40.
- Maja Trochimczyk, *Dzień kobiet, czyli świat zwiędłych tulipanów. O twórczości polskich kompozytorek*, „Ruch Muzyczny”, 7.03.2022, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1881-dzien-kobiet-czyli-swiat-zwiedlych-tulipanow-o-tworczosci-polskich-kompozytorek>.
- Stefan Wysocki, *II Festiwal Oper i Baletów Polskich w Poznaniu*, „Kultura” 1964 nr 44, s. 9.

BIOGRAM

Stefan Drajewski — doktor sztuki (teoria muzyki), adiunkt w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Krytyk teatralny, baletowy i muzyczny. Publikuje na łamach „Ruchu

BIOGRAM

Stefan Drajewski — doctor of arts in theory of music, assistant professor at the Academy of Music in Poznań, Poland. Theatre, ballet and music critic. His reviews

Muzycznego”, Dwutygodnika.com. i Notatnika Teatralnego. W 2021 roku opublikował zbiór recenzji operowych i baletowych pt. *Z dziesiątego rzędu*. Ma na swoim koncie następujące książki: *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca* (2019), *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego* (2017), *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu* (2014) i wywiadu-rzeczki *Życie z tańcem. Rozmowy z Olgą Sawicką, primabaleriną polskiego baletu* (2009). Artykuły i szkice publikował w wielu książkach zbiorowych: *Teatr Nowy w latach 1973–1987 pod dyktando Izabelli Cywińskiej* (2013), *Pod prąd do źródła* (2013), *My, taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku* (2013), *Poznaniacy. Portretów kopa i trochę* (1996).

have been published in such newspapers and journals as *Dwutygodnik.com*, *Ruch Muzyczny* and *Notatnik Teatralny*. In 2021 he published a collection of reviews of opera and ballet performances entitled *Z dziesiątego rzędu* [From the Tenth Row]. In 2019 he published, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca* [To Dance. Studies of Polish Ballet and Dance Theatre], in 2017 — *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego* [Ekphrasis of the Musical Work in Conrad Drzewiecki's Choreographies]. In 2015 he published, in collaboration with Jerzy Borwiński, *Teatr Polski w Poznaniu*. Author of a biography of Conrad Drzewiecki, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu* [Conrad Drzewiecki. Reformer of the Polish Ballet] and an extended interview with Olga Sawicka entitled *Życie z tańcem. Rozmowy z Olgą Sawicką, primabaleriną polskiego baletu* [Living with Dance. Conversations with Olga Sawicka, Prima Ballerina of Polish Ballet].

STRESZCZENIE

Polskie kompozytorki baletów. Rekonesans

Muzyka baletowa przedstawia się jak uboga krewna w polskiej refleksji teoretycznej i muzykologicznej. A muzyka baletowa tworzona przez kobiety jawi się wręcz jako czysta kartka. Aby chociaż w minimalnym stopniu ją zapisać, postanowiłem przyrzec się polskim kompozytorkom XX i XXI wieku. Z wyliczeń statystycznych, opartych o trzy bazy danych: POLMIC-u, e-teatru, taniecpolska.pl i kwerendy własne wynika, że 35 polskich kompozytorek XX i XXI wieku ma na swoim koncie

ABSTRACT

Female ballet composers. A Reconnaissance

While Polish theoretical and musicological reflection seems to treat ballet music as a poor relation, ballet works composed by women appear as a complete *tabula rasa*. The present author decided to contribute to filling it by analysing works of Polish female composers of the 20th and 21st centuries. Statistical calculations based on three databases including Polish Music Information Centre (POLMIC), polishstage.pl (e-teatr) and taniecpolska.pl portals as well as own research have revealed that

przynajmniej jedno dzieło lub więcej, które w podtytule zawiera określenie „ballet”, „muzyka baletowa” lub zostało skomponowane specjalnie dla teatru tańca, pantomimy lub spektaklu tańca. Łącznie powstało 122 utworów, z których 20 (balety) nie doczekało się realizacji scenicznej. W związku z tym, że muzyka pisana dla innych typów „widowisk tanecznych” powstawała we współpracy z konkretnym choreografem lub choreografką, została zrealizowana na scenie — z wyjątkiem 3 kompozycji — w stu procentach. Kompozytorką, która jako pierwsza tworzyła muzykę baletową w Polsce, była Anna Maria Klechniowska. Pierwsze dwa balety: *Bilitis* i *Juria* skomponowała w dwudziestoleciu międzywojennym, trzeci — *Fantasma* — w 1964. Największym powodzeniem cieszyła się twórczość baletowa dla dzieci Jadwigi Szajny-Lewandowskiej (1912–1994). Najczęściej wystawiany był balet *Pinokio*. Kolejne zagadnienie dotyczy realizacji scenicznych. Choreografię do 18 baletów wystawionych na scenie zrealizowali mężczyźni, a 14 — kobiety. Inaczej wypadają liczby w przypadku muzyki do „widowisk tanecznych” (pantomima, teatr tańca, spektakl tańca), gdzie dominowały choreografki (47). Dotychczasowe ustalenia stanowią punkt wyjścia do dalszych badań muzyki pisanej „do tańca”.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka, muzyka baletowa, balet, teatr tańca, taniec, kompozytorki

35 Polish female composers of the 20th and 21st centuries have written at least one or more works whose subtitles contain the words “ballet” or “ballet music” or have been composed particularly for a dance theatre, pantomime or dance performance. Out of 122 compositions, twenty ballets have not been staged. The works composed for other types of “dance shows” were written in collaboration with specific choreographers, therefore they have all been staged, except for three compositions. The first Polish female composer to write ballet music was Anna Maria Klechniowska. Her two earliest ballets, *Bilitis* and *Juria* were composed in the interwar period, and the third one titled *Fantasma* in 1964. The most successful female composer was Jadwiga Szajna-Lewandowska who composed ballets for children. Her most popular work was ballet *Pinokio* [Pinocchio]. Another question refers to stage productions of ballets composed by women. Eighteen of the ballets staged were choreographed by men, and fourteen by women. In the case of music composed strictly for “dance shows” (dance theatre, pantomime or dance performance) female choreographers prevail (47): only twelve male choreographers decided to collaborate with a female composer. Two performances were the result of collaborative work. The findings to date constitute a point of departure for further research into music composed “for dance” (ballet, pantomime, dance theatre and dance performances).

KEYWORDS music, ballet music, ballet, dance theatre, dance, female composers