

BARBARA DOMINIAK

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej

Katedra Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej

Realizacja zadania jako sposób pracy nad interpretacją ruchową dzieła muzycznego

STRESZCZENIE:

Artykuł dotyczy zagadnienia interpretacji ruchowej dzieła muzycznego. Zawiera definicję pojęcia interpretacji ruchowej, rozważania dotyczące roli wykonawcy jako niezbędnego ogniwa między twórcą a odbiorcą oraz poziomów istnienia dzieła muzyczno-ruchowego w nawiązaniu do koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego, a także metod pracy nad realizacją interpretacji ruchowej dzieła muzycznego z grupą wykonawców. Część teoretyczna dopełniona została opisem interpretacji ruchowej, której proces powstawania polegał na wyznaczaniu wykonawcom konkretnych zadań do zrealizowania, zamiast uczenia konkretnych kroków i gestów. Dzięki temu wykonawcy mogli pozostać twórcami, a nie odtwórcami czy naśladowcami, poruszali się ruchem naturalnym, wnieśli rys indywidualny, a także czerpali dużo radości z procesu powstawania realizacji ruchowej. Realizacja zadania jako sposób pracy nad interpretacją jest metodą odpowiednią dla każdej grupy niezależnie od wieku i umiejętności technicznych.

SŁOWA KLUCZOWE: rytmika, metoda Emila Jaques-Dalcroze'a, interpretacja ruchowa dzieła muzycznego, kompozycja muzyczno-ruchowa, koncepcja interpretacyjna, ruch.

Jedną z najczęściej prezentowanych szerszemu gronu odbiorców form działalności artystycznej w rytmice są interpretacje ruchowe dzieł muzycznych. Stanowią one nieodłączny element działań zmierzających do pełnego odbioru i zrozumienia muzyki w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a. Jak pisze Barbara Turska:

Muzyka jest ślepa, ruch jest niemy; Tworząc całość muzyczno-ruchową, oddziałujemy równocześnie na zmysł wzroku i słuchu. Dzięki temu muzyka staje się jakby widzialna, a ruch – jakby słyszalny, informacja o całości i zawartych w niej treściach odbierana równocześnie dwoma kanałami, bodziec jest podwójny, odbiór intensywniejszy, pełniejsza informacja, głębsze poznanie [Turska 2004, s. 279].

Prób zdefiniowania interpretacji ruchowej było kilka. Barbara Ostrowska, analizując istniejące definicje, doszła do następującego wniosku: „Można więc pokusić się o stwierdzenie, że interpretacja ruchowa w metodzie E. Jaques-Dalcroze'a jest odzwierciedleniem treści wyrazowych utworu muzycznego w ruchu poprzez kompozycję gestów wynikającą z przeżycia emocjonalnego, mającą na celu uzewnętrznienie tych przeżyć” [Ostrowska 2002, s. 19–20]. Podobne przekonanie pojawiło się już wcześniej, w artykule Janiny Gerard-Punickiej, która zaznaczyła, iż istota rytmiki i plastyki (w znaczeniu plastyki ruchu), to „przetransponowanie treści muzycznej na środki wyrazowe ruchu i gestu” [Gerard-Punicka 1963, s. 73]. Tak więc ruchom i gestom nadajemy wyraz emocjonalny, który ukryty jest w warstwie dźwiękowej interpretowanego dzieła, a w przypadku muzyki ilustracyjnej czy programowej dodatkowo przekazujemy jej wyraz treściowy [Ostrowska 2002, s. 19–20].

Wiedząc, czym jest interpretacja ruchowa, należy się zastanowić, jaki jest proces jej powstawania i kto ma wpływ na ostateczny kształt dzieła muzyczno-ruchowego. Pomocne mogą okazać się tu wyróżnione przez Mieczysława Tomaszewskiego stadia istnienia dzieła muzycznego: koncepcji (twórcy), realizacji (wykonawcy), percepcji (odbiorcy) i recepcji (odbicia w kulturze) [Tomaszewski 2000, s. 20]. W odniesieniu do dzieła muzyczno-ruchowego należałoby wydłużyć ów ciąg, dodając kolejne stadia: koncepcji (twórcy interpretacji ruchowej), realizacji (wykonawcy/ów), percepcji (odbiorcy całości muzyczno-ruchowej) i recepcji.

Rysunek 1. Stadia istnienia dzieła muzyczno-ruchowego



Wyróżnienie kolejnych stadiów istnienia dzieła muzyczno-ruchowego pozwala zauważyć, że analogicznie jak w przypadku utworu muzycznego, pomiędzy twórcą a odbiorcą występuje jeszcze jedno bardzo istotne ogniwo, a mianowicie wykonawca. Znaczenie roli wykonawców podkreślał już Platon, twierdząc, iż artyści są środkowym ogniwo łańcucha

między twórcą a widzem. „**Aktor** musi, dobrze zrozumieć myśl poety i wytłumaczyć ją słuchaczom” [Platon 1958, s. 155]¹. Zagadnienie interpretacji artysty – wykonawcy dzieła – jest nadal obecne w literaturze. Jak podkreśla Andrzej Pytlak, *interpretacje wykonawcze* odsłaniają różne walory tego samego dzieła. Mogą także – poprzez rozbudowywanie niektórych cech dzieła – tworzyć jego nową postać brzmieniową [Pytlak 1994, s. 3, 10]. Maciej Małecki zauważa nawet, iż „zła interpretacja niszczy utwór, dobra – pomaga mu, a wybitna – uskrzydla, odkrywa światy, których sam twórca czasem nie dostrzega w swym dziele” [Małecki 1998, s. 11]. Tadeusz Natanson [Natanson 1979, s. 171–172] wykonawcę nazywa *deformatorem*, gdyż swoją interpretacją o twórczym charakterze, może modyfikować przekazywaną przez twórcę informację. Trzeba także zauważyć, iż wkład owego *deformatora* jest bardzo pożądanym z artystycznego punktu widzenia, bowiem jak pisze dalej autor, dzięki interpretacji utwór nie jest automatycznie powtarzany, ale na nowo formowany, ożywiany, a sposób w jaki zostanie to zrealizowane decyduje o efekcie wywieranym na słuchacza.

O tym, jak interpretacja wykonawcy może zmienić odbiór i interpretację dzieła przez słuchacza, można przekonać się poprzez analogię do języka mówionego, gdy uświadomimy sobie, że „zdanie wypowiedziane przez jedną osobę może mieć dla nas odmienne znaczenie, niż to samo zdanie wypowiedziane przez inną osobę. Również zależnie od sytuacji czy intonacji głosu interpretacja wypowiedzi może być różna” [Grabowska, Budohoska 1992, s. 9]. Natomiast biorąc pod uwagę praktykę wykonawczą, wręcz fascynujące jest, jak zmienny może być *tekst dźwiękowy*² odczytany z tego samego zapisu nutowego przez innego muzyka. Analogicznie, należy zwrócić też uwagę na ogromną rolę wykonawców-interpretatorów, którzy ożywiają koncepcję interpretacyjną autora realizacji ruchowej. Wykonawca, którego ciało staje się instrumentem, działa w sposób twórczy. Nie może być odtwórcą cudzej idei. Powinien rozumieć koncepcję interpretacyjną autora realizacji ruchowej, przeżywać ją na swój sposób (za każdym razem od nowa) i wyrażać ruchem. Oczywistym skutkiem pozostawienia wykonawcy takiego zadania jest mnogość ostatecznych interpretacji. Poszczególne realizacje dzieła muzyczno-ruchowego będą się zatem od siebie różnić, co, analogicznie jak w przypadku realizacji dźwiękowych, jest pożądanym.

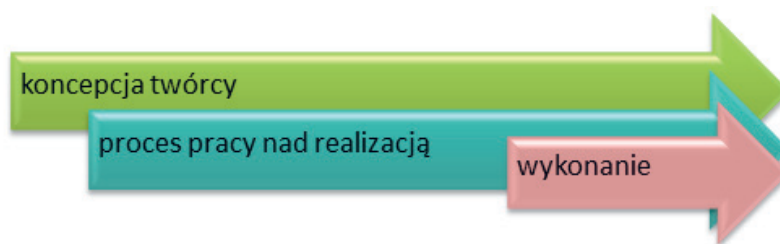
Zjawisko to jest zgodne z przekonaniem Emila Jaques-Dalcroze’a, iż każdy przejaw aktywności muzycznej powinien potwierdzać nierozdzielność ciała i ducha [E. Jaques-Dalcroze 1992, s. 58]. Dzieje się tak właśnie wtedy, gdy wykonawca jest nie tylko odtwórcą, ale także twórcą. Jego osobowość, umiejętności techniczne i ekspresyjne są niezwykle istotne i mają wpływ na ostateczny kształt dzieła, decydują o jego walorach (zarówno w odniesieniu do dzieła muzycznego jak i muzyczno-ruchowego). Dzięki temu, jak pisze Umberto Eco „(...) każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nienaruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty” [Eco 2008, s. 70].

¹ Według Platona, aby aktor mógł dobrze zrozumieć myśl poety, powinien najpierw sam dokonać interpretacji tekstu, mającej na celu wyjaśnienie i wydobywanie wewnętrznego sensu utworu literackiego, czyli nie tylko tego co jest zawarte w tekście w sposób bezpośredni, ale także znaczeń ukrytych, podanych w sposób pośredni [Platon 1958, s. 155].

² Mieczysław Tomaszewski, wymieniając współlistniejące w utworze muzycznym *teksty*, pisze: „Tekst dźwiękowy utworu, o charakterze fizycznym, realnym, obiektywnie przejawiający się w rzeczywistości; odpowiednik konkretnej realizacji utworu przez określonego wykonawcę” [Tomaszewski 2000, s. 20].

Ukazanie istoty roli wykonawcy wiąże się z zauważeniem tego, jak ważnym etapem procesu tworzenia interpretacji ruchowej jest przenoszenie na wykonawców koncepcji realizacyjnej autora. Może on przebiegać w różnorodny sposób. Zależy od doboru samego dzieła, jego interpretacji muzycznej, koncepcji interpretacyjnej oraz grupy osób z którą się pracuje, od możliwości i umiejętności wykonawców zarówno w sferze technicznej, jak i ekspresyjnej, od ich wieku, a także od preferencji i doświadczeń autora koncepcji. Warto by było zatem zastanowić się głębiej nad metodami pracy z grupą wykonawców przy realizacji interpretacji ruchowej dzieła muzycznego.

Rysunek 2. Główne etapy pracy nad stworzeniem interpretacji ruchowej dzieła muzycznego.



W niniejszym artykule przedstawiony zostanie proces powstawania interpretacji ruchowej, w której drogą do uzyskania założonych jakości było powierzenie wykonawcy realizacji konkretnego zadania. Zadaniem tym nie miały być gesty, kroki, ustawienie póz czy figur. Wiodący był tu powód podjęcia każdego działania. Przemieszczenie z punktu *A* do punktu *B* musiało nastąpić w określonym przez muzykę czasie, charakterze, w określonym celu i z określoną intencją, a każda akcja rodziła reakcję innych wykonawców. Istotą sposobu pracy był fakt, iż dobór gestów czy liczby kroków nie został w pełni narzucony, często zależał od wykonawcy, będąc efektem jego naturalnego sposobu poruszania się. Twórca i wykonawca musieli znać odpowiedzi na szereg pytań przed realizacją każdego motywu, frazy bądź zdania muzycznego: skąd, dokąd, w jakim celu, w jakim tempie i charakterze, w jakim czasie? Odpowiedzi wynikały z indywidualnego odbioru muzyki przez autora interpretacji.

Rysunek 3. Realizacja przez wykonawcę powierzonego zadania.



Autorem dzieła, które stało się inspiracją do stworzenia omawianej interpretacji ruchowej, jest włoski kompozytor i skrzypek, Antonio Vivaldi, dziś uważany za najwybitniejszego twórcę koncertów. Skomponował on *Koncert na mandolinę C-dur* RV 425 w czasie, gdy działał jako pedagog, dyrygent i kompozytor przy szkole muzycznej dla dziewcząt – *Ospedale della Pietà* w Wenecji, kiedy to zobowiązał się dostarczać dwa koncerty miesięcznie i prowadzić próby ich wykonania. Ten jedyny koncert Vivaldiego na mandolinę reprezentuje typ koncertu solowego w stylu włoskim, utrzymanego w fakturze homofonicznej. Składa się z trzech części, z których pierwsza – *Allegro* – została wybrana do interpretacji ruchowej. Ma ona budowę ritornelową, charakteryzującą się naprzemienną grą *tutti* i solisty.

W poniższej tabeli zamieszczono analizę formalną utworu, stworzoną na wzór rysunkowej partytury, w której zaznaczono układ kolejnych części (*ritorneli* i *solo*), ich liczbę i długość, plan tonalny utworu oraz zaangażowanie poszczególnych instrumentów (kolor biały oznacza, iż instrument pauzuje; odcienie niebieskiego, z których najjaśniejszy przydzielony został soliście, wskazują momenty, w których poszczególne instrumenty włączane są do gry).

Tabela 1. Schemat formalny I części Koncertu na mandolinę C-dur RV 425 Antonio Vivaldiego.

Obsada:	ritornel 1.	solo 1.	ritornel 2.	solo 2.	rit. 3.	solo 3.	ritornel 4.
skrzypce I							
skrzypce II							
mandolina							
altówka							
wiolonczela							
TAKTY	1-10	11-22	22-28	28-36	37-39	39-54	55-64 (= 1-10)
LICZBA TAKTÓW	10	11,5	6	9	2,5	15,5	10
TONALNOŚĆ	C	C → G	G → a	a → e	e	C G C	C
FUNKCYJNOŚĆ	T	T D	D T _{VI}	T _{VI} T _{III}	T _{III}	T D T	T

Najistotniejsze dla realizacji interpretacji ruchowej elementy formalno-fakturalne wynikające już z samej partytury, to:

- naprzemiennosc odcinków *solo* i *tutti*, która stała się podstawą konstrukcji interpretacji ruchowej;
- wspólny materiał tematyczny dla wszystkich odcinków *tutti* (choć nie są one identyczne), co uwidocznione zostało powtarzaniem tematu ruchowego, poddawanego tylko pewnym modyfikacjom, zwłaszcza przestrzennym;
- podobieństwo materiałowe odcinków zespołowych i solowych, które odzwierciedlono za pomocą użycia podobnych środków ruchowych;
- rozczłonkowana wewnętrznie budowa tematu głównego (pierwszego ritornelu); w ruchu przedstawiony jest efekt zawieszania i podejmowania na nowo myśli, który został bardzo wyraźnie zaznaczony przez kompozytora użyciem kilku elementów w zakończeniu każdej frazy lub zdania: dłuższych wartości rytmicznych, skoku interwałowego w dół oraz pauz;
- elementy dialogu mandoliny i wiolonczeli we fragmentach odcinków solowych;
- faktura homofoniczna w odcinkach *tutti*.

Koncepcja interpretacji ruchowej uwarunkowana była nie tylko kształtem formalno-fakturalnym utworu, ale także cechami interpretacji muzycznej³. W realizacji zespołu Slovak Chamber Orchestra ritornele orkiestrowe wzbudzają głównie wrażenie podenerwowania. Pewna doza żartobliwości charakteryzuje natomiast fragmenty solowe. Jakość interpretacji muzycznej wpłynęła bezpośrednio na dobór poszczególnych elementów interpretacji ruchowej: wybór wykonawców, liczbę osób w *tutti* i *solo*, zagospodarowanie przestrzeni, linie ruchu, sposób zastosowania symetrii, dobór środków ruchowych, charakter ruchu, wybór charakterystycznych gestów, rekwizyty, znaczenie środków aktorskich, kostium oraz puentę.

Wszystkie omówione elementy miały wpływ na powstanie koncepcji interpretacji ruchowej dzieła. Nie były one jednak jedynym źródłem inspiracji. Bardzo istotnym ogniwem stał się także wykonawca, a dokładnie czteroosobowa grupa wykonawców. Predyspozycje, wygląd fizyczny, poczucie humoru i preferencje studentów przyczyniły się niewątpliwie do powstania koncepcji interpretacyjnej. Pomysłem wykorzystanym w realizacji ruchowej było zadanie aktorskie, ponieważ wykonawcami byli właśnie studenci Wydziału Wokalno-Aktorskiego. Przedstawili oni sytuację subiektów, których zmartwieniem są „ożywające” manekiny. Postaci poruszają się w przestrzeni podzielonej parawanami (parawany ograniczają i organizują przestrzeń, zmieniają sytuację sceniczną, podkreślają przemieszczenia wykonawców na scenie i zamianę ról).

Ze względu na znaczny kontrast kolorystyczny i dynamiczny⁴ pomiędzy ritornelem i odcinkami *solo* autorka zdecydowała się na dobór osób przeciwnej płci w sąsiadujących ze sobą częściach realizacji ruchowej, a także do zastosowania nagłych zmian sytuacji scenicznej. Postaciami natomiast stały się dwa manekiny płci żeńskiej (realizujące *solo*) i dwóch „subiektów”.

Zdjęcie 1. Obsada wykonawcza interpretacji ruchowej⁵.



³ Wykonawcą wybranej realizacji muzycznej jest zespół Slovak Chamber Orchestra pod dyrekcją Bohdana Warchała we współpracy z Jozefem Zsapką na gitarze solo (mowa o nagraniu wydanym w roku 2010 przez X5 Music Group).

⁴ W wybranej przez autorkę realizacji muzycznej dzieła w wykonaniu zespołu Slovak Chamber Orchestra na plan pierwszy wylania się przede wszystkim artykulacja, kolorystyka i dynamika. Słowacki zespół wykonuje partie smyczków *arco* w artykulacji *non legato* i *legato* (w odróżnieniu od dostępnych na rynku muzycznym wykonań *pizzicato*). Artykulacja *arco* orkiestry w zestawieniu z brzmieniem gitary w odcinkach solowych wywołuje wspomniany kontrast kolorystyczny i dynamiczny.

⁵ Zdjęcia zamieszczone w niniejszym artykule zostały wygenerowane z filmu będącego rejestracją koncertu w ramach przewodu doktorskiego Barbary Dominiak w dniu 14 czerwca 2013 roku w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Na zdjęciach widoczni są studenci specjalności wokalistyka.

Wykonanie odcinków *tutti* tzw. pełnym smyczkiem wywołuje duże natężenie dźwięku. Brzmienie gitary, znacznie cichsze i delikatniejsze, słyszalne jest tylko w odcinkach solowych; między innymi z tego powodu w warstwie ruchowej osoby realizujące partię solową są nieruchome w ritornelach – stają się manekinami. Manekiny poruszają się w częściach solowych. Partia mandoliny, wykonana przez gitarzystę, jest tu dzielona między dwie osoby. Ten sposób realizacji wynika z budowy linii melodycznej w partii mandoliny oraz scenicznego pomysłu na interpretację ruchową.

Zespół muzyków pod dyрекcją Bohdana Warchała wyraźnie realizuje także różnice dynamiczne w ramach części, np. powtórzenie pierwszego dwutaktu w dynamice *piano*, tworzące efekt echa. Kontrast dynamiczny w ramach ritornelu, wraz z wyraźnym wewnętrznym rozczłonkowaniem tematu muzycznego widocznym w przykładzie nutowym nr 1, był bezpośrednim powodem podzielenia partii ritornelu pomiędzy dwóch wykonawców – subiektów (zgodnie z budową kolejnych fraz). Wrażenie echa natomiast zinterpretowano jako rodzaj naśladowania poczynañ pierwszego „subiekta” przez drugiego. Pomysł powtarzania elementów ruchowych wzmocniony został podziałem przestrzeni na symetryczne względem siebie połowy (prawą i lewą). Także w dalszej części realizacji działania odbywają się symetrycznie względem linii biegnącej od przodu do tyłu przez środek sceny, jednak nie w tym samym czasie. Ruch zorganizowany jest na zmianę w kierunku do widza, a każda para (subiekt i jego manekin) ma przyporządkowaną jedną ze stron przestrzeni scenicznej.

Przykład 1. Budowa tematu – ritornel 1. (takty 1–10).

The musical score is presented in three systems, each with a bracketed section label above it. The first system is labeled "motto" and contains measures 1-4. It begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled "rozwinięcie" and contains measures 5-8. It features a forte (*f*) dynamic. The third system is labeled "zakończenie" and contains measures 9-10. Chords are indicated by letters C, G, F, D, E, a, F, G7, C, C, C, G, C. The score is written in treble clef with a common time signature (C).

W realizacji ruchowej motta tematu i jego powtórzenia manekiny są wnoszone. Odcinek *forte* (takty 1–2) realizuje pierwszy subiekt – pewniejszy siebie, bardziej zdecydowany. Natomiast powtórzenie pierwszej frazy w dynamice *piano* przejmuje drugi, naśladowujący poczynania kolegi. Nie ma podziału na linię melodyczną i akompaniament, ponieważ brzmienie zespołu odbierane jest całościowo.

Rozwinięcie tematu (takty 5–7) zgodnie z budową wewnętrzną, jest odpowiednio dzielone pomiędzy subiektów. Każdy z nich przedstawia manekin (podnosi i stawia w innym miejscu). Drugi, naśladując pierwszego, działa w opóźnieniu o pół taktu, w wyniku czego ich działania się zazębiają. Stanowi to odzwierciedlenie narastania napięcia w warstwie muzycznej: zmiany harmoniczne i prowadzenie progresji w górę decydują o wzroście napięcia, rozwinięciu pomysłu w taktach 5–8 oraz osiągnięciu kulminacji na początku taktu 8. Takt ósmy – kulminacyjny, wykonywany jest wspólnie. Następuje tu obrócenie manekina. W zakończeniu tematu zadaniem subiektów jest jeszcze poprawianie jego wyglądu oraz chowanie się subiektów za zastawki.

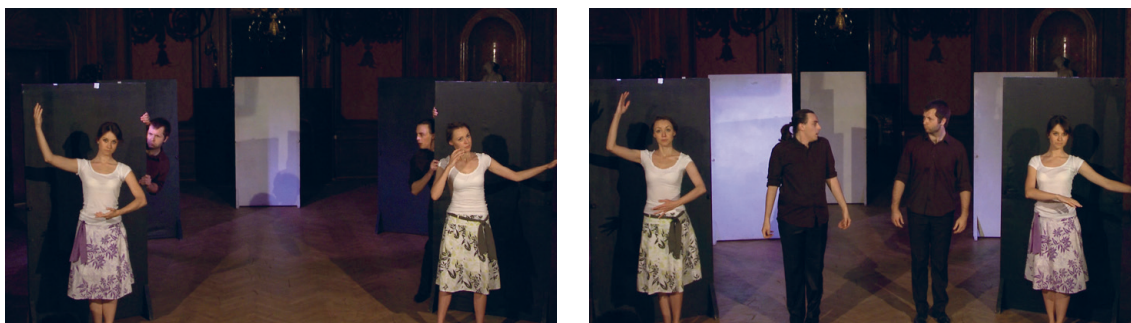
Zdjęcie 2. Zakończenie ritornelu 1. w interpretacji ruchowej.



Sposób wydobywania dźwięku wiąże się także z odbiorem warstwy **rytmicznej**. Zespół Slovak Chamber Orchestra wykonuje utwór w niezbyt szybkim tempie (94 uderzenia na minutę) stosując wiele akcentów i osadzonych nut, wydłużając lekko końcówki fraz, co podkreśla omówione rozczłonkowanie tematu ritornelu.

Kolejne ritornele – poza ostatnim – nie są dokładnym powtórzeniem pierwszego. W drugim wejściu orkiestry temat zostaje nieco zmieniony i skrócony. Manekiny są obserwowane przez subiektów i podejrzewane o „dziwne” zachowanie. Ritornel trzeci przynosi jeszcze większe skrócenie myśli (zaledwie do trzech taktów) ze zmianą tonacji na e-moll. Napięcie rośnie, gdy subiektci sami nie wiedzą, czy manekiny naprawdę się ruszają, czy tylko im się tak wydaje, próbują przyłapać je na „gorącym uczynku” (przy czym, zgodnie z pierwotnym zamysłem, drugi z subiektów zawsze naśladuje poczynania pierwszego).

Zdjęcie 3. Zakończenie ritornelu 2. i 3. w interpretacji ruchowej.



Punkt kulminacyjny stanowi poszukiwanie chowających się i uciekających manekinów w trakcie czwartego solo.

Zdjęcie 4. Pierwsza kulminacja (solo 3.) w interpretacji ruchowej.



Dla realizacji interpretacji ruchowej niezwykle ważna okazała się forma utworu, bowiem zespół Slovak Chamber Orchestra w miejscu ostatniego ritornelu rozpoczyna całą część *Koncertu C-dur* od początku. Zatem utwór wykonany jest w zasadzie dwukrotnie. W interpretacji ruchowej wraz z początkiem repetycji, następuje nagły zwrot akcji, role postaci (manekinów i subiektów) zamieniają się i następuje nowy „początek”. W wyniku obracania i przestawiania parawanów zmienia się też kolorystyka sceny dzięki odwróceniu parawanów ze strony czarnej, na której prezentowały się dotąd ubrane na biało damskie manekiny, na białą stronę, na której tle umieszczone zostaną męskie manekiny w ciemnych kostiumach.

Akcja rozwija się analogicznie. Manekiny znów są obserwowane i podejrzewane o dziwne zachowanie. W drugiej kulminacji subiekci szukają manekinów, a ożywione manekiny – subiektów i nikt nikogo znaleźć nie może.

Zdjęcie 5. Zamiana ról manekinów i subiektów (druga kulminacja) w interpretacji ruchowej.



Zakończenie w warstwie muzycznej i ruchowej ma charakter zamknięty. Ostatnia nuta jest wydłużona stanowiąc muzyczną klamrę utrzymaną w charakterze całego wykonania. Każda z postaci próbuje znaleźć rozwiązanie sytuacji i zamienia się w manekina. W ruchu jest to zatrzymanie się każdego z wykonawców na tle zastawki w pozie manekina (ustawienie zastawek jest kolorystycznie odpowiednio kontrastowe dla każdego z manekinów).

Zdjęcie 6. Zakończenie interpretacji ruchowej.

W procesie powstawania omawianej realizacji ruchowej bardzo istotnymi postaciami okazali się wykonawcy. Jak już wspomniano, koncepcja interpretacyjna związana była z ich fizjonomią oraz predyspozycjami. Pozycje ciała przyjmowane przez wykonawców w dużej mierze wynikały z ich anatomii i ruchu naturalnego. Elementy ruchu zastosowane w interpretacji to: chód, bieg, wychylenia, zwroty. Zastosowanie elementów z różnych technik tanecznych nie było tu potrzebne, ale także nie było możliwe ze względu na brak przygotowania wykonawców w tym zakresie. Istotnym nośnikiem treści i stanów emocjonalnych stały się gesty. Wzmacniają one znaczenie ruchu i jako element mowy ciała, stanowią niewerbalny przekaz. Poza wyćwiczonymi i ustalonymi wcześniej gestami, w trakcie realizacji każdorazowo pojawiały się nowe – spontaniczne, wynikające z ekspresji i zaangażowania wykonawców.

Zdjęcie 7. Gesty i mimika twarzy wykonawców w interpretacji ruchowej.

W tej realizacji szczególnego znaczenia nabierają środki aktorskie. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, iż odgrywają one rolę dominującą. Głównym elementem jest komizm sytuacyjny wynikający z przedstawianej na scenie treści. Czynnikiem wspomagającym wyraz sceniczny są spojrzenia (na współwykonawców i na publiczność), mimika twarzy i mowa ciała (np. skradanie się, zagładanie, chowanie).

Praca nad realizacją ruchową rozpoczęła się od zaznajomienia wykonawców z muzyką. Ze względu na niewielkie doświadczenie muzyczne studenci napotkali wiele trudności w tej fazie pracy. Wiele czasu poświęcono na analizę słuchowo-ruchową, umiejętność wyodrębnienia planów w muzyce, zauważenia powracających motywów, wycucie początku i zakończenia frazy muzycznej, punktu kulminacyjnego itp. Wyzwaniem dla studentów okazało się także precyzyjne odzwierciedlenie wspomnianych elementów w ruchu.

W opisywanej realizacji ruchowej zastosowano specyficzną metodę pracy autora interpretacji z wykonawcą, bowiem dookreślenie ruchu i ostatecznego kształtu kompozycji muzyczno-ruchowej autorka rozpoczęła od wytłumaczenia wykonawcom intencji i treści. Interpretacja nie wymagała nauki żadnych konkretnych kroków czy figur. Przebieg pracy polegał na wyznaczeniu wykonawcom elementarnych zadań aktorskich, kierunków działań i punktów docelowych w określonym czasie. Tylko w problematycznych momentach niezbędna była nauka gestów lub ruchów. Każdorazowo drogą do uzyskania założonych jakości było powierzenie wykonawcy realizacji konkretnego zadania.

Podsumowując, można stwierdzić, iż realizacja zadania przez wykonawcę ma wiele cech, które można uznać za zalety. Przede wszystkim pozwala mu pozostać sobą i wnieść rys indywidualny do interpretowanego dzieła. Istotny jest także fakt, iż osoby realizujące interpretację posługują się swoim własnym ruchem naturalnym. Nie muszą uczyć się specjalnych kroków, a to przyspiesza pracę oraz umożliwia zaangażowanie osób o różnych umiejętnościach ruchowych. Taki sposób pracy może być zastosowany niezależnie od umiejętności technicznych, ale także od wieku. Zupełnie małe dzieci, uczniowie, studenci, osoby dorosłe i w podeszłym wieku bez problemu odnajdą się w sytuacji, kiedy wiedzą, co robić, ale nikt im nie narzuca konkretnego sposobu działania. Ponadto prowadzenie myśli i konstruowanie interpretacji zgodnie z intencją ułatwia zrozumienie celu i wczucie się wykonawcy. Najważniejszy jest jednak fakt, iż osoby wykonujące realizację ruchową są także jej interpretatorami, a nie marionetkami w rękach autora koncepcji interpretacyjnej.

Mimo iż opisana propozycja nosi dużo znamion teatralizacji, powiązanie narracji z przedstawieniem konkretnej sytuacji nie jest obligatoryjne. Celem jest przede wszystkim to, aby interpretacja ruchowa nie była kompilacją niepowiązanych kroków i gestów, lecz organiczną całością, w której wykonawcy dokładnie wiedzą, co i dlaczego robią, pozostając w pełnej zgodzie z muzyką.

Wszyscy, którzy kiedykolwiek brali udział w realizacji interpretacji ruchowej, na pewno potwierdzą, iż jest ona jednym ze sposobów prowadzących do najgłębszego poznania utworu. Żadna nuta, pauza ani niuans wykonawczy nie umknie autorowi i wykonawcom realizacji ruchowej, a samo dzieło poprzez wielokrotne jego przeżycie i zrozumienie pozostaje w pamięci na zawsze.

Rytmika jest niewątpliwie drogą do muzyki. Autorka niniejszego artykułu ma głębokie przekonanie, iż interpretacje ruchowe to niejako drzwi na tej drodze, które mogą i powinny być otwarte dla każdego. Będzie to możliwe m.in. wtedy, gdy zdecydujemy się na „realizację zadania jako sposób pracy nad interpretacją ruchową dzieła muzycznego”.

BIBLIOGRAFIA:

- Eco Umberto (2008), *Dzieło otwarte*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Gerard-Punicka Janina (1963), *Plastyka w metodzie Dalcroze'a*. [W:] *Materiały pomocnicze nr 71. MID*, Warszawa: COPSА, s. 72–83.
- Grabowska Anna, Budohoska Wanda (1992), *Procesy percepcji*. [W:] Tadeusz Tomaszewski (red.), *Psychologia ogólna. Percepcja, myślenie, decyzje*. Warszawa: PWN.
- Jaques-Dalcroze Emil (1992), *Rytm, muzyka i wychowanie*, tłum. M. Bogdan. [W:] Emil Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane* (s. 13–84). Warszawa: WSiP.
- Małecki Maciej (1998), *Otwarcie Konferencji*. [W:] L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka (red.), *Interpretacja muzyki* (s. 9–12). Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich (wstęp).
- Natanson Tadeusz (1979), *Wstęp do nauki o muzykoterapii*. Wrocław: Ossolineum.
- Ostrowska Barbara (2002), *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*. [W:] Barbara Ostrowska (red.), *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej* (s. 18–22). Łódź: Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów.
- Platon (1958), *Ion*, tłum. Władysław Witwicki. Warszawa: PWN.
- Pytlak Andrzej (1994), *Interpretacja jako kategoria artystyczna, estetyczna i pedagogiczna*. Białystok: Wydawnictwo ŁUK.
- Tomaszewski Mieczysław (2000), *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: leksykon*. Kraków: Akademia Muzyczna.
- Turska Barbara (2004), *Całość muzyczno-ruchowa – określenie, celowość tworzenia (1978)*. [W:] Alicja Gronau-Osińska (red.), *Rytmika w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 1 (s. 279). Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina.

Realization of a task as a method of work on the movement interpretation of a musical work

SUMMARY:

The article discusses the issue of a realization of movement interpretation of a musical work in accordance with the Emil Jaques-Dalcroze method. It gives a definition of the notion of movement interpretation, considers the role of a performer as an essential link between the author and a recipient, the existence levels of a musical-movement composition in view of Mieczysław Tomaszewski's concepts as well as methods of work with a group of performers on the realization of kinesthetic interpretation of a musical work. The theoretical part has been supplemented with a description of a movement interpretation, the creative process of which consisted in assigning particular tasks to performers instead of teaching them to make specific steps and gestures. Thanks to this, performers could be authors, not just performers or imitators, they moved naturally, made an individual contribution to the task and enjoyed a lot the process of developing the performance. The realization of a task as a method of work on interpretation is suitable for all groups regardless of their age and technical skills.

KEYWORDS: eurhythmics, the Emil Jaques-Dalcroze method, movement interpretation of a musical work, musical-movement composition, interpretational concept, movement.

