

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

mgr Jadwiga Basista-Janda

**Teatr ruchu i przestrzeni w interpretacjach ruchowych
wybranych dzieł Karla Jenkinsa
w kontekście zróżnicowanych kompetencji muzycznych**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Jacek Ścibor

Kraków, 2026

Oświadczenie promotora artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza artystyczna praca doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Katowice 08.07.2026

(Miejscowość, data)

Ścibor

(Podpis promotora)

Oświadczenie autora artystycznej pracy doktorskiej

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza artystyczna praca doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dra hab. Jacka Ścibora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona artystyczna praca doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja artystycznej pracy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnienie niniejszej artystycznej pracy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Kraków, 08.07.2026r.

(Miejscowość, data)

Jadwiga Barista-Janda

(Podpis autora)

Składam serdeczne podziękowania **Panu prof. dr. hab. Jackowi Ściborowi**
za nieocenione wsparcie merytoryczne oraz motywację w trakcie tworzenia pracy

Jadwiga Basista-Janda

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
--------------------	----------

ROZDZIAŁ I

Metoda Emila Jaques-Dalcroze'a – sposób kształtowania wypowiedzi muzycznej

1.1. Ogólna charakterystyka	8
1.2. Ruch jako sposób wyrażania ekspresji	13
1.3. Elementy ruchu, przestrzeni, światła	16

ROZDZIAŁ II

Świat dźwięków Karla Jenkinsa

2.1. O kompozytorze – życie i twórczość	19
2.2. Wybrane dzieła – analiza formalna	
2.2.1. Muzyczna opowieść <i>Palladio</i>	23
2.2.2. <i>Minuet</i> – sztuka współbrzmień	32
2.2.3. Bogactwo stylistyczne w tańcu kwadratowym <i>Dos A Dos (Square Dance)</i>	34
2.2.4. Austriackie dostojęstwo w <i>La La La Koora (Ländler)</i>	43
2.2.5. Apoteoza muzycznego uniesienia w <i>Hermit of the Sea Rock</i>	49
2.2.6. Makrokosmos afrykańskich brzmień w <i>Rain Dance</i>	51

ROZDZIAŁ III

Interpretacje ruchowe – inspiracje muzyką Karla Jenkinsa

3.1. Opis metod badawczych	
3.1.1. Ogólne założenia	61
3.1.2. Grupy i ich charakterystyka	62
3.1.3. Dobór utworów	64
3.2. Analiza interpretacji utworów	68
3.3. Specyfika pracy z zespołami i wnioski z niej płynące	101

ROZDZIAŁ IV

Koncert – percepcja

4.1. Wykonawcy	115
4.2. Ankiety	
4.2.1. Publiczności	121
4.2.2. Wykonawców	133

ZAKOŃCZENIE	155
--------------------------	-----

ANEKS

Bibliografia	158
Spis ilustracji, przykładów muzycznych, wykresów	160
Streszczenia	164

WSTĘP

Niniejsza praca doktorska dotyczy połączenia tematyki stosunkowo mało popularnej i niewiele zbadanej w Polsce, twórczości Karla Jenkinsa, z perspektywą teatru ruchu, skupioną wokół metody Emila Jaques-Dalcroze'a. To zestawienie dwóch światów – specyficznej estetyki muzycznej Walijczyka z interpretacją ruchową akcentującą cielesne doznania muzyki.

Dysertacja swój kontekst osadza na recepcji muzyki Jenkinsa, w interpretacji ruchowej z wykorzystaniem techniki Dalcroze'a, wyznaczając pole działania poprzez unikalną metodologię badawczą. Analizie porównawczej poddane zostały układy ruchowe stworzone przez trzy zróżnicowane grupy wykonawców (amatorzy, studenci rytmiki – będący na początku edukacji oraz zaawansowani w metodzie – studenci rytmiki). Badanie dotyczyło także procesu przygotowania tych zespołów, obserwacji pracy na próbach oraz podczas tworzenia choreografii, a także budowania obrazu ruchu zgodnie z metodą Dalcroze'a, w zależności od stopnia jej opanowania. W związku z tym, praca dostarcza ciekawych refleksji na temat wpływu kompetencji muzycznych i doświadczenia ruchowego w procesie interpretacji. Wszechstronna analiza zachodząca w trakcie tworzenia tych ruchowych obrazów obejmuje szerokie spektrum elementów interpretacji – od punktualności i rytmiczności gestu po dynamikę, świadomość ruchu, figur oraz wykorzystanie przestrzeni, czy współpracę w grupie. To szerokie, wielopłaszczyznowe podejście pozwalające dogłębnie zrozumieć, w jaki sposób różny poziom kompetencji muzycznych wpływa na aspekt twórczy.

W pracy postawiono tezę, iż naturalne oczekiwania w związku z poziomem zaawansowania muzycznego mogą mieć przełożenie na jakość i charakter interpretacji ruchowej. Zatem, założenia przyjęte głosiły, iż grupa amatorska – może w swoich układach wykorzystywać w większym stopniu spontaniczność oraz intuicyjność, których wymiar związany jest z emocjonalnym postrzeganiem muzyki. Kolejna grupa, czyli zespół studentów rytmiki na początku swojej edukacji będzie zespołem ze świeżym spojrzeniem i entuzjazmem wypływającym z początkowego spotkania się z metodą Dalcroze'a. Zakładano, że te wczesne etapy zanurzenia się w metodzie powinny rzutować na świadomość powiązania rytmu i ruchu. Natomiast ostatnia grupa – zaawansowani studenci rytmiki o najwyższej

świadomości muzycznej i ruchowej – co powinno znaleźć odbicie w pracy oraz proponowanych interpretacjach. Ponadto oczekiwana od nich była precyzja techniczna wykonywanych ruchów i gestów, umiejętność głębokiego powiązania ruchu z niuansami muzycznymi. Odbiór ich wykonania powinien oddać potencjał metody Dalcroze’a, na planie muzycznego świata dzieł Jenkinsa. Praca dodatkowo bada rolę teatru ruchu i przestrzeni, koncentrując się na świadomym wykorzystaniu elementów ruchu, takich jak gest, mimika czy interakcje. Dodatkowo, bada również rozmieszczenie ich w przestrzeni (poziomy, kierunki, dynamika) oraz wpływu na ich przekaz i odbiór publiczności.

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym omówiono zagadnienia związane z metodą Emila Jaques-Dalcroze’a. Przedstawiona została jego sylwetka oraz omówiono różne aspekty ruchu, przestrzeni, a także światła. Rozdział drugi skoncentrowany został wokół muzyki Karla Jenkinsa – zawiera jego życiorys, analizy formalne wybranych dzieł, istotnych w badaniu. Trzeci oraz czwarty, najbardziej obszerne, stanowią sedno całego badania. Zawarto w nich wnioski z pracy z zespołami, analizy interpretacji muzycznych, ankiety i ich opracowania oraz informacje dotyczące koncertu. Ponadto pracę otwiera niniejszy wstęp, a zamyka zakończenie.

Dysertacja zdecydowanie zagłębia się w rozumienie percepcji muzyki. Odbywa się to nie tylko na poziomie analizy porównawczej przeprowadzonej zgodnie z naukowymi standardami, ale również w formie ankiety, w której wypowiedzieć mogli się zarówno odbiorcy (publiczność), jak i wykonawcy.

Poprzez niniejsze badania, nieśmiałym marzeniem Autorki, było przyczynienie się do lepszego zrozumienia procesów percepcyjnych i emocjonalnych związanych z tworzeniem interpretacji ruchowych oraz z ich odbiorem publiczności, na gruncie muzyki Karla Jenkinsa.

ROZDZIAŁ I

Metoda Emila Jaques-Dalcroze’a – sposób kształtowania wypowiedzi muzycznej

1.1. Ogólna charakterystyka

„Marzę o wychowaniu muzycznym,
w którym ciało samo grałoby rolę pośrednika
między dźwiękami a naszą myślą
i stałoby się pośrednim instrumentem
naszych uczuć”.¹

E. Jaques-Dalcroze, 1898 rok



Ilustracja 1. Emil Jaques-Dalcroze

Przytoczone powyżej artystyczne credo Emila Jaques-Dalcroze’a zainicjowało poszukiwania optymalnej metody kształcenia muzycznego, na przełomie XIX i XX wieku. Początkowo wykształconą ideę twórcy nazwał roboczo *gimnastyką rytmiczną*; a dopiero po wielu latach przyjęła ona miano rytmiki. Sam Emil Jaques-Dalcroze tak pisał o tych poszukiwaniach i ideałach: „w rytmice ruch fizyczny musi być wywołany bodźcem muzycznym. W naszych studiach podstawą jest stosunek rytmu muzyki do rytmu ciała. Brakuje nam umiejętności łączenia porządku z ruchliwością, rozmachu z opanowaniem, zastanowienia z fantazją i temperamentu z charakterem. Jednym z podstawowych celów

¹ M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 13.

gimnastyki rytmicznej są studia nad związkami między muzyką a ruchem ciała”.² Badania prowadzone przez Dalcroza doczekały się pierwszej prezentacji w roku 1902 i wzbudziły ogromne zainteresowanie w środowisku muzycznym³.

Emil Jaques-Dalcroze – urodzony 6 lipca 1865 r. w Wiedniu, zmarł 1 lipca 1950 r. w Genewie. To szwajcarski kompozytor i pedagog, który muzyką interesował się już od wczesnego dzieciństwa. Od najmłodszych lat poszukiwał różnych konotacji muzyki z innymi dziedzinami sztuki. Odebrał doskonale i wszechstronne wykształcenie – był bowiem pianistą, improwizatorem, dyrygentem oraz, co szczególnie istotne, pasjonatem teatru. To zainteresowanie sztuką sceniczną sprawiło, że we wczesnych latach życia należał do amatorskich grup teatralnych, w których spełniał się jako aktor, odbywając na przykład z grupą Aix-les-Bains letnie tournée po Francji, a w latach 1884-1886 podjął studia aktorskie w Paryżu⁴.

Idea zreformowania nauczania muzyki zrodziła się podczas pracy w Konserwatorium w Genewie, gdzie początkowo nauczał harmonii teoretycznej, a następnie również solfeżu. Wówczas młody Emil Jaques-Dalcroze, bazując na doświadczeniach z własnego dzieciństwa, dostrzegł potrzebę zmiany sposobu kształcenia uczniów. Pisał: „prawdziwym nonsensem jest rozpoczynanie przez ucznia nauki gry na instrumencie, zanim nie okaże ono swojej wrażliwości na rytm oraz zdolności rozpoznawania dźwięków. Zdarzają się oczywiście wyjątki w postaci cudownych dzieci, których zdolności wyrastają ponad przeciętność. Zostawmy ich w spokoju, niech sobie brzdąkają na klawiaturze oraz wyszukują melodie lub też improwizują różne połączenia akordów”.⁵ Zatem Dalcroze zaproponował, by nauczanie rozpocząć poprzez praktykę sztuki, jej doświadczenie, a następnie definiować naukowe poglądy i wnioski, w myśl sentencji: praktyka powinna poprzedzać teorię. Jako swoje cele dydaktyczne wyznaczył uzyskanie wśród uczniów postawy „odczuwam” (a nie „wiem”), a także rozwijanie w nich dążenia do swobodnej muzycznej wypowiedzi. Poprzez swoje badania Emil Jaques-Dalcroze odkrył drżącą w muzyce potężną siłę, którą opisywał jako wynik działania duchowego i artystycznego oraz przypisywał jej wpływ na stabilizację czynności życiowych człowieka. W związku z tym, Emil Jaques-Dalcroze zaproponował, iż proces kształcenia powinien bazować na trzech filarach: rytmika, solfeż oraz improwizacja, których spójność

² Cyt. za J. Mamontowicz-Łojek, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, PWN, Warszawa 1978, s. 210.

³ Op. cit. M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze...*, s. 14.

⁴ <https://spimr.eu/kalendarium-emil-jaques-dalcroze/>, dostęp 20.02.2022.

⁵ Ibidem.

i integralność ma odbicie w elementach ruchowych, słuchowych oraz wzrokowych. To tworzy polisensoryczną metodę Dalcroze'a⁶.

Zgodnie z założeniami autora, bazującym i podstawowym elementem metody jest rytmika, bowiem to ruch wspomaga odczuwanie muzyki, a także nadaje jej lepsze zrozumienie. Ogniwem to stanowi ważny środek do uzyskania celu, którym jest świadome zdefiniowanie i opisanie naukowych pojęć, poprzez własne doświadczenie „odczucia”. Nerozerwalnie z tym elementem związana jest inna składowa – rytm, który szczególnie był ważny dla Dalcroze'a. W swoich pismach wielokrotnie podkreślał on wagę słów: „wychowanie poprzez rytm i dla rytmu”⁷ – nadając mu nadrzędne miejsce w hierarchii. Element ten stanowił punkt wyjścia do uzyskania świadomości poruszenia ciała czy ducha, wyznaczał przeżycia i emocje. Związana silnie z rytmem koncepcja Dalcroze'a stanowić miała uniwersalną przestrzeń do rozwoju również dla innych dziedzin sztuki. Widział ją jako gałąź wspierającą szeroko rozumianą edukację artystyczną, o wychowawczych aspektach. Pisał: „Sumienne studia rytmu w jego wszelkich formach mogą doprowadzić do zrozumienia sztuki. Sztuka składa się z fantazji, refleksji i uczucia. Refleksja miarkuje i stylizuje fantazję. Fantazja pobudza do życia i ożywia styl, a wzruszenie uszlachetnia i przepaja uczuciem owoce refleksji i wyobraźni”.⁸ Stąd dalcrozowska metoda znalazła również zastosowanie jako technika doskonalenia warsztatu aktorskiego. A ze względu na jej charakter, wykorzystywana jest również w procesie kształcenia tancerzy.

Ta nowatorska reforma przyniosła ze sobą odnowioną rolę muzyki, która w metodzie odgrywa rolę podstawową, wyznacza kierunek ruchów, integrując się z nimi. To ważne założenia, bowiem Dalcroze nie zakłada powierzchownego ruchu w przestrzeni odwzorowującego wszystkie składowe utworu, ani też nie pragnie mechanicznego odtwarzania zapisanych w partyturze dźwięków, lecz zaleca głębokie zrozumienie muzyki, syntetycznego podejścia aktywizującego ciało oraz umysł. Na tej kompleksowej płaszczyźnie osoba wykonująca ćwiczenia powinna dokonać kontemplacji muzyki, oczyścić przepływy energii i odkryć własne pokłady kreatywności. To one mają być bodźcem indywidualnych ruchów – naturalnych, instynktownych, wpływających z wnętrza. Temu głębokiemu przeżyciu towarzyszyć ma improwizacja, czyli podstawa każdej z aktywności.

⁶ Op. cit. M. Brzozowska-Kuczkiewicz, *Emil Jaques-Dalcroze...*, s. 29.

⁷ Ibidem, s. 30.

⁸ Ibidem, s. 31.

Metoda rytmiki Dalcroze'a ma na celu wykształcenie ścisłego powiązania odczuć pomiędzy muzyką a ruchem, gdzie odbiciem syntetycznego słyszenia muzyki jest odpowiedź ruchowa. Ta aktywność jest odzwierciedleniem treści wyrazowych muzyki w ruchu poprzez kompozycję gestów wynikających z przeżycia emocjonalnego, mającego na celu uzewnętrznienie tych przeżyć. W związku z tym nadany im zostaje wyraz afektywny. Ponadto w swojej koncepcji Dalcroze proponuje artystyczną syntezę rytmiki, czyli integralne rozwijanie możliwości ruchowych oraz koordynacji słuchowo-ruchowej, a także doskonalenie muzycznej ekspresji ruchu. Wpływa to na rozwijanie wrażliwości muzycznej osoby ćwiczącej, a także rozbudza wiele płaszczyzn jej muzykalności, poprawia pamięć ruchową. Badania Dalcroza wykazywały u osób stosujących jego metodę, wyraźną poprawę postrzegania rzeczy w wyobraźni przestrzennej, a także znaczne wzmocnienie podzielności uwagi oraz koncentracji.

Rytm stał się również czynnikiem spajającym dla Hellerau. To miasto-ogród niedaleko Drezna budowane od 1909 roku stanowiło swoisty eksperyment poszukiwania ładu i harmonii. Mieściła się w nim siedziba Instytutu Rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a, gdzie dokonywał on badań, prowadził wykłady. To tam skupiało się życie dla nowych form ruchu, do którego ściągali studenci z całego świata. Z oficjalnych statystyk wyczytać można, iż kształcił kilkuset uczniów z 17 krajów. W Hellerau odbywały się także przedstawienia rytmiczne, które Dalcroze organizował we współpracy Adolfem Appią – szwajcarskim scenografem, teoretykiem teatru. Działalność Instytutu Rytmicznego Dalcroze'a przyniosła Hallerau światowy rozgłos, stało się ono mekką artystów, a zwykłe osiedle robotnicze zamieniło w tzw. *Laboratorium nowego życia*⁹.

Poszukiwania odpowiedniego rodzaju ruchu ekspresyjnego, który oddawałby analogię wyrazu w utworze – ruchu naturalnego i instynktownego, a nie samoistnej wirtuozerii ruchu ciała – doprowadziły Emila Jaques-Dalcroze'a do rozbudowania metody o integralną część rytmiki – plastykę, którą początkowo nazwał plastyką ożywioną, *plastique animée*. To swoistego rodzaju droga do artystycznego wyrażania muzyki w ruchu, to ucieleśnienie stanowi jej wizualizację. W tym celu wykorzystany zostaje indywidualny ruch wynikający z personalnych emocji oraz przeżyć, osobistej wrażliwości artystycznej oraz wiedzy muzycznej wykonawcy. Osiągnięcie odpowiedniej syntezy muzyczno-ruchowej

⁹ <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/wyklad-iii-hellerau-laboratorium-rytmu/#> w dn. 09.02.2022.

poprzedzone jest dogłębną analizą utworu, podczas której analiza zyskuje artystyczny twórczy kształt interpretacji, bowiem ruch powinien odwzorowywać muzykę relatywnie precyzyjnie.

Plastique animée funkcjonuje również pod nazwami takimi jak: plastyka ruchu, muzyczna ekspresja ruchu, interpretacja ruchowa dzieła muzycznego, kompozycja przestrzenno-ruchowa muzyki. Interpretacja muzyki w dalcroze'owskiej metodzie stanowi wyrażenie muzycznych doznań w postaci ruchu, na który składa się odpowiednia kompozycja gestów oddająca emocjonalne przeżycia. W związku z tym, gamie dźwięków interpretowanego dzieła nadane zostają ruchy i gesty o wyrazie emocjonalnym. Aby kreowany przekaz był czytelny dla odbiorcy można w interpretacji posłużyć się środkami wyrazu aktorskiego. Poszukiwanie inspiracji na płaszczyźnie sztuk dramatycznych prowadzi do obserwacji jak ważnym elementem może być gest i ruch – stanowiący doskonały środek komunikacji pozawerbalnej i niezwykle istotny komponent wyrazowy. Wykorzystanie środków wyrazu aktorskiego ma na celu uzewnętrznienie przeżyć wewnętrznych poprzez ruch i gest¹⁰.

Stworzoną przez Dalcroze'a metodą zainteresowali się także artyści – aktorzy, bowiem system ćwiczeń zaproponowany przez twórcę, uaktywnia nie tylko intelekt, ale również wszystkie zmysły oraz ruch, pobudza wyobraźnię, rozwija orientację przestrzenną, ma ogromne znaczenie w procesie kształtowania się osobowości. Zalety metody dostrzegał również, m.in. J. Capeau – reformator teatru, który diametralnie zmienił środki wyrazu artystycznego, dążąc do „uplastycznienia” ruchu¹¹. Dzięki wykorzystaniu metody Dalcroze'a zapoczątkowany został rozwój nowoczesnego ruchu scenicznego. Główna zmiana polegała na odmiennym postrzeganiu ciała – przestało ono jedynie służyć schematycznym i powierzchownym formom, stało się instrumentem wyrażającym ekspresję uczuć i przeżyć.

Reasumując, najważniejszym elementem dla koncepcji Jaques-Dalcroze'a jest kreatywność procesu twórczego, a nie samo w sobie gotowe dzieło, wykonywane na scenie. Niemniej istotne jest posiadanie idei artystycznej, a także przemyślenie całościowej interpretacji. Spójny przekaz pozwala na właściwe odczytanie interpretacji, której celem

¹⁰ B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a* [w:] B. Ostrowska (ed.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 20.

¹¹ B. Ostrowska, E. Aleksandrowicz, *Improwizacje rytmiczno-aktorskie*. [w:] B. Ostrowska (ed.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002 s. 111.

nie jest jedynie przedstawienie utworu ruchem, a więc przełożenie języka dźwięków na język ruchów. Zgodnie z ideą Jaques-Dalcroze'a ruch i gesty muszą być wyrazem stanu emocjonalnego, ukrytego przez kompozytora w dźwiękach interpretowanego utworu muzycznego i uzewewnętrznianego przez wykonawcę. Oczywiście, muzyka programowa oraz ilustracyjna ze względu na swój charakter stwarza jeszcze większe możliwości interpretacji. W tym przypadku ruchy muszą dodatkowo zawierać w sobie wyraz zgodny z założeniami programu lub treścią ilustrowanego obrazu¹².

1.2. Ruch jako sposób wyrażania ekspresji

Ruch w muzyce powiązany może być z tańcem. Taniec to dyscyplina artystyczna oparta na swoistym rodzaju syntezy sztuk, w której muzyka odgrywa istotną rolę, dlatego też w edukacji tanecznej kształcenie muzyczne stanowi ważny element wspierający ich rozwój. Pomimo że taniec w drugiej połowie XX wieku dążył do osiągnięcia autonomii, to jednak pozostał nadal związany z muzyką i w dalszym ciągu stanowi ona istotny element tej sztuki. Taniec jest bowiem w odbiorze sztuką angażującą zmysł słuchu i wzroku, chociaż relacja ruchu do muzyki może kształtować się w różnorodny sposób, to jednak choreograf niezależnie od rodzaju tej relacji musi posiadać rozwinięte wyczucie muzyki oraz wiedzę muzyczną, aby w sposób interesujący i świadomy zaplanować dzieło choreograficzne. Tancerz natomiast jako wykonawca tego dzieła powinien wyrażać jego treści i emocje, w czym muzyka staje się pomocna, ponieważ pobudza przekaz emocji za pośrednictwem ruchu. Oczywiście relacje pomiędzy muzyką, a ruchem bywają rozmaite i mogą być rozpięte na szerokiej skali począwszy od ruchu, który jest ściśle podporządkowany muzyce, a więc zgodny z muzyką, aż po relacje oparte na kontrapunkcie, gdzie dochodzi do swoistego rodzaju kontrastu wizualno- dźwiękowego. Sytuacje te wynikają z funkcji jaką muzyka pełni w tańcu, a więc jakiego rodzaju widowisko współtworzy. W każdym jednak z tych przypadków te dwa elementy – ruch i muzyka współistnieją ze sobą i dlatego świadomość tych relacji wydaje się być kluczowa dla choreografa, a dla odtwórcy dzieła, czyli tancerza, konieczna do praktycznego przyswojenia. Podobnie dzieje się ze sztuką aktorską.

¹² Op. cit. B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa...*, s. 20.

Badania dowodzą, iż najbardziej odpowiednim sposobem kształcenia dla tancerza czy aktora jest metoda polisensoryczna, która łączy aktywność ruchową, słuchową i wzrokową. Taką metodą jest rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a, która powstała jako system kształcenia muzycznego, gdzie ruch pełni rolę pomocniczą w odczuwaniu i rozumieniu muzyki. W założeniu twórcy metody „celem całego kształcenia jest, by przy końcu nauki każdy uczeń mógł powiedzieć nie tylko „wiem”, ale także „odczuwam”¹³, dlatego praktyka poprzedza teorię, a odtwarzanie przebiegu muzycznego ruchem pojawia się zawsze jako doświadczenie wyprzedzające wiedzę. Ruch w tej metodzie używany jest zatem środkiem do osiągnięcia celu, tak więc połączenie ruchu, który jest naturalnym językiem wypowiedzi dla tancerzy z tworzywem muzycznym w praktycznym działaniu sprawia, że metoda ta jest dla nich doskonałym rodzajem treningu muzyczno-ruchowego.

Najbardziej zasadniczym elementem, który łączy taniec z muzyką jest rytm. Jest to komponent integrujący obie sztuki za sprawą ruchu ciała ludzkiego. U odbiorcy widowiska tanecznego każdy rodzaj tańca może zostać wzmocniony rytmem muzycznym, dlatego rytm, który odbierany jest zarówno wzrokiem, jak i słuchem powoduje u widza efekt motorycznego rezonansu. Zgodność współwystępowania rytmu muzycznego oraz ruchowego pozwala na uzyskanie większej spójności i zwiększenie integralności dzieła, co pogłębia wrażenia estetyczne odbiorcy. Zależności te dostrzegł Emil Jaques-Dalcroze i dlatego na początku wieku XX zapoczątkował badania w zakresie pocucia rytmu muzyczno-ruchowego. Jego hasło przewodnie „wychowanie poprzez rytm i dla rytmu”¹⁴ miało w jego zamyśle ułatwić osiągnięcie stanu pełnej harmonii, a także spowodować wzmożenie wrażliwości ucznia, który poddawany był wpływowi rytmu muzycznego. W odpowiedzi na ówczesną tendencję traktowania muzyki w charakterze mało inspirującego tła dla technicznych ewolucji tanecznych, zaproponował ideę odnowienia roli muzyki w sztuce tanecznej, a impuls do podjęcia tych działań odnalazł w antycznej orchestyce. O istotnej roli rytmu w tej koncepcji pisał następująco: „Znajomość jednoczącego rytmu, który harmonizuje poszczególne elementy, wzmacnia ich wymowę i je porządkuje, była podstawą wielkich spektakli w starożytnej Grecji”¹⁵. A zatem rytm stał się motywem przewodnim jego metody, czynnikiem, który miał zainicjować dobroczynne zmiany zarówno w sztuce, jak i wychowaniu. Rytm stał się jednak w jego systemie kształcenia muzycznego punktem wyjścia, zaś celem nadrzędnym było uzmysłowienie uczniom bezpośrednich

¹³ Jaques-Dalcroze E., *E. Jaques-Dalcroze o swojej metodzie* [z przedmowy do II t. Rytmiki], tłum. A. Ludwikiewiczowa, w: *Rytmika i jej twórca Emil Jaques-Dalcroze. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, z. 71, COPSA, Warszawa 1963.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Op. cit. B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego...*, s. 66.

związków między poruszeniami ciała i ducha, między wrażeniami, uczuciami oraz emocjami muzyczny. W jego założeniu metoda ta miała stanowić przygotowanie dla wszystkich dziedzin sztuki, wspierać edukację artystyczną, być czymś więcej niż tylko metodą pedagogiczną, wpływać na wychowanie. Zdaniem Dalcroze'a „sumienne studia rytmu w jego wszelakich formach mogą doprowadzić ucznia do żywszego rozumienia sztuki”¹⁶. Nic w tym dziwnego, że metoda ta budziła już za czasów Dalcroze'a uznanie wśród osób zaangażowanych w reformę teatru i tańca, ponieważ stanowiła swoistego rodzaju środek zaradczy na problemy szerzącego się schematyzmu w balecie klasycznym. Wpływ rytmiki na rozwój tańca współczesnego dokonał się za sprawą osób, które reprezentowały dziedzinę tańca, a studiowały w ówczesnych latach rytmikę w Instytucie Emila Jaques-Dalcroze'a w Hellerau. Pośród jego uczennic należy wymienić Marie Rambert, Mary Wigman, czy Suzanne Perrottet, które zainspirowane twórczo przez Jaques-Dalcroze'a wywarły istotny wpływ na rozwój tańca w Europie.

Głównym założeniem rytmiki jest użycie ruchu, który jest zgodny z muzyką, jednak w metodzie tej chodzi o coś znacznie więcej niż tylko powierzchowną zgodność. Zadaniem muzyki w metodzie jest przede wszystkim pobudzenie ciała i umysłu w taki sposób, aby osoba poddawana działaniu ćwiczeń stawiała się twórcza i poszukiwała własnych rozwiązań ruchowych, a zatem by była kreatywna. To właśnie za sprawą improwizacji, która jest podstawą wszelkiej aktywności w metodzie, kształtuje się w uczniach swobodę wypowiedzi, a więc wspiera ekspresję wyrażania własnych emocji i treści płynących z wyobraźni twórczej. Ta dyspozycja jest bardzo cenna w przypadku tancerzy, którzy w swojej edukacji zbyt dużo czasu muszą poświęcać doskonaleniu techniki, przez co często posługują się opanowanymi automatyzmami, które blokują ich twórcze podejście do ruchu. Ten rodzaj schematycznego funkcjonowania w dziedzinie tańca został dostrzeżony już przez Dalcroze'a, dlatego ruch użyty do realizacji ćwiczeń zgodnie z intencją twórcy musi być naturalny i nie powinien prezentować żadnych konkretnych technik tanecznych. Co ważniejsze ruch ma być instynktowny, wychodzący z wnętrza człowieka i inspirowany przez muzykę, która pełni w tej metodzie kluczową rolę, co Dalcroze określił następująco: „Cały swój system zbudowałem na muzyce dlatego, że jest potężną siłą

¹⁶ E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, WSPiP, Warszawa, 1992, s. 39.

psychiczną, wynikłą z naszego działania duchowego i wyrazowego, która dzięki swej możliwości pobudzania i regulowania może porządkować nasze czynności życiowe”.¹⁷

1.3. Elementy ruchu, przestrzeni, światła

„Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc, staje się kształtem w przestrzeni”

Fredrich Schiller

Siła muzyki polega na tym, że może ona kierować nie tylko ruchem, lecz wskazywać przestrzeń i definiować światło. Wszystkie te elementy może dopasowywać według potrzeb ekspresji dramatycznej. Dzieje się tak dlatego, że muzyka dzięki swojej znakomitej specyfice staje się niezastąpionym przewodnikiem i pomocnikiem w odczytywaniu nasilenia ekspresji oraz wskazywaniu właściwej interpretacji. Dźwięki są bowiem bezpośrednimi nosicielami uczuć.

Za element ruchu w przestrzeni odpowiedzialne jest żywe ciało wykonawcy – interpretatora. Piękno ruchu zależy od jego oświetlenia oraz różnaitości punktów oparcia, które dają podłoże i różnie rozmieszczone przedmioty – bryły i płaszczyzny. Adolf Appia doskonale definiuje te zależności, pisząc „dwa warunki zatem musiałyby być spełnione, by ciało ludzkie na scenie zagrało pełnią artystycznego wyrazu: po pierwsze – światło musi uwypuklić jego plastyczność, po drugie – trójwymiarowa przestrzeń sceniczna uwydatnić jego pozy i ruchy”¹⁸.

Światło – to czynnik wyrażania życia, który jest dla przestrzeni tym, czym dźwięki dla czasu. Zauważyć należy, że przedmiot staje się dla odbiorcy trójwymiarowy dopiero wtedy, kiedy pada na niego oświetlenie. Zatem trójwymiarowość przedmiotów może być wykorzystana na scenie, nadając mu artystyczny wyraz – jedynie przy wykorzystaniu odpowiedniego światła.

¹⁷ Op. cit. E. Jaques-Dalcroze, *O swojej metodzie...*, s. I.

¹⁸ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 63.

Oświetlenie jest istotnym czynnikiem o wielkiej sile działania – doskonale dobrane podkreśli wszelkie zestawienia barw. Zmiany w jego projekcji poprzez ingerencję w emisję światła np. z nieruchomej i ruchomej, czy zwykłej lub łączonej, a nawet poprzez zastosowanie częściowych zaciemnień, bądź efektów przezroczystości w różnych stopniach, pozwolą wydobyć nieskończoną ilość niuansów i detali. Szczegóły te doskonale dopełniają idealny obraz ruchowej interpretacji dzieła, bowiem dzięki odpowiedniemu oświetleniu wykonawca nie jest niejako rzucony na światło, lecz skąpany w specjalnie stworzonym dla niego nastroju.

Ciało jest nosicielem ruchu, a ruch niewątpliwie związany jest ze strukturą rytmiczną utworu. Ruchy ciała interpretatora odpowiadają muzycznemu czasowi trwania, które z kolei rozwijają się w otaczającej ich przestrzeni. Na różnych rodzajach płaszczyzn obecnych w stworzonych przestrzeniach, ważne jest ukazywanie ciała jako całości, jako reprezentanta muzyki w przestrzeni. Zatem istotna będzie zasada, wywodząca się z omawianej powyżej reguły – kształty, które nie są ciałem, powinny stać do nich w opozycji, unikając łączenia się z nimi. Oczywiście mogą i tu występować wyjątki, bowiem w momencie chęci zinterpretowania pewnej frazy, której giętkość linii mogłaby zmienić wyraz jakiegoś ruchu czy postawy – wówczas pewne odstępstwa mogą nastąpić. Jednak jedynie chwilowe, bowiem „przestrzeń musi przeciwstawić się żywemu ciału, jeżeli ma otrzymać od niego należny jej udział w życiu”.¹⁹ Ciało interpretatora wypełnia życiem przestrzeń, która wówczas staje się przestrzenią ożywioną, a żywa przestrzeń zwielokrotnia odbiór dzieła w oczach widza.

Rozważając natomiast ciekawe powiązanie czynników przestrzeni oraz czasu, Adolf Appia zauważył, iż przestrzeń wyraża się poprzez następstwo form, a więc w ruchu; natomiast „w czasie – przestrzeń jest wyrażona przez następstwo słów i dźwięków, to znaczy poprzez rozmaity czas trwania, zależny od wielkości ruchu.”²⁰ Wiadomo także, że abstrakcyjna notacja dźwięków pozostawiona przez kompozytora na kartach partytury nie przekazuje bezpośredniego znaczenia tych nut, lecz jedynie utrwała ich porządek, matematycznie obliczony czas trwania. Dopiero muzyk – wykonawca, filtrując te dźwięki przez swoją muzyczną wrażliwość emocjonalną nadaje im czas fikcyjny, który wypływa z normalnego. To właśnie ten czas ma ostateczne znaczenie, ponieważ jest spontanicznym i czystym dziełem duszy interpretatora. I tak długo jak trwa muzyka – tak długo tli się życie,

¹⁹ Ibidem, s. 102.

²⁰ Ibidem, s. 83.

bowiem muzyka jest natychmiastowym wyrazem uczuć: kompozytora, wykonawcy, interpretatora.

By cały obraz był spójny i elementy ruchu, przestrzeni i światła się dopełniały, konieczna jest doskonała znajomość partytury dzieła. To z głębokiej analizy wynika wizja interpretatora – zarówno tego na scenie, jak i tego, który odpowiednio konstruuje oświetlenie, buduje przestrzeń, określa ruch. Wówczas podziwiany obraz staje się żywym dopełnieniem muzycznej szaty dzieła, jego dokuomponowaniem w danym czasie i miejscu.

ROZDZIAŁ II

Świat dźwięków Karla Jenkinsa

2.1. O kompozytorze – życie i twórczość

Karl Jenkins urodził się 17 lutego 1944 roku, w Neath w Południowej Walii, jako jedyne dziecko Davida i Lily Jankinsów. W jego żyłach płynie brytyjsko-skandynawska krew, bowiem rodzina matki wywodziła się ze Szwecji, ojciec był Walijszczykiem. Nazwany został na cześć dziadka Carla, z drobną zmianą pierwszej litery na K.



Ilustracja 2. Karl Jenkins

Kompozytor dorastał w nadbrzeżnej wiosce Penclawdd na półwyspie Gower. Miejscowość ta, była i jest nadal słynna z lokalnego przemysłu sercówek – małż zbieranych na plażach podczas odpływu. W czasach dzieciństwa kompozytora, zajęciem tym trudniły się kobiety, m.in. również jego babcia, która utonęła podczas pracy. To niespodziewane wydarzenie nadało wyraźne piętno rodzinie kompozytora, zauważalne nawet w czasie jego dzieciństwa. Kolejne, równie bolesne doświadczenie spadło na Jenkinsów gdy Karl miał niecałe pięć lat – w wyniku choroby zmarła Lily, ukochana matka kompozytora. Bezpośrednio po jej śmierci, na krótko zaopiekowało się nim wujostwo. Niestety nie potrafili oni poradzić sobie z tą sytuacją i emocjonalnie wspomóc małego Karla w tych trudnych przeżyciach, co spowodowało, że popadł on w traumę. Te nierozwiązane i nieprzepracowane doświadczenia, wywoływały nieustanne pogłębianie się urazu psychicznego dziecka oraz rzutowały na lata jego młodości. Dalsze lata dzieciństwa spędził mieszkając wraz z ojcem u jego matki oraz siostry, które dokładały wszelkich starań by otoczyć go należyłą opieką. Dlatego też, pomimo tak traumatycznych przeżyć, kompozytor swoje dzieciństwo wspomina jako beztroskie i pełne miłości²¹.

²¹ K. Jenkins, S. Jackson, *Still with the Music. My Autobiography*, Elliott&Thompson, Londyn 2015, s. 2.

W swojej autobiografii pt. *Still with the Music*, kompozytor deklaruje, iż największy wpływ na niego, zarówno od strony personalnej jak i muzycznej, miał ojciec – David Jenkins. Karl opisuje go jako niezwykle utalentowanego człowieka, który weekendami fotografował wesela, a na co dzień uczył w pobliskiej szkole przedmiotów związanych ze sztuką np. plastyki czy techniki oraz aktywnie wspierał przygotowania do szkolnych przedstawień. Jednak przede wszystkim David zajmował się muzyką – nauczał gry na fortepianie, był pianistą oraz organistą, prowadził chór²². Kiedy ojciec chodził do kaplicy ćwiczyć grę na organach, szczególnie ulubionego Bacha, Karl często mu towarzyszył – uwielbiał bowiem słuchać muzyki, pierwsze lekcje nauki gry na fortepianie pobierał właśnie u taty.

David Jenkins był niezwykle szanowaną osobą, a sam Karl Jenkins wielokrotnie spotykał się ze słowami uznania dotyczącymi ojca. Kompozytor wspomina, że wielokrotnie sugerowano mu, iż kreatywność muzyczną odziedziczył po muzycznych zainteresowaniach taty. Karl jednak postrzega to nieco inaczej – deklarując, że ojciec miał o wiele bardziej rozległą wiedzę, szersze horyzonty zainteresowań oraz bogate hobby, niż on sam.

Co interesujące, rodzina Jenkinsa zyskała przydomek *the Baswrs* – co jest liczbą mnogą zanglicyzowanej formy walijskiego słowa *baswr* – oznaczającego bas²³. Nazwa ta doskonale oddawała występującą w rodzinie predyspozycję do śpiewania. Członkowie klanu chętnie zasilali różne chóry, często realizując zróżnicowany repertuar. Rodzina Jenkinsów była niezwykle religijna, skoncentrowana silnie wokół kościoła metodystów, bardzo przestrzegających reguł. Zasady te wpajała także młodemu Karlowi.

Karl Jenkins uczęszczał do szkoły średniej *Gowerton School*, która szczyliła się wysokim poziomem kształcenia w zakresie muzyki. Nauczycielem tam był Cynwyd King Watkins, wymagający i inspirujący – jego wychowankiem był Alun Hoddinott, również kompozytor, który następnie uczył Karla Jenkinsa przedmiotów: kompozycji oraz orkiestracji w Cardiff University. W późniejszych latach Hoddinott został nawet kierownikiem wydziału uczelni²⁴.

Jenkins pierwsze muzyczne lekcje w szkole średniej opisuje jako zapoznanie się z podstawowymi zasadami. Natomiast po wyborze muzyki jako profilu nauczania – wszystko się zmieniło: zajęcia zawierały zagadnienia z zakresu harmonii, kontrapunktu, kształcenia słuchu, historii muzyki, formy oraz analizę muzyczną. W ofercie szkoła miała

²² Ibidem, s. 6.

²³ Ibidem, s. 7.

²⁴ Ibidem, s. 18.

niemal każdy instrument z orkiestry, a nauczycielami były osoby z dużym doświadczeniem. Ponadto szkoła zapewniała instrumenty, a zajęcia były całkowicie bezpłatne. Karl długo wahał się co do wyboru instrumentu, ale zważywszy na fakt, że uczył się w młodości grać na rekorderze, ojciec namówił go na obój – instrument, który sam uwielbiał. Inną zaletą było podobne palcowanie instrumentów, więc grę na oboju mógł rozpocząć niemal od razu. Jego nauczycielem został Vincent Hanny, który grał na oboju w pobliskich teatrach muzycznych²⁵. Lekcje były indywidualne, a młody Karl bardzo się do nich przykładał. Grał w orkiestrze szkolnej, a następnie w National Youth Orchestra of Wales (NYOW)²⁶. W szkole średniej, po raz pierwszy zetknął się z jazzem, a fascynacja tym gatunkiem pozostała u kompozytora na długie lata.

Karl Jenkins studia licencjackie odbywał w Cardiff, gdzie realizował przedmioty teoretyczne, m.in. harmonię, kontrapunkt, fugę, orkiestrację, historię muzyki, bas figurowany, kompozycje oraz w klasie oboju Philipa Jonesa – pierwszego oboisty BBC National Orchestra of Wales. Studia licencjackie ukończył w 1966 roku.

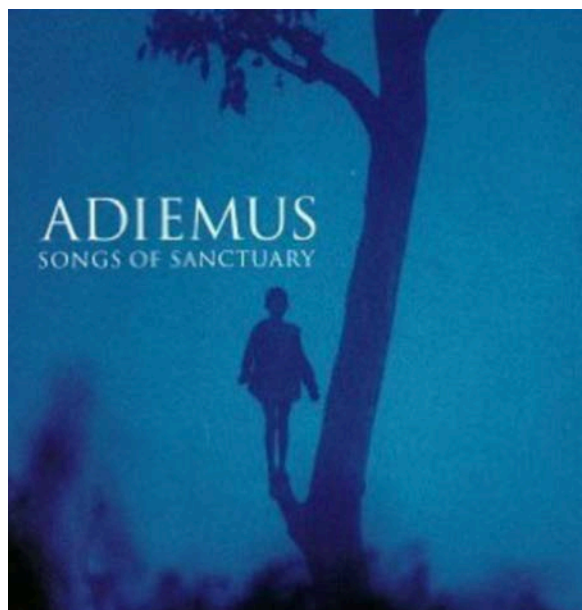
W tym czasie dał się poznać jako muzyk jazzowy, grał na saksofonie, klawiszach oraz oboju – dość nietypowym instrumencie dla gatunku jazzu. Dołączył do grupy kompozytora jazzowego Grahama Colliera, z którą dokonał licznych nagrań, odbył wiele tournée. Podczas jednego z nich, w 1969 roku, biorąc udział w Antibes Jazz Festival na południu Francji, otrzymał niezwykle smutną wiadomość o śmierci swojego najdroższego ojca. Kompozytor zawsze podkreślał, jak wielki wpływ na jego życie miał David Jenkins i wyrażał ubolewanie, że ojciec nie dotrwał czasu, kiedy Karl Jenkins zyskał uznanie jako kompozytor muzyki klasycznej.

W jesieni 1969 roku Karl Jenkins stał się jednym z założycieli grupy jazz-rockowej Nucleus, która zdobyła pierwszą nagrodę na Montreux Jazz Festival w 1970. W 1972 dołączył do Soft Machine, zespołu z Canterbury grającego rock progresywny. Z tym zespołem wystąpił na koncertach Proms, w Carnegie Hall i na Festiwalu Jazzowym w Newport. Po tym jak zespół Soft Machine rozpadł się w 1978 roku, Jenkins skupił się na karierze solowej. Rozstał się też z muzyką rockową. W roku 1973 poślubił Carol Barratt – pianistkę i kompozytorkę, miłość swojego życia, obecną żonę.

²⁵ Ibidem, s. 20.

²⁶ Ibidem, s. 21.

Karl Jenkins znany jest jako kompozytor muzyki do reklam, zdobywając wiele nagród na tym polu. Przełomowym dziełem w twórczości Jenkinsa jest zdecydowanie seria *Adiemus*, która zyskała sławę i przyniosła kompozytorowi rozpoznawalność na całym świecie. Album *Adiemus: Songs of Sanctuary* w 1995 roku uplasował się na szczycie list najczęściej kupowanych płyt z gatunku muzyki klasycznej i bił rekordy popularności w odtwarzaniu na radiowych antenach. Album ten stał się początkiem całej serii, która rozbudowywana była w następnych latach. Sam kompozytor dyrygował wykonaniami *Adiemus* podczas tournée koncertowych w Hiszpanii, Holandii, Belgii, Japonii, Niemczech i Finlandii²⁷. Na potrzeby tych wydarzeń artystycznych Jenkins powołał do życia swój zespół muzyczny, który zwany był *Adieums*.



Ilustracja 3. Album *Adiemus: Songs of Sanctuary*

Wiele z kompozycji Jenkinsa przeznaczonych na wokalny aparat wykonawczy, w swojej warstwie tekstowej zawiera specjalnie stworzone zjawiska fonetyczne – twory, które nie są obecne w żadnym z języków i nie posiadają konkretnego znaczenia. Te odpowiednio dobrane sylaby mają na celu wzmocnienie muzycznego efektu, przywodzić na myśl mogą również zjawisko *glosolalii* – charyzmatyczną mowę artykułowanymi głoskami, których znaczenie staje się niezrozumiałymi dla słuchacza słowami²⁸. Wypowiadając się o swojej twórczości, kompozytor deklarował, że warstwa literacka utworów *Adiemus* nie posiada żadnego znaczenia ani sensu, bowiem utrzymana jest w wymyślonym języku. Jenkins mówił: „tekst został zapisany fonetycznie, a słowa postrzegane są bardziej jako instrumentalny dźwięk, ponieważ ideą było najbardziej jak tylko się da – melizmatyczne potraktowanie tekstu, tak by skoncentrować w pełni uwagę słuchacza na muzycznych doznaniach i usunąć rozpraszające procesy myślenia i kojarzenia, jakie niosą ze sobą konkretne słowa i ich znaczenia.”²⁹ Niektórzy dopatrują się zapożyczeń z języka łacińskiego – ale kompozytor stanowczo dementuje te powiązania.

²⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins#cite_note-Roberts-15, dostęp 23.05.2023.

²⁸ <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Glosolalia;17521.html>, dostęp 23.05.2023.

²⁹ M.S. Roberts, *The meaning behind the lyrics to „Adiemus” by Karl Jenkins*, Classic FM, 9.02.2022.

Zauważyć jednak należy, iż w twórczości Jenkinsa obecne są także utwory wykorzystujące teksty biblijne, jak i literackie.

Wykaz twórczości³⁰

Seria **Adiemus**: *Adiemus: Songs of Sanctuary* (na głos żeński i orkiestrę); *Adiemus II: Cantata Mundi* (na głosy i orkiestrę); *Adiemus III: Dances of Time* (na 7 wokalistów i orkiestrę); *Adiemus IV: The Eternal Knot* (na głosy i orkiestrę); *Adiemus V: Vocalise* (na głosy i orkiestrę); *Adiemus Colores* (na SATB chór i zespół kameralny); *Symphonic Adiemus* (wybrane fragmenty z serii *Adiemus*, opracowane na pełny chór).

Dzieła na chór i orkiestrę: *The Armed Man: A Mass for Peace* (na solistów, chór i zespół kameralny; istnieje wersja na skład dęty z akompaniamentem orkiestry); *Requiem* (na chór i orkiestrę); *Stabat mater* (na alt solo, chór SATB i orkiestrę); *Stella Natalis* (na sopran solo, chór SATB lub SSA i zespół); *Gloria* (głosy solowe, chór SATB i orkiestrę); *Te Deum* (na chór i orkiestrę); *The Peacemakers* (na chór i duży zespół); *Dewi Sant* (na chór SATB i orkiestrę); *Cantata Memoria* (na chór i orkiestrę); *Lamentation* (na mezzosopran solo, solo cello, chór SATB i orkiestrę).

Dzieła na chór: *Motets* (na chór a cappella); *Only Glad Tidings* (zespół wokalny SSAATTB i organy).

Utwory solowe z orkiestrą: *Over the Stone* (na 2 harfy, smyczki i perkusję); *La Folia* (na solo marimbę i orkiestrę); *Quirk* (na flet, fortepian, perkusję i orkiestrę); *Sarikiz* (na skrzypce solo i orkiestrę); *Euphonium Concerto* (na euphonium solo i orkiestrę).

Utwory na orkiestrę: *Palladio* (na orkiestrę smyczkową).

Dzieła dla dzieci: *Eloise* (dzieło oparte na bajce *Dziki Łabędź*, libretto Lady Carol Barratt); *Cosmic Spirals* (na dziecięcy chór); *A Parliament of Owls* (na zespół wokalny SATB lub SSA).

³⁰ Wykaz za: <http://www.karljenkins.com/works>, dostęp 24.05.2023.

2.2. Wybrane dzieła – analiza formalna

2.2.1. Muzyczna opowieść *Palladio*

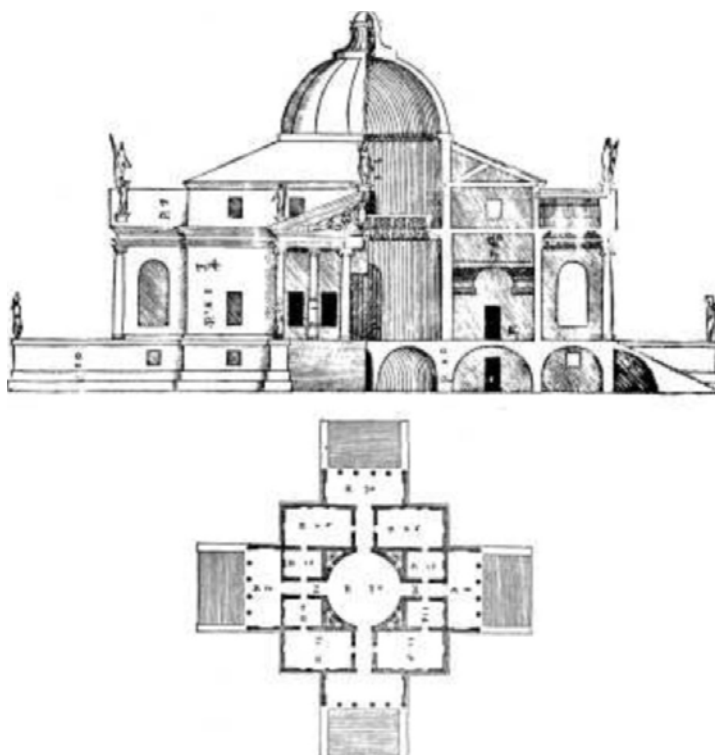
Palladio to kompozycja przeznaczona na orkiestrę smyczkową z 1995 roku. Tytuł utworu nawiązuje do weneckiego architekta renesansu Andrei Palladio (1508-1580), którego harmonijny plan *La Rotonda* stał się natchnieniem do skomponowania dzieła.

Willa *La Rotonda* jest renesansową willą położoną na obrzeżach Vicenzy, w północnych Włoszech. Projekt budynku mieści się w całkowicie symetrycznym planie kwadratu, z czterema fasadami, z których każda ma wysunięty portyk. Całość formy zamknięta jest w domyślnym okręgu, do którego należą narożniki budynku oraz środki przeciwległych ścian portyków. Wszystkie pomieszczenia willi zostały zaprojektowane z niewiarygodną matematyczną precyzją. Budynek obecnie objęty został ochroną jako część światowego dziedzictwa UNESCO³¹.

Sam kompozytor mówi o dziele: „Inspiracją do skomponowania utworu był XVI-wieczny włoski architekt Andrea Palladio, którego twórczość ucieleśnia renesansową celebrację harmonii oraz porządku.

Dwie cechy charakterystyczne dla Palladia takie jak matematyczna harmonia i elementy architektoniczne zaczerpnięte z antyku, to filozofia, która odzwierciedla moje własne podejście do procesu kompozycji.”³²

Stąd według Jenkinsa „harmonijne proporcje i matematyka” odgrywają znaczącą rolę nie tylko w architekturze, ale również i w muzyce. Tak jak Palladio opierał swoje projekty na antycznych, rzymskich modelach, tak Jenkins stworzył swoją muzykę bazującą na „harmonijnych zasadach matematycznych Palladia.”³³



Ilustracja 4. Plan willi *La Rotonda*

³¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_La_Rotonda, dostęp 14.08.2025.

³² https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?site-lang=en&musicid=761&langid=1, dostęp 14.08.2025.

³³ Ibidem.

Kompozycja Jenkinsa złożona jest z trzech części: cz. I *Allegretto*, cz. II *Largo*, cz. III *Vivace*, ma formę *concerto grosso*. Powstała na przestrzeni lat 1993-1995, wydana została w 1996 roku przez oficynę *Boosey & Hawkes*.

W niniejszej dysertacji wykorzystano część pierwszą dzieła, zatem analizie muzycznej zostanie poddane jedynie *Allegretto*. Zgodnie z opisem kompozytora, niektóre motywy muzyczne tej części wykorzystane zostały także w telewizyjnej reklamie *Shadows: A Diamond is Forever*³⁴ – międzynarodowego przedsiębiorstwa *De Beers* specjalizującego się w wydobywaniu oraz sprzedaży diamentów. Część ta cieszy się ogromną popularnością, stąd istnieje wiele jej opracowań, między innymi na orkiestrę symfoniczną oraz zespoły dęte czy fortepian – niektórych z nich dokonał sam kompozytor.

Kompozycja utrzymana jest w tempie *Allegretto* o wskazaniu $\text{♩}=90$, posiada formę nawiązującą do allegra sonatowego, o jednym temacie. W uproszczeniu przyjąć można, iż jest to schemat ABA zakończony 7-taktową *codą*. Utwór otwiera dwutaktowy wstęp – uporczywie powtarzanego dźwięku *d*, ostrego i krótkiego, w artykulacji *staccato*, realizowanego przez wiolonczelę oraz kontrabas. Ten monotonny rytm wprowadza już stały puls, który niczym tętniące rytmicznie serce bije nieustannie. Od samego początku nadaje on nieustanny kierunek, utrzymuje porządek agogiczny. Wprowadza słuchacza w ten jednolity puls drgań, które zaczynają rezonować w jego podświadomości.

³⁴ Ibidem.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double bass. The second system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double bass (Db.). The notation features various rhythmic values and dynamic markings such as *mp*, *sim.*, and *mf*. A key signature change is indicated in the second system.

Przykład 1. K. Jenkins, *Palladio*, cz. 1 Allegretto, t. 1-8.

Na ten ćwierćnutowy puls nałożone zostają krótkie motywy o charakterystycznej strukturze melodyczno-rytmicznej: rozpoczynającej się od pauzy szesnastkowej grupy szesnastkowej na pierwszą miarę metryczną oraz szesnastką poprzedzającą trzecią miarę metryczną, należącą do motywu szesnastkowego tej miary. To owe zwroty muzyczne w głównej mierze stają się materiałem budulcowym dzieła. Realizowane *tutti* przez skrzypce oraz altówki grupy szesnastkowe układają się w dwutaktowe frazy. Zbudowane są z dwóch członów: pierwszego, w pierwszym takcie (takt 3), z motywami o wznoszącym się kierunku – drugiego, w takcie kolejnym (takt 4), o opadającej strukturze. Odpowiedzią na to zdanie muzyczne jest kolejny dwutakt (takty 5-6), w którym pierwszy takt został powtórzony, a drugi zawiera dopełnienie w postaci pochodów gamowych o opadającym kierunku melodycznym. Są to dźwięki gamy *d-moll* w odmianie harmoniczej – czyli $^{\circ}T$ utworu. To wyraźne zakończenie frazy, której struktura harmoniczna oscylowała wokół zmian: $^{\circ}T$ – S – $^{\circ}T$, czyli współbrzmień *d-moll* – *G-dur* – *d-moll* ukrytych w pionach struktur

szesnastkowych wszystkich grup. To interesujące połączenie współdzielące powtarzający się dźwięk *d* instrumentów nisko brzmiących, który dla ^oToniki stanowi prymę, a dla Subdominanty – kwintę. Powyższe powiązania stanowić mogą kolejny dowód na niezwykle matematyczne opracowanie dzieła przez kompozytora, przejawiające się w symetrycznej strukturze melodyczno-harmonicznej.

Od taktu 7 następuje zmiana – ruch zostaje nieco bardziej zagęszczony. Motorem napędowym stają się altówki, które dołączają do akompaniamentu skupionego wokół dźwięku *d*, realizując powtarzanie dźwięku w rytmie szesnastkowych grup. Ponadto wiolonczele w dyminucji, teraz realizują ósemkowy puls oraz kontrabasy – ćwierćnutową pulsację, bez pauzy. Natomiast motywy melodyczne skrzypiec zostały przeniesione oktawę wyżej. Pomimo tych niewielkich zmian, czterotaktowa struktura tematyczna, zostaje powtórzona, dopiero jej kontynuacja przynosi rozwój narracji muzycznej, doprowadzając do kulminacji w takcie 18.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 13 to 15, and the second system covers measures 16 to 18. The instruments are Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). In measures 13-15, all instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics increasing from *mf* to *f* and marked *sempre cresc.*. In measure 16, the violins play triplets, and the double bass is marked *loco*. Measures 17 and 18 reach a fortissimo (*ff*) climax. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Przykład 2. K. Jenkins, *Palladio*, cz. 1 *Allegretto*, t. 13-18.

Zagęszczenie ruchu o którym mowa, wykorzystuje tkankę muzyczną charakterystyczną dla szesnastkowych przebiegów z początkowych taktów dzieła. Motywy te pojawiają się w progresji opadającej, a następnie wznoszącej. Omawiany fragment cechuje duża motoryczność oraz nasycenie energiczne, które rozwijane jest nieustannie, poprzez na przykład wprowadzenie w takcie 16 grup triol szesnastkowych, a w kolejnym takcie – pojawia się tremolo. Narracja ta zostaje nabudowana, aż do triumfalnego, mocnego i jasnego *A-dur* taktu 18, będącego *Dominantą*. Ćwierćnutowy akord zatrzymuje ten pęd, a pauza – nadaje oddech. W takcie 19 powraca początkowy materiał melodyczno-rytmiczny, w postaci 8-taktowego tematu, otwierającego dzieła. Jego prezentacja zamyka fragment związany z ekspozycją tematu.

W takcie 27 rozpoczyna się nowy odcinek – przetworzenie. Zmianie ulega charakter, który staje się nieco bardziej liryczny. W partiach skrzypiec wydzielone zostają głosy solowe, które realizują swoje partie na tle ósemkowej pulsacji pozostałych instrumentów. Zauważyć należy, iż materiał motywiczy w partii solowej skrzypiec I wykorzystuje charakterystyczne zwroty melodyczno-rytmiczne nawiązujące do głównej struktury tematycznej, które rozwijane są w progresji wznoszącej, a następnie opadającej, przy statecznym półnutowym i całonutowym pochodzie drugiej solowej partii.

27

VI. I Solo *mf*

VI. I *sub. p legato*

VI. II Solo *mf*

VI. II *sub. p legato*

Vla. *sub. p legato*

Vc. *sub. p legato*

Db. *sub. p legato*

31

VI. I Solo

VI. I

VI. II Solo

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

f

f

f

f

f

f

Przykład 3. K. Jenkins, *Palladio*, cz. 1 *Allegretto*, t. 27-34.

Ta różnorodność przynosi także zmianę w strukturze harmoniczej, dość statecznej w poprzednich taktach. Na przestrzeni omawianego odcinka odnaleźć można wiele akordów pobocznych, a współbrzmienia stają się nieco bardziej dysonujące, poprzez wzbogacenia w postaci m.in. dodanych septym czy zmian w obrębie innych składników. Tryb utworu zaczyna się wahać, i tak rozpoczyna się od kilku połączeń *D-dur* i *g-moll*, by następnie przez *C-dur*, *F-dur*, *B-dur*, *a-moll*, *d-moll* doprowadzić do szesnastkowych pionów dążących do finalnego *A-dur* na ostatnią miarę metryczną taktu. Pochody te budują napięcie, wspierając narrację muzyczną.

Kolejne takty przynoszą powtórzenie tego 8-taktowego zdania muzycznego, oktawę wyżej, a część z ósemkowych skoków o dużym ambitusie wypełnionych zostaje szybkimi pochodami gamowymi. Kontynuacja fraz przynosi ponowne opracowanie motywu czołowego z tematu, w postaci uporczywie powtarzanej pierwszej grupy szesnastkowej, która zestawiona została na zasadzie dialogów pomiędzy grupami instrumentów.

Przykład 4. K. Jenkins, *Palladio*, cz. 1 *Allegretto*, t. 43-49.

Omawiany fragment podzielić można na dwa odcinki – pierwszy 4-taktowy, o stałym materiale melodyczno-rytmicznym dla głosów skrzypiec i altówki, przy chromatycznych pochodach grupy basowej, powtórzonych w dwutaktowych sekwencjach. Natomiast w partii wiolonczeli następuje zagęszczenie wartości rytmicznych z ósemek. W kolejnych taktach następuje zmiana, akompaniament ponownie powraca do ostinatowego ruchu ósemek dźwięku *d*, podczas gdy głosy wyższe w progresji opadającej, przetwarzają charakterystyczny motyw, powtarzając go w różnych oktawach.

Te nieustanne przekomarzania grup szesnastkowych doprowadzają do powrotu materiału z początkowych taktów – i tak oto, w takcie 52 rozpoczyna się repryza. Następuje w niej powtórzenie całej części A, cytat materiału melodyczno-rytmicznego przeprowadzony jest bez żadnych zmian.

Ostatnie 7 taktów to *coda* utworu – następuje w niej apogeum motorycznego ruchu, wszystkie głosy w szesnastkowych grupach zmierzają do finalnego akordu. *Coda* rozpoczyna

się *subito p* i na przestrzeni, rozwijana jest jej warstwa dynamiczna, wraz z pojawieniem się wskazania *molto crescendo*.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The notation shows a gradual increase in dynamics, marked by 'molto cresc.' and 'div.' (divisi) instructions. The second system continues the piece, featuring a 'div.' instruction and a 'fff' (fortissimo) dynamic marking, indicating a powerful conclusion. The staves are arranged in a standard orchestral format, with Violins on the top, Viola in the middle, and Violoncello and Double Bass at the bottom.

Przykład 5. K. Jenkins, *Palladio*, cz. 1 *Allegretto*, t. 77-82.

Struktura harmoniczna omawianego odcinka zbudowana jest z połączeń *Dominant* wtrąconych do akordów np. *e-moll*, *G-dur*, czy *h-moll*. Zatem w całym ciągu następstwo współbrzmień przedstawia się następująco: *d-moll*, *H-dur*, *e-moll*, *D-dur*, *G-dur*, *Fis-dur*, *h-moll*, *A-dur*, *D-dur*. Co interesujące, zmiany te odbywają się w półnutowych miarach wypełnionych szesnastkowym ruchem. Tak dobrana sekwencja harmoniczných połączeń tworzy napięcie i doprowadza aż do oczekiwanego *D-dur* – i rozłożonych figuracji dźwięków tego akordu, mieniającego się przez dwa takty. To świetliste zakończenie *ff* pulsuje

i błyszczy niczym fajerwerki na ciemnym niebie. Dostojny, emanujący energią, akord *D-dur* w takcie 82 – zamyka dzieło.

Kompozycja jest bardzo motoryczna, nawiązuje swoją stylistką do dzieł Antonio Vivaldiego, które charakteryzują się prostą budową formalną, mocną rytmizacją i kontrastami harmonicznymi. Dzieło Jenkinsa wykazuje przemyślaną strukturę, opartą o prostotę, a jednocześnie niezwykle interesującą, pulsującą życiem.

2.2.2. *Minuet* – kunszt współbrzmień

Utwór pochodzi z serii *Adiemus III: Dances of Time*, skomponowanego w 1998 roku, przeznaczony jest na 7 głosów wokalnych i orkiestrę. Seria *Adiemus III* jest kontynuacją poprzednich dzieł Karla Jenkinsa o tym samym tytule. Wszystkie te kompozycje rozwijają kombinacje elementów ugruntowanych zachodnioeuropejskich klasycznych technik z etniczną muzyką – na wielu płaszczyznach, lecz przede wszystkim w wokalnym brzmieniu, jak i perkusyjnym instrumentarium. Drugi człon nazwy, *Dances of Time* odnosi się do celebracji tańca na przestrzeni wieków – na przestrzeni czasu. W terminologii muzycznej czas jest powiązany z taktami, którego wyznacznik to metrum. Zatem tytuł nawiązuje również do zmienności metrum oraz temp poszczególnych tańców.

Minuet to krótki utwór, utrzymany w tempie umiarkowanym, o wskazaniu: $\text{♩} = 79$ i metrum $\frac{3}{4}$. *Minuet* z języka angielskiego oznacza menuet, francuski taniec ludowy. Kompozytor w swoim dziele wykorzystał wszystkie elementy charakterystyczne dla tego tańca, w tym również – poza tempem i metrum – schematy rytmiczne: takie jak na przykład: rytm ćwierćnuta oraz półnuta – tutaj w wersji ósemki i pauzy oraz półnuty. Schemat ten podkreśla odpowiednie ukłony jako figury taneczne.

Omawiany *Minuet* Karla Jenkinsa zawiera się w 32 taktach, w których prezentowane są cztery 8-taktowe frazy. Forma przedstawia się następująco: dwukrotnie prezentowany otwierający 8-takt, trio – z nowym materiałem o odmiennym charakterze oraz powtórzony pierwszy 8-takt, będący niczym spięcie motywiczną klamrą. W związku z tym, zauważyć należy, iż forma analizowanego dzieła nie jest typowym barokowym tańcem, lecz poprzez dodanie kontrastującego fragmentu, nawiązuje ona do klasycznego rozumienia formy, bowiem od czasów Mozarta, menuet przyjął formę trzyczęściową z odrębnym odcinkiem *trio*.



Przykład 6. K. Jenkins, *Minuet*, t. 1-8.

Przyglądając się bliżej strukturze 8-taktowej frazy początkowej, zauważyć można, iż zbudowana jest z dwóch 4-taktowych zdań muzycznych. Pierwszego, pytającego – zawieszonego na *Dominancie*: *A-dur* (takt 4); drugiego – odpowiadającego zakończonego współbrzmieniem *D-dur* (takt 8). Budowa melodyczna, rytmiczna i harmoniczna pierwszych dwóch taktów tych zdań, (to jest taktu 1-2 oraz 5-6) jest identyczna: krótka ósemka z akordem *d-moll*, natomiast na drugą miarę metryczną taktu pojawia się półnuta i współbrzmienie *G-dur* – bez prymy. W drugim takcie, rytm pozostaje bez zmian, odmienna jest szata harmoniczna, pojawiają się akordy: *C-dur* oraz *F-dur*. W takcie trzecim, przy utrzymanym rytmie, kontynuowana jest harmoniczna narracja, która poprzez połączenie *B-dur* i *g-moll* doprowadza do zawieszenia na *A-dur* w takcie 4. Natomiast zakończenie powtórzonych taktów: piątego i szóstego, przynosi ćwierćnutowy ruch taktu 7 i pochod akordów: *B-dur*, *g-moll* i *A-dur*, które zamyka uroczyste *D-dur*. Kontynuacja przynosi powtórzony na przestrzeni taktów 9-16 omówiony powyżej temat.

W takcie 17 pojawia się nowa myśl muzyczna, zbudowana z powtórnego 4-taktu, zawierającego opadającą progresję i połączenie akordów: *F-dur*, *Es-dur*, *d-moll*, *C-dur*. Na tle tych współbrzmień pojawia się głos solowy – *recorder*, który zgodnie ze wskazaniem kompozytora powinien brzmieć możliwie jak najbardziej zbliżenie do etnicznych

piszczałek³⁵. Czterotaktowa sekwencja harmoniczna zostaje powtórzona, podobnie jak partia *recordera*, która zawiera jedynie dodatkowe obiegniki, dopełniające melodię.



Przykład 7. K. Jenkins, *Minuet*, t. 17-24.

Piękny, liryczny charakter tego odcinka stanowi zupełny kontrast do otaczających go części. Bardzo rytmiczne i stateczne takty początkowe dzieła narzucają taneczny charakter, który powraca po 8-taktowym anielskim rozmarzeniu taktów 17-24. Ostatni 8-takt, to powtórzenie początkowych taktów – gromkie *D-dur*, zamyka dzieło.

2.2.3. Bogactwo stylistyczne w tańcu kwadratowym *Dos A Dos (Square Dance)*

Dos A Dos należy do serii *Adiemus III*, która stanowi zbiór utworów z mieszanką melodii afrykańskich, plemiennych oraz celtyckich. Wiele z fragmentów *Adiemus* zostało wykorzystanych jako ścieżki dźwiękowe programów telewizyjnych, filmów dokumentalnych, seriali, a nawet reklam. Te inspirujące utwory w etnicznym

³⁵ K. Jenkins, *Nota wykonawcza – Adiemus III: Dances of Time*, Boosey&Hawkes, 2000, s. 2.

i *new age*'owym stylu podbiły ucha i serca wielu słuchaczy, a swój niepowtarzany koloryt zawdzięczają ciekawej fuzji gatunków, a także niestandardowej warstwie tekstowej zbudowanej ze zgłosek i sylab nieistniejących słów. W ten sposób również ten element wspiera wyraz kompozycji, poprzez odpowiedni dobór dźwiękonaśladowczych brzmień sylab. Dodatkowo, taki dobór tekstu zdejmuje ze słuchacza podążanie za treścią, sprawiając, że kontempluje on doświadczenie czysto muzyczne, bez nadanego sensu poprzez znaczenia słów, asymilując frazy bez skojarzeń tekstowych. Tak również jest w kompozycji *Dos A Dos* oraz w innych, omawianych w dalszym przebiegu pracy.

Taniec o którym mowa w *Dos A Dos* to tak zwany taniec kwadratowy przewidziany dla czerech par lub grup składających się z czterech par, które rozłożone są w formacji kwadratowej. To jeden z najbardziej popularnych tańców ludowych w Stanach Zjednoczonych. Jego nazwa wywodzi się od schematu – i powstała w odróżnieniu od tańców, które tańczy się w kole, czy też tych tańczonych parami wzdłuż linii rzędów. Badacze wykazują iż korzenie tańca kwadratowego sięgają takich tańców jak kotylion oraz kadryl. Wspomniane gatunki tańczone były m.in. na dworze Ludwika XV i bazują również na formie kwadratu³⁶.

Kompozycja Jenkinsa to wspaniały i radosny wybuchowy utwór o ciekawej formie z interesującymi współbrzmieniami. Otwiera go 4-taktowy recytatyw – energiczny, pełen szesnastkowych grup z sylabami o ostrym wybrzmieniu.

³⁶ <https://www.britannica.com/art/square-dance>, dostęp dn. 24.08.2025.

mf pitchless chant

Sopranos

ka ra ka ra doo ka ra doo da de ka ra ka doo ka ra doe see doe de

3

ka ra ka ra doo da dooda do de ka ra ka ra doo da de

mf

6

9

Przykład 8. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 1-12.

Ripostą na tę frazę jest instrumentalna odpowiedź mieniąca się kwintami, pełna akcentów i grup szesnastkowych, w których ciągu, co jakiś czas pojawia się szesnastkowa pauza. Ta iskrząca się tkanka buduje energiczną narrację muzyczną, która w prostocie swojej budowy ukrytą ma krzepę i pełen wigoru płomień.

W prężnym tańcu łączą się śpiewane przez sopranów frazy oraz akompaniament o stałej strukturze rytmicznej. Zauważyć należy, iż jak na kwadratowy taniec przystało – kompozytor wykorzystuje własność figury kwadratu, budując frazy z 4-taktowych sekwencji.

A Tribal *mf*

20 Doo-da doo-da doo-da da de. Doo-da doo-da

Ka-ra doo ka-ra doo ka-ra doo da de. Ka-ra doo ka-ra doo

8.

23 *sfz sub p cresc. f* *sfz sub p cresc. f*

doo da da de. Doo Doo

ka ra doo da de. Doo Doo

8.

26 *sfz sub p cresc. f* *sfz sub p cresc. f*

Doo Doo Da. Doo-da doo-da

Doo Doo Da. Ka-ra-doo ka-ra-doo

8.

Przykład 9. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 20-28.

W takcie 36 wprowadzony zostaje nowy pomysł muzyczny – dialogu pomiędzy chórem a instrumentami nisko brzmiącymi. Materiałem melodycznym tego odcinka stały się takty 5-15, pojawiające się teraz w różnorodnym opracowaniu.

35 *sfz sub p cresc. f*
Doo Ka-ra-ka-ra doo-da ka-ra ka doo. Doo-da
sfz sub p cresc. f
Doo

38
Ka-ra-ka-ra doo-da ka-ra ka doo. Ka-ra ka-ra-ka-ra-ka-ra-ka-ra doo-da

40
Ka-ra-ka-ra doo. Ka-ra-ka-ra doo. Doo doo doo doo

44
ka-ra-ka-ra-ka-ra-ka-ra doo da doo

Przykład 10. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 35-46.

Po ogniu kwintowych wymian, kompozytor wprowadza instrumentalne solo, którego frazy oparte są o słyszane już poprzednio 4-taktowe motywy. Do tej wesołej zabawy dołączają się sopran, powtarzając swój materiał melodyczno-rytmiczny.

47

50

da-de. Doo Doo

da-de. Doo Doo

53

Doo Doo Da Doo-da doo-da

Doo Doo Da Ka-ra doo ka-ra doo



Przykład 11. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 47-58.

Dalsze takty stanowią instrumentalny wstęp 12-taktowy, o charakterystycznym kształcie rytmicznych grup. Na tym odcinku zachodzi wiele harmoniczných zmian, których rozwiązanie doprowadza do kwintowych współbrzmień dźwięków $g-d^1$.



Przykład 12. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 59-64.

Na tle wspomnianych kwint chór rozpoczyna radosnym *G-dur* ósemkowe frazy, które obecne będą do niemal ostatnich taktów kompozycji. Czterotaktowy schemat powielony został kilkakrotnie, utrwalając radosne współbrzmienia.

71 *mf* De - ma - ka - ma - roo - ma, de ma - ka - ma - roo - ma de

73 — ma - ka - ma - roo da - doo —
 — ma - ka - ma - roo da - doo —
 (+Recorder)

Przykład 13. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 71-74.

Omawianą frazę zamyka długo brzmiący akord *G-dur* w partii chóru. Na jego tle *recorder* realizuje przebiegi szesnastkowe, ale też w innych powtórzeniach tematu pojawiają się charakterystyczne kwintowe współbrzmienia, nawiązujące do początkowych taktów dzieła. Tak rozwija się ta tkanka muzyczna, do której co kilka taktów dołączają się kolejne instrumenty. Wybrzmienie narracji muzycznej pozostaje jednak bez zmian – radosny, wszędzie obecny *G-dur* stymuluje w 4-taktowych frazach, płomienny kwadratowy taniec.

Ten nieustanny ruch, nałożonych na siebie różnych partii, doprowadza do *cody*. W jej taktach ustaje polifonia, a wszyscy poruszają się zgodnym rytmem w pionach realizując charakterystyczne grupy ósemkowe. Częsta obecność wśród nich pauz ósemkowych wzmacnia nieprzewidywalność narracji muzycznej.

119 *ff*
Doo - da da da doo - da da doo - da ka - ra doo - da

121
doo - da da da doo - da da doo - da ka - ra doo - da

123 *mf* *ff*
doo Ka ra ka ra ka ra ka ra ka ra doe see doe

mf *ff*
doo Ka ra ka ra ka ra ka ra ka ra doe see doe

mf *ff*

Przykład 14. K. Jenkins, *Dos A Dos*, t. 119-124.

Utwór zamyka radosny przebieg szesnastkowych grup, tych samych, które brzmiały w figuracjach instrumentalnych. Teraz, śpiewane z wykorzystaniem mocnych sylab, tych które otwierały dzieło – prowadzone tu w równoległych oktawach, mają wyraz błyskotliwy i promienny.

Radosny kwadratowy taniec *Dos A Dos* to interesująca i energiczna muzyczna przygoda, pełna kwintowych brzmień i akcentowanych szesnastkowych grup z pauzami. Niespodziewanie rozwijana narracja muzyczna nadaje dziełu świeżość, wciąga słuchacza w muzyczną opowieść, zaprasza do wspólnego tańca.

2.2.4. Austriackie dostojeństwo w *La La La Koora (Ländler)*

Kompozycja także należy do albumu *Adiemus III*, zajmuje w nim trzecie miejsce. Nawiązuje do *ländlera* – austriackiego tańca ludowego, utrzymanego w metrum trójdzielnym. Taniec ten cieszył się ogromną popularnością od XVIII wieku, szczególnie na terenach niemieckojęzycznych. Pierwotnie zawierał przytupy, klaskanie i przyśpiewki charakterystyczne dla tańców wiejskich. Dopiero w późniejszych latach dojrzał, nabrał elegancji, a pod koniec XIX został wyparty przez walca. Wielu badaczy uważa, że *ländler* stał się prototypem walca³⁷.

Wesoły i skoczny taniec *La La La Koora* otwiera ujmujący temat zbudowany z dwutaktowych fraz, utrzymany w tonacji *F-dur*. Prowadzony w zaskakującym metrum $\frac{5}{4}$ z figlarnymi podkreśleniami wybranych miar, w poszczególnych frazach, jest lekki i zwiewny, dzięki wykorzystanej artykulacji *staccato*.

³⁷ A. Chodkowski (red), *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006, s. 481.

♩ = 130

mp

Soprano 1/2

La la la la la la la la la la La la la la la la la

Soprano 2/
alto

mp

La la la la la la la la la la La la la la la la la

Piano

mp

5

la la la la La la la la la la la la la la

la la la la La la la la la la la la la la

8

A

mf

La la la la la la la la la la La la la koo - ra

La la la

mf

La la la la la la la la la la La

mf

Przykład 15. K. Jenkins, *La La La Koora*, t. 1-10.

Od taktu 10 wprowadzony zostaje drugi temat o odmiennym charakterze oraz zmienionym trybie, skupiony wokół centrum tonalnego *d-moll*. Płynny i śpiewny, w wymiarze czterotaktowych fraz, powtórzonych dwukrotnie.

11

La la la koo - ra La la la koo - ra la la koo - ra

la la koo - ra la koo - ra la la koo - ra

la la koo - ra la la koo - ra, la la koo - ra.

Przykład 16. K. Jenkins, *La La La Koora*, t. 11-13.

Pokaz tego tematu zamyka *p* wybrzmiewające w takcie 18 dopowiedzenie: *la la koora* – *staccato*, nawiązującym do lekkich fraz początku dzieła. Przygotowuje także nadchodzącą zmianę metrum, wprowadzając najpierw $\frac{6}{4}$, a następnie docelowe $\frac{3}{4}$.

17

p Tribal *ff*

la la koo-ra la la koo-ra Ma ka

p Tribal *ff*

la la koo-ra la la koo-ra Ma ka

p Tribal *ff*

la la koo-ra la la koo-ra Ma ka

mp *f*

21

Straight *mp*

ma - ra. oo oo oo

Straight *mp*

ma - ra. oo oo oo

Straight *mp*

ma - ra. oo oo oo

mp

Przykład 17. K. Jenkins, *La La La Koorra*, t. 17-26.

W takie 19 wraz z potężnym i gromkim *D-dur* pojawia się nowy materiał muzyczny. Dłuższe wartości śpiewane przez chór wypełnione pasją w dynamice *ff* są odmianą,

po krótkich ćwierćnutowych sylabach *la la la* czy nawet lirycznym temacie drugim, zawierającym również raczej ćwierćnutową pulsację. Szerokie półnuty *D-dur* wypełnione są pasjonującymi przebiegami szesnastkowymi *recorderu*, którego partia wysuwa się teraz na pierwszy plan. Fragment ten ma charakter walca – dostojnego oraz majestatycznego, z elementami *ländlera* wesołego i prostego.

W kolejnych taktach następuje powtórzenie materiału melodyczno-rytmicznego od początku dzieła, a następnie w kontynuacji narracji muzycznej pojawia się 8-taktowy łącznik o silnej chromatyzacji oraz wieloma harmonicznymi odejściami.

The image shows a musical score for the piece 'La La La Koora' by K. Jenkins, measures 37-42. The score is written for voice and piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 5/4. The vocal parts (soprano, alto, and tenor) sing the lyrics 'la la koo - ra'. The piano accompaniment features a 'recorder' part with sixteenth-note patterns. Dynamics include *mp cresc.* and *leggiero.*

Przykład 18. K. Jenkins, *La La La Koora*, t. 37-42.

Omawiany fragment doprowadza do powrotu tematu początkowego, jednak teraz prezentowany jest w odmienionej szacie artykulacyjnej. Krótkie dźwięki *la la la* zyskały nieco wydłużone brzmienie, w związku z pojawieniem się szerokiego łuku *legato*.

The image shows a musical score for three parts: two vocal staves (soprano and alto) and one piano accompaniment staff. The score is divided into two systems, measures 46-51 and 49-51. The vocal lines consist of a melodic line with 'la' syllables. The piano accompaniment features chords and a bass line. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score is marked with a large slur over the vocal lines, indicating a legato performance.

Przykład 19. K. Jenkins, *La La La Koora*, t. 46-51.

Zmienia się także jego rozplanowanie metryczne, frazy nałożone zostają na siebie – kompozytor rezygnuje z pauz, które je oddzielały. Dwukrotne powtórzenie tematu drugiego, zamyka dzieło.

Utwór to interesująca fuzja austriackiego dostojęstwa z niestandardowym podejściem do materiału muzycznego. Jest niezwykle ciekawy i barwny – zawiera wiele niespodziewanych zmian nastrojów oraz poetyki w narracji muzycznej.

2.2.5. Apoteoza muzycznego uniesienia w *Hermit of the Sea Rock*

Hermit of the Sea Rock – to intrygujący tytuł, bowiem słowo *Hermit* oznacza z języka angielskiego pustelnik, samotnik oraz *Sea Rock* – kamień, skałę morską. Utwór należy do serii *Adiemus IV: Eternal Knot* – Wieczny Węzeł. Seria ta miała swoją premierę 28 września 2000 roku w *Royal Albert Hall* w Londynie³⁸. Wydana została przez *Boosey&Hawkes*. *Hermit* jest dwunastym utworem, z czternastu zawartych w tej serii.

Eternal Knot nawiązuje do muzyki irlandzkiej kompozytorki *Enya* wykorzystanej w filmie dokumentalnym pt. *The Celts*, opowiadającym o pochodzeniu i wpływach kultury celtyckiej w Wielkiej Brytanii, emitowanym w telewizji BBC w latach 80. XX wieku. W 2000 roku na kanale S4C wyemitowana została nowa odsłona tego dokumentu, ze ścieżką dźwiękową Karla Jenkinsa. To z niej kompozytor wybrał odpowiednie fragmenty i stworzył serię *Adiemus IV*. Tytuły utworów z tej serii zaczerpnięte zostały z celtyckich legend przedstawionych w filmie³⁹.

Hermit of the Sea Rock to niezwykle klimatyczne dzieło, o pięknym lirycznym wyrazie. Zawiera się w 50 taktach, utrzymanych w spokojnym tempie, w metrum $\frac{4}{4}$. W całości skupiony jest wokół centrum tonalnego *d-moll*, wykorzystując akordy i współbrzmienia związane z tą tonacją. Jego budowa jest dość prosta; rozpoczyna się dwutaktowym wstępem, następnie wokół prezentuje 8-taktowy temat, w podstawowej formie. Dalej temat zostaje powtórzony, wraz z rozwinięciem: 12 taktów. Ponownie pojawia się wstęp: 2 takty, a po nim rozwinięty temat, teraz w interpretacji instrumentalnej: 16 taktów, wieńczy go powtórzenie 8-taktu zamykającego temat – śpiewane przez głos solowy. Zakończeniem kompozycji jest ponowna intonacja 2-taktowego wstępu. Prostota dzieła jest wręcz ujmująca – i w tym tkwi jego piękno.

³⁸ <https://www.boosey.com/cr/music/Karl-Jenkins-Adiemus-IV-The-Eternal-Knot/15079>, dostęp 20.08.2025.

³⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Adiemus_\(albums\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adiemus_(albums)), dostęp 21.08.2025.

Przykład 20. K. Jenkins, *Hermit of the Sea Rock*, t. 1-7.

Utwór otwiera 2-taktowy wstęp harfy, który jest swoistego rodzaju matrycą dzieła – szczególnie pod względem rytmicznym, bowiem konstrukcja rytmiczna dalszych taktów przedstawia się dość podobnie. Wzór ćwierćnuta z kropką i ósemka oraz dwie ćwierćnuty pojawia się zawsze w nieparzystym takcie. Oczywiście czasami ulega on kosmetycznym zmianom w postaci zamienia dwóch ostatnich ćwierćnut również na rytm punktowany, tj. ćwierćnutę z kropką i ósemkę. Jednak zmiana ta jest niewielka. Kolejny takt z omawianego dwutaktu – cała nuta, bywa czasem zastępowana dwiema półnutami. Jednak schemat pozostaje dość ściśle przestrzegany, a jego monotonność, nadaje spokój i wprowadza słuchacza w komfortowy nastrój, tworząc podświadomie bezpieczeństwo przewidywalności rytmicznych gestów. Dodatkowo spokojna realizacja ćwierćnuty z kropką oraz ósemka, nadaje lekko kołysany charakter, nawiązując do ruchu podczas usypiania dziecka.

Po względem harmonicznym, omawiany dwutakt to połączenie $^{\circ}D-^{\circ}T$, czyli kadencja eolska, stanowi doskonale zaintonowanie centrum tonalnego utworu. Wstęp ten można by zinterpretować jako przygrywkę, preludium, do lirycznych fraz snutych początkowo przez wokala, a później realizowanych przez duduka. Podkreślić należy, iż akompaniament tych melodii jest niezwykle skromny. Są to sekwencje całych nut i półnut, nadających jedynie tło i dodających barw rozwijanym frazom.

Rozważając szatę melodyczną tematów, zauważyć należy, iż pierwsze takty zawierają wiele ruchu o sekundowych połączeniach, natomiast zakończenia fraz bogate są w skoki o większym ambitusie, utrzymane zazwyczaj w dwutaktowej progresji opadającej. Frazy zamyka zazwyczaj połączenie akordów: *g-moll*, *A-dur*, *d-moll* (na przykład takty 46-48), czyli kadencja wielka doskonała, w molowej odsłonie. Utwór zamyka ponownie dwutakt harfy – niczym cicha reminiscencja, przywołująca emocje towarzyszące dziełu.

Przykład 21. K. Jenkins, *Hermit of the Sea Rock*, t. 41-50.

Wymiar kompozycji jest interesujący. Spokojne frazy snute przez solistów są momentami tęskne, pełne uczucia i melancholii. Zestawienie lirycznego głosu z ostrą, intensywną barwą duduka ożywia ten przekaz, wzbogaca koloryt. Jednak nie da się nie zauważyć, iż odcinki wokalne utrzymane są w nastroju intymności. Opowiadają o samotnym życiu pustelnika i jego odosobnionym jestestwie na skale pośród morza.

2.2.6. Makrokosmos afrykańskich brzmień w *Rain Dance*

Rain Dance to kolejna kompozycja pochodząca z serii *Adiemus III: Dances of Time*. To ósma pozycja z trzynastu zawartych w albumie. Jej tytuł: *Rain Dance* z języka angielskiego oznacza taniec deszczu. Doskonale oddaje charakter utworu – radosny taniec będący symbolem emanacji życiem – gdy po suchej porze, nadchodzi upragniony deszcz.

Kompozycja Jenkinsa przeznaczona jest na niezwykle bogate instrumentarium sekcji perkusji. Ma to swoje odwołanie do historii muzyki, której początki sięgają wystukiwanych nogami, wyklaskiwanych rękoma, czy też wybijanych na bębnach – prostych rytmów przez ludy pierwotne. Dźwięki te odgrywały znaczącą rolę w ceremoniach religijnych, stanowiły ważne ogniwo w komunikacji na odległość⁴⁰.

O istocie perkusyjnej sekcji wspomina sam kompozytor pisząc: „Sekcja perkusyjna powinna grać zaznaczone rytmy wszędzie, gdzie zostały wskazane w partyturze. Jeżeli nie wszystkie instrumenty są dostępne, należy zmienić ich kombinację, starając się by było ich jak najwięcej, w związku z tym dozwolono przeorganizowanie wykonywanych przez nie rytmów. Mile widziane jest realizowanie zapisanych partii przez wielu instrumentalistów, szczególnie w głosach bębnów afrykańskich, konga oraz bongosów.”⁴¹ W utworze Jenkins wykorzystał:

- *rain stick* – zwane pałeczkami deszczowymi, kijami deszczowymi lub deszczownicą; wewnątrz instrumentu znajdują się niewielkie kamyczki, które po odwróceniu grzechocą uderzając o ściany lub ocierają się o małe kolce w środku, przez co imitują dźwięk padającego deszczu;
- *african drum* – tzw. djembe, jednomembranowy bęben najczęściej o charakterystycznym kształcie kielicha;
- *claves* – klawesy, para drewniek o równej długości; technika gry na tym instrumencie opiera się na uderzaniu jednym końcem kołka o drugi, który schowany jest w dłoni, pełniącej wówczas rolę pudła rezonansowego;
- *egg shaker* – rodzaj marakasów o owalnym kształcie;
- *congas/bongas* – bębny o różnych rozmiarach;
- *triangle* – trójkąt.

Instrumenty pojawiają się po kolei, jeden po drugim, w następującej kolejności: *rain stick*, *triangle and calves*, *egg shaker*, bęben afrykański i kongo/bongosy. Towarzyszą niemal wszystkim frazom w utworze, który zawiera się w 87 taktach. Poza krótkimi fragmentami pauz, instrumenty te nieustannie powtarzają dwutaktowy schemat rytmiczny, określony następująco przez kompozytora:

⁴⁰ <https://zpe.gov.pl/a/prehistoryczne-i-starozytne-instrumenty-muzyczne/Dy6Vn69IJ>, dostęp 20.08.2025.

⁴¹ op. cit. K. Jenkins, *Nota wykonawcza...* s. 2.

ad lib. repeat

Rain stick

African drum

Claves

Egg shaker

Congas/bongos

Triangle

Przykład 22. K. Jenkins, *Rain Dance*, partia perkusji, t.1-2.

Ten 16-taktowy wstęp doskonale wprowadza charakter utworu, budując odpowiedni nastrój. Ta żywa tkanka muzyczna staje się tłem do śpiewanego przez soprany tematu pierwszego o 5-taktowej strukturze.

♩ = 80 Play 8 times 17

Percussion

Soprano I

Recorder

E ma ya e a coo ma ya e o a ye

19

e ma ya oo a e ma ma ya e ma ya e ma ya e coo ma ye o coo ma ya e.

Przykład 23. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 17-21.

Ten pełen optymizmu temat skupiony jest wokół dźwięków trójdźwięku *G-dur*, bowiem zauważyć można, że kompozytor temat buduje z wykorzystaniem dźwięków *g, h, d*. Stanowią one znaczą część użytych wysokości dźwięków. Natomiast rozważając konstrukcję rytmiczną tematu – zawiera ona wiele rytmów charakterystycznych dla afrykańskiej muzyki, czyli rytmy punktowane, wejścia po pauzach, czy ligatury łączące dźwięki wypadające na miary metryczne. Dodatkowo odpowiednio dobrane sylaby i zgłoski, które śpiewa chór, sprawiają, że fonetyczna warstwa wspiera ten radosny charakter – pobudzony, promieniujący ekscytacją.

Ta entuzjastyczna narracja jest kontynuowana w dalszych taktach utworu, w których następuje powtórzenie tematu, prezentowanego teraz w trygłosowej fakturze.

22

E ma ya e a coo_ma ya ye. o a ye e ma ya oo a e ma ma ya

f E ma ya e ma e ma ya oo a e ma ma ya

f e ma ya oo a e ma ma ya

25

e ma_ ya ma ma ya e maya e coo_ ma ya e. ya e ma

e ma_ ya emaya e coo_ maye o. coo_ ma ya e. ya e ma

e ma_ ya emaya e coo_ maye o. coo_ ma ya e. e maya e coo_ maya

mf

8

Przykład 24. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 22-27.

Głosy pojawiają się z opóźnieniem i wchodzą sobą w interakcje – czasami się uzupełniają, dopowiadają, a często spotykają się we wspólnych pionach, śpiewając zgodnie frazy – niczym celebrowanie wspólnej radości z nadchodzącego deszczu. Ma to miejsce na przykład w takcie 24 i połowie 25 taktu, czy w ostatnich grupach na zakończenie tematu w takcie 26.

W takcie 27 wprowadzona zostaje struktura związana z tematem drugim, który zbudowany jest z dwóch członów. Pierwszy – czterotaktowy, zakończony zawieszeniem na *C-dur* (Subdominanta); drugi – pięciotaktowy, zwieńczony wspólnym rytmem i połączeniem *G-dur – D-dur – G-dur* (Tonika-Dominanta-Tonika). Zmianie ulega charakter, pojawia się molowy tryb oraz nieco uspokojona zostaje ta niezwykle energetyczna narracja. Pulsujące rytmy nadal wybija perkusja, również trzeci głos wypełnia długie wartości pozostałych głosów – utrzymując podskórne wibracje afrykańskiej energii.

Przykład 25. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 28-31.

Po prezentacji omówionej struktury tematycznej następuje 13-taktowy odcinek chóru *a cappella*. Wykorzystuje on materiał melodyczno-rytmiczny tematu pierwszego, którego motywy swobodnie przetwarzane są w radosnym tańcu.

o a ye e ma ya oo a e ma ma ya e ma ya. ma ma ya
e ma e ma ya oo a e ma ma ya e ma ya. e maya e coo
e ma ya oo a e ma ma ya e ma ya. e maya e coo

40
e ma ya e coo ma ya e. e ma ya e coo ma ya e.
— ma ye o. coo ma ya e. e ma ye o. coo ma ya e.
— ma ye o. coo ma ya e. e ma ye o. coo ma ya e.

Przykład 26. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 34-41.

Od taktu 49 ponownie wraca perkusyjny schemat, przywołując sielski nastrój. Prezentowana jest tu struktura tematu drugiego, w niezmienionej, 9-taktowej postaci. Jego kontynuacja przynosi powtórzenie materiału, lecz do muzycznej narracji włącza się *recorder*, którego liryczne frazy dopełniają rytmiczną pulsację.

The image shows a musical score for a piece titled 'Rain Dance' by K. Jenkins, specifically measures 57-58. The score is written for voice and piano. The vocal lines are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'ya ma ya ya e ma', 'ya ma ya e ma', 'ya ma e ma ya e coo ma ya'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with chords. A 'mp' (mezzo-piano) marking is present in the piano part.

Przykład 27. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 57-58.

Snute przez *recorder* frazy w dalszych taktach przechodzą w krótkie, niespełna 4-taktowe solo. To jedyna chwila odpoczynku, bowiem ustają perkusyjne rytmy, a śpiewna melodia solisty prowadzona jest przy akordowych planach brzmieniowych akompaniamentu.

67

e ma ya i

e ma ya i

e ma ya i

f

Przykład 28. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 67-70.

Wraz z przedtaktem do taktu 71 powraca energiczny ruch, rozpromienionych szesnastkowych grup. Po raz ostatni śpiewane są frazy tematu drugiego, a jego zakończenie powtarzane jest kilkakrotnie – jakby dla pewności, że modły zostały wysłuchane.

85

The musical score is for measures 85-87 of 'Rain Dance' by K. Jenkins. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'ya ma ya' are written below each vocal staff. The piano accompaniment is on the bottom staff, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, while the left hand plays a steady bass line of eighth notes.

Przykład 29. K. Jenkins, *Rain Dance*, t. 85-87.

Utwór jest apoteozą czystej radości, stąd nieprzypadkowy wybór centrum tonalnego *G-dur* – tonacji szczęścia i radości. Pogoda, prostota fraz buduje optymizm, nadaje uśmiech, dodatkowo żywa struktura rytmiczna wypełnia żyły. A afrykańska symfonia rytmów epatuje z dzieła.

ROZDZIAŁ III

Interpretacje ruchowe – inspiracje muzyką Jenkinsa

3.1. Opis metod badawczych

3.1.1. Ogólne założenia

Badaniu podlegała analiza interpretacji ruchowej, a także sposobu pracy i przygotowania trzech zespołów. Istotą było wykorzystanie teatru ruchu, przestrzeni i światła w odniesieniu do metody Jaques-Dalcroze'a, trzech grup o następującej specyfice: zespołu bez muzycznego przygotowania, grupy dopiero poznającej metodę Dalcroze'a oraz zaawansowanych w tym temacie studentek rytmiki.

W pracy obserwowane oraz porównywane były elementy ruchu i gestu, dotyczące m.in. punktualności gestu i jego rytmicznego wykonania czy dynamiki ruchu w tych grupach. Omówione zostały sposoby wyrażania podstawowych elementów dzieła muzycznego oraz ekspresji ruchowej, a szczególna uwaga została zwrócona na świadome i kontrolowane ruchy członków poszczególnych zespołów oraz ich przemyślenia dotyczące tworzenia choreografii. Rozwijane były także postawy intuicyjnego postrzegania muzyki i kreatywność w budowaniu obrazów ruchu na scenie. Analizie podlegała inhibicja-incytacja, jakość i precyzja wykonywanego ruchu, zagospodarowanie przestrzeni oraz, co niezwykle istotne – współpraca w grupie podczas tworzenia interpretacji ruchowych. Poza wspomnianymi elementami badaniu podlegał również nastrój i emocje, jakie przeżywali podczas tej muzycznej przygody wykonawcy. To dokładne opisanie tak wielu różnych elementów: od parametrów ruchu do interpretacyjnych szczegółów miało na celu ukazanie różnic występujących w sposobie potraktowania materiału muzycznego w zależności od zespołu. Podstawę do rozważań stanowiły ciekawe i barwne kompozycje Karla Jenkinsa. Utwory o atrakcyjnej strukturze metrytmicznej, interesującym prowadzeniu linii melodycznej, bogatej szacie harmonicznnej i czytelnej formie oraz ogromnych pokładach energii.

Przed rozpoczęciem eksperymentu postawione zostały pytania:

- Jaką rolę pełnią elementy ruchu, przestrzeni w procesie tworzenia choreografii, w zależności od poziomu zaawansowania badanej grupy?
- W jakim stopniu wybrane dzieła Karla Jenkinsa wpływają na aktywność ruchową poszczególnych członków zespołu, w zależności od posiadanych muzycznych kwalifikacji?
- W jakim stopniu rozwój kompetencji muzycznych przekłada się na interpretację ruchową utworu muzycznego?
- Jakie metody kształcenia grup: od amatorskiej do zaawansowanej, są najbardziej skutecznymi drogami w procesie przygotowania układów tanecznych dla tych zespołów?

Niniejsza praca dała na nie pełne, wyczerpujące odpowiedzi. Dodatkowo wzbogacona została o określenia emocjonalnego przekazu interpretacji ruchowych każdej z grup. Zawarte refleksje dotyczą również przemyśleń związanych z interpretacją muzyki Karla Jenkinsa w metodzie Dalcroze'a – wraz z próbą odpowiedzi na zagadnienie w jakim stopniu choreografie te spełniają muzyczne oraz estetyczne oczekiwania odbiorcy w zależności od muzycznych kompetencji grup.

3.1.2. Grupy i ich charakterystyka

Interpretacje ruchowe badane były na wielu płaszczyznach i zostały przeprowadzone w trzech grupach. Badane zespoły składały się z osób w przedziale wiekowym ok. 17-30 lat, o różnym stopniu świadomości muzycznej oraz zagłębieniu w metodzie Dalcroze'a:

Grupa I – Członkowie Akademii Aktorskiej Artysta w Rzeszowie.

W badaniu brała udział grupa 13 osób, w większości bez muzycznego przygotowania. Byli to słuchacze rozwijający zdolności aktorskie w Akademii Aktorskiej Artysta w Rzeszowie.

W placówce tej studenci uczą się przygotowania etapów profesjonalnych spektakli teatralnych, jak również koncertów musicalowych. Nad prezentacjami artystycznymi pracują od początkowych faz produkcji, takich jak stworzenie autorskiego scenariusza. Wspólnie wystawiają efekty pracy – bądź na scenie lub w postaci zarejestrowanego filmu.

Zajęcia aktorskie wzbogacane są tańcem oraz śpiewem – co istotne, brak w ich planach studiów nawet podstaw rytmiki. W ramach dodatkowych warsztatów studenci mogą skorzystać z zajęć związanych z dubbingiem, castingiem, charakteryzacją, logopedią oraz pracą z kamerą⁴². Siatka godzin tworzona jest zgodnie z indywidualnymi preferencjami, jednak nie zawiera żadnych dodatkowych zajęć bazujących chociaż w nieznacznym stopniu na znajomości metody Emila Jaques-Dalcroze’a.

Grupa II – Studentki oraz studenci kierunku Edukacji Artystycznej w Zakresie Sztuki Muzycznej, o specjalności rytmika w edukacji przedszkolnej i szkolnej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Osoby należące do tej grupy posiadały szerokie muzyczne zamiłowania, lecz dopiero rozpoczynają swoją muzyczną przygodę z metodą Dalcroze’a. Była to grupa licząca 11 osób.

Specyfika tej grupy zapowiadała się obiecująco, bowiem zgodnie z deklaracjami studia te stanowią idealny wybór dla osób, które chciałyby połączyć miłość do muzyki i ruchu z pracą z dziećmi i młodzieżą. Wybrany kierunek to studia „dające możliwość pracy pełnej pasji, kreatywności i kontaktu z młodymi ludźmi. To rozwijanie swojej muzykalności i świadomości ciała, a jednocześnie zdobycie silnego przygotowania do zawodu pedagoga.”⁴³

W wykazie przedmiotów do realizacji na tym kierunku można odnaleźć przedmioty takie jak między innymi rytmika, improwizacja fortepianowa, które doskonalić mają kompozycję rytmu, rozwijać kreatywność studentów i ich muzyczną intuicję – jest także doprecyzowanie, iż rytmika odbywa się zgodnie z metodyką koncepcji Emila Jaques-Dalcroze’a⁴⁴. Jednak całościowy plan studiów okazał się być dość mocno napięty – zawierał również dużo przedmiotów o charakterze pedagogicznym oraz wymagał wielu godzin praktyk w przedszkolach i szkołach. W związku z tym natłokiem zajęć i czynności, studentki oraz studenci dysponowali mocno ograniczonym czasem na dodatkowe projekty, takie jak niniejsze badania.

Grupa III – Studentki rytmiki na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Jedenastoosobowy zespół rytmiczek stanowił najbardziej zaawansowaną grupę, złożoną z osób odbierających pełne wykształcenie w kierunku rytmiki. Byli to ludzie

⁴² <https://akademiaartysta.pl/zajecia-aktorskie/>, dostęp 07.09.2025 r.

⁴³ <https://www.ur.edu.pl/pl/kandydat/oferta-edukacyjna-ur/studia-i-kierunki/edukacja-artystyczna-w-zakresie-sztuki-muzycznej/specjalnosc-rytmika-w-edukacji-przedszkolnej-i-szkolnej>, dostęp 07.09.2025 r.

⁴⁴ Ibidem.

doskonale znający metodę Dalcroze'a nie tylko w teorii, lecz i w praktyce. Plan zajęć studiów obejmuje takie przedmioty jak między innymi: podstawy tańca klasycznego, taniec ludowy, technika ruchu, kompozycja ruchu, rytmika i zespoły rytmiki, a nawet anatomia i fizjologia ruchu. To zaawansowane przedmioty dające studentom odpowiednie przygotowanie, zarówno od strony teoretycznej, jak również praktycznej. Rozwijane zagadnienia budują wiedzę nie tylko z zakresu techniki Dalcroze'a, jak i szeroko pojętych technik ruchowych, rozwijając także horyzonty w kierunku różnych technik tańca. Te interesujące zajęcia, stanowią narzędzia tworzące całość obrazu kompetentnego absolwenta rytmiki.

3.1.3. Dobór utworów

Istotnym zagadnieniem związanym z dysertacją jest dobór repertuaru, który powinien być adekwatny do poziomu zaawansowania grup. Decyzja o doborze repertuaru była podyktowana uważną analizą oraz wnikliwą obserwacją predyspozycji i potencjału zespołów.

Rozważając grupę pierwszą, czyli zespół złożony z aktorów Akademii Aktorskiej, można by zastanowić się nad wyborem utworu, który w naturalny sposób eksponowałby ich mocne strony, którymi są: bogata ekspresja emocjonalna, subtelna gra mimiką, wykorzystanie opanowania mięśni całego ciała, w tym szczególnie twarzy oraz wrodzona wrażliwość. W związku z tym, samoistnie narzuca się wybór kompozycji spokojniejszych i bardziej stonowanych, bowiem ich charakter mógłby stanowić najlepsze tło do ukazania tych umiejętności w najbardziej wyrazisty sposób. Jednakże grupa, która zgodziła się wziąć udział w badaniu okazała się być niezwykle utalentowana i ambitna. Zatem, kierując się odkrytym w zespole potencjale ruchowym, a także ogromnym wyczuciem rytmu, wybór padł na kompozycję *La La La Koora*. Utwór ten charakteryzuje się wyrafinowaną strukturą metryczną i dynamiczną, co w połączeniu z bogactwem harmonicznym stanowiło dla grupy aktorskiej zmierzenie się z tematem nieznanym. Jednak otwartość osób z tego zespołu oraz ich chęć poznania nowości, wskazywała, iż ta nieodkryta dla nich płaszczyzna jest obiecującym polem do działania. Również ochoczo przystąpili do analizowania dodatkowych aspektów komplikujących, a zarazem wzbogacających utwór Karla Jenkinsa, takich jak jego warstwowa budowa, w której poszczególne motywy melodyczne i rytmiczne splatają się w złożoną tkankę dźwiękową, tworząc fascynujący dialog instrumentalno-wokalny.

La La La Koora w swojej formie nawiązuje do tradycyjnego tańca austriackiego ländlera. Jenkins przetwarza oryginalną formułę, przedstawiając ją we współczesnym, różnorodnym i eklektycznym charakterze. Stąd, trójdzielne metrum zastępują nieregularne zmiany metryczne, a wirowa motoryka tańca zaburzona zostaje niespodziewanymi zmianami rytmicznymi, w postaci synkop i dodatkowych akcentów. Elementy te sprawiają, iż zachwiana zostaje przewidywalność narracji muzycznej, a co za tym idzie interpretacja ruchowa dzieła staje się bardziej wymagająca. Zmusza do większej koncentracji by utrzymać koordynację ciała, precyzyjną i świadomą. Różnorodność faktury czy brzmień instrumentalnych oraz wokalnych tworzy niebywałą szatę dźwiękową, której wizja ruchu przedstawiać się może niezwykle interesująco. Delikatne partie solowe instrumentów dętych, mocne akordy orkiestry oraz charakterystyczne wokalizy chóru, śpiewającego sylaby i zgłoski bez kontekstu znaczeniowego to ciekawy materiał do przełożenia na język ruchu.

Wybór utworu *Hermit of the Sea Rock* dla grupy drugiej, złożonej ze studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego, wiązał się z zaobserwowanymi u nich zdolnościami do wyrażania wyjątkowej wrażliwości emocjonalnej. Ten potencjał miał szansę uwidocznić się w utworze o pozornie nieskomplikowanej budowie, bowiem ta prostota stanowiła doskonały fundament do kontemplacji i eksploracji muzycznej głębi ekspresji.

Hermit of the Sea Rock to kompozycja na wskroś autorefleksyjna, zmuszająca do „podróży w głąb siebie”. Spokojne frazy o linearnym przebiegu, snute przy oszczędnym akompaniamencie, z sugestywną szatą harmoniczną tworzą atmosferę zadumy, kreują nastroj melancholii i medytacji na temat samotności. Wysublimowana instrumentacja o subtelnych brzmieniach, wspiera intymność, buduje lirykę wyrazu. W związku z tym, każdy ruch, każdy gest nabiera tu szczególnego znaczenia, a utrzymanie spójności i jedności wyrazu staje się nadrzędnym celem wyrażenia dzieła. Wnikliwa obserwacja trzech studentek ujawniła ich wyjątkowy potencjał solistyczny. Naturalna emocjonalność, która je charakteryzowała, wraz z dbałością o detal ruchu, adekwatne poczucie frazy i prowadzenia gestu oraz plastyczność ciała – które prezentowały, stanowiły idealne elementy do prezentacji właśnie w tym utworze. Doskonale wpisywały się one w interpretację prowadzonych przez solistów fraz, prowadzonych w muzycznej przestrzeni wypełnionej przez integralny akompaniament, powierzony do realizacji przez pozostałych studentów.

Dos A Dos (Square Dance) to kompozycja energiczna, która urzeka swoją wyrazistą różnorodnością. Charakteryzuje ją żywiołowość, w której taneczną pulsację zakłócają nagle pojawiające się synkopy, ostre akcenty lub skomplikowane struktury rytmiczne. Przedstawione czynniki stanowią spore wyzwanie podczas interpretacji dzieła.

Dodatkowo, odbiór zmiennego kolorytu wspiera harmonia i ciekawe współbrzmienia, zawarte w dziele. Dodają one świeżości, utrzymują wartką narrację muzyczną. Kompozycja jest także szeroko rozwinięta pod względem poziomów dynamicznych – osiągając zarówno fragmenty *piano*, jak i potężne *fortissimo*. To rozwija także skrzydła podczas wyrażania ekspresji ruchowej. Ponadto stale zmieniające się ułożenia wraz z licznymi gestami, odpowiadające za wyraziste tematy muzyczne wymagały precyzji wykonania, a konieczność przedstawienia ruchem różnych planów muzycznych, z podziałem na role odwzorowujące linie melodyczne, akompaniament czy kontrapunkt – były znaczącym wyzwaniem intelektualnym, pamięciowym i fizycznym.

W obliczu tak rozbudowanych warstw dzieła, z bogatą fakturą i ciekawą budową formalną oraz o dość długim czasie trwania, logicznym wydał się wybór grupy studentek rytmiki. Ich bogate doświadczenie w pracy nad interpretacjami przestrzenno-ruchowymi, doskonała orientacja w przestrzeni, świadomość ciała i umiejętność precyzyjnego reagowania na niuanse muzyczne stanowiły solidne podstawy do sprostania temu zadaniu.

Elementem badania była próba stworzenia jednej, spójnej choreografii do wybranego utworu pt. *Rain Dance* Karla Jenkinsa. Z założenia interpretacja ruchowa tego dzieła łączyła wszystkie trzy grupy badawcze, pracujące oddzielnie. Idea tego niezwykle przedsięwzięcia logistycznego zakładała, że zespoły te spotkają się i zintegrują na scenie dopiero podczas próby generalnej, zaplanowanej dzień przed koncertem. W związku z tym, należało precyzyjnie rozplanować pojawienie się poszczególnych grup i rozlokować ich miejsce w przestrzeni sceny. Gruntowna analiza utworu była konieczna, jak również zapoznanie zespołów z ich rolą – nie tylko jako grupy, lecz szczególnie ukazanie ich miejsca w całym obrazie dzieła. Wymagało to doskonałego opanowania przejść, by odbywały się płynnie i naturalnie wynikały z muzycznej narracji, tworząc jedyne w swoim rodzaju, fascynujące widowisko.

Rain Dance to utwór urzekający, z niezwykle bogatą fakturą dźwiękową tętniącą życiem. Charakteryzują go dynamiczne kontrasty – przebiegające od subtelnych brzmień do potężnych kulminacji, zmienna instrumentacja oraz, co najbardziej istotne, nasycona etnicznymi brzmieniami partia perkusji z egzotycznymi instrumentami w roli głównej, nadająca kompozycji unikatowe brzmienie. Jest to znakomity materiał do opracowania choreograficznego, zakładającego wprowadzenie poszczególnych grup. W związku z tym, w początkowych taktach pierwszej części utworu widowisko na scenie zainaugurowali wykonawcy z grupy drugiej. Studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego charakteryzowała naturalna emocjonalność, która znalazła wspaniałe odbicie, w tętniących życiem dialogach

wokalno-instrumentalnych. Jednocześnie, wraz z pojawieniem się ostinato – do kreowania muzycznego obrazu dołączyła grupa pierwsza, czyli aktorzy Akademii Aktorskiej. Tu wykorzystany został przede wszystkim ich potencjał rytmiczny, który doskonale podkreślał charakterystyczne sekwencje rytmiczne w utworze. Grupie trzeciej natomiast przydzielone zostało zdanie realizacji dialogów głosów i faktur, które w subtelny sposób uzupełniają się i przenikają. Prezentacja artystyczna tej grupy dodatkowo wzbogacona została odpowiednimi strojami, które dzięki fluorescencyjnym dodatkom, wzmocniły przekaz. Wyczucie muzyczne i precyzja ruchowa rytmiczek pozwoliły na wizualne oddanie subtelnych interakcji między poszczególnymi liniami melodycznymi, tworząc fascynujący kontrapunkt wizualny. W utworze znalazło się miejsce także dla solowego fragmentu, podkreślającego walory ekspresyjne oraz plastykę ruchu. Pojawienie się wszystkich artystów na scenie miało miejsce podczas punktu kulminacyjnego i stało się symbolem jedności oraz spójności w budowaniu obrazu pełni i bogactwa brzmienia *Rain Dance*. Tak różnorodne wykorzystanie aparatu wykonawczego ma na celu stworzenie widowiska ciekawego, interesującego dla odbiorców, stąd dobór ról poszczególnych grup stał się kluczowym zagadnieniem.

Ponadto wszystkie grupy musiały się zmierzyć z interpretacją ruchową *Minueta* – utworu o klasycznej formie, charakteryzującego się współczesną świeżością i subtelnym liryzmem. Wybór tego dzieła jako „obowiązkowego” dla każdej z grup podyktowany był faktem, iż posiada ono klarowną strukturę, opartą o wyraźnie zarysowane frazy i repetycje. Kompozycję charakteryzuje delikatna melodyka, wsparta łagodną harmonią, co tworzy atmosferę elegancji, połączoną z nutą refleksji. To solidna baza do interpretacji, jednocześnie pozostawiająca otwartą przestrzeń do wypracowania indywidualnych niuansów, odczytania muzyki i przekazania jej na wiele różnych sposobów.

Ostatnim dziełem, stanowiącym fascynujące rozszerzenie metod badań nad interpretacjami ruchowymi był utwór *Palladio*. Kompozycja ta należy do jednych z najbardziej rozpoznawalnych dzieł Karla Jenkinsa i cieszy się niegasnącym zainteresowaniem. Utwór ten charakteryzuje się intensywną, pulsującą energią o niezwyklej dynamice, operuje bogatą fakturą i ciekawą instrumentacją. Dodatkowo nasycony jest wyrazistą artykulacją, pulsującą ekspresją, a jego potężne brzmienie oraz nieustanny ruch obecny w warstwie melodycznej i rytmicznej, stwarzają naturalną wizję rozbudowanej choreografii o znacznym aparacie wykonawczym.

W trakcie pracy z grupami badawczymi uwagę zwracały trzy osoby, które znacznie emanowały ponad pozostałymi wykonawcami. Wyróżniały się nie tylko wybitnym słuchem

muzycznym i głębokim zaangażowaniem, ale także imponującą techniką taneczną. W związku z tym, dostrzegając ich wyjątkowy potencjał, powstał pomysł, by badanie rozszerzyć o dodatkowy utwór, w którym osoby te mogłyby zrealizować swój potencjał. Kompozycją wybraną w tym celu stało się wspomniane *Palladio*, którego interpretacja przebiegać miała w odświeżeniu kameralnego trio. Próba zmierzenia się z takim formatem dla tak monumentalnego dzieła, gdzie cały jego pęd, precyzyjność i moc oddane zostaną za pomocą zaledwie trzech ciał – stanowiło ogromne wyzwanie. Wizja ta miała charakter nowatorski oraz niezwykle intrygujący, rozszerzała horyzont badawczy w tradycyjnym sposobie postrzegania tego dzieła.

Twórczość Karla Jenkinsa to wspaniałe studium barw i dźwięków. Jego unikatowy język muzyczny stanowi idealny materiał do interpretacji ruchowych. W tym bogactwie wybór dzieł optymalnych do niniejszej pracy był niezwykle czasochłonny.

3.2. Analiza interpretacji utworów

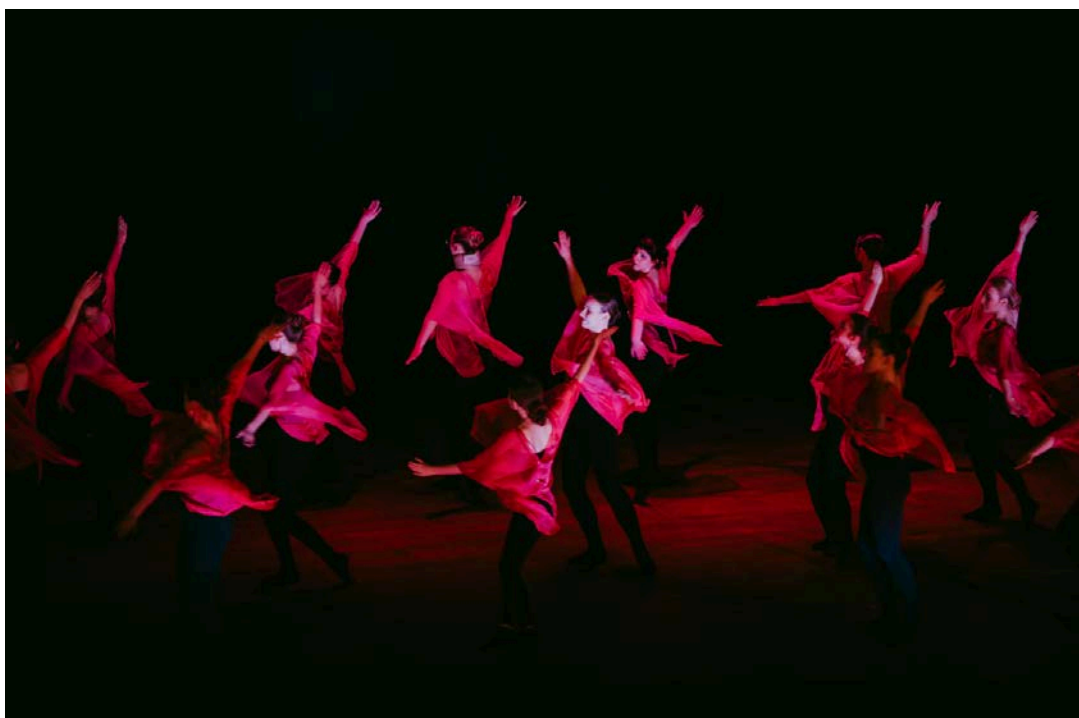
La La La Koora (Ländler)

Kompozycja nawiązująca do austriackiego tańca ludowego ländlera, który w twórczości Jenkinsa zyskuje nowatorskie oblicze, bowiem kompozytor połączył elementy tradycji z nowoczesnością. *La La La Koora* to dzieło o urzekającej finezji i charakterystycznej, wpadającej w ucho szacie melodycznej, a zmienne metrum stanowi intrygujący element, budujący nieprzewidywalną narrację muzyczną oraz interesującą ekspresję. Kompozycja jest bogata w dynamiczne zmiany, żywa, z autentycznym tanecznym rozmachem. Właśnie te cechy oraz rytmiczne bogactwo nadają jej wyjątkowość.



Ilustracja 5. *La La La Koora*, początek utworu, fot. Beata Czyżewska.

Do kompozycji odpowiednio dobrane zostały stroje. Artystki ubrane były na czarno z narzuconymi różowymi szatami sybmolizującymi radość oraz prostotę. Różowy – kolor, który kojarzy się z dziecięcym stylem dziewczynek, doskonale odpowiadał charakterowi śpiewanych sylab *la la la* – które w opracowaniu Jenkinsa także brzmią niczym dziecięce wyliczanki. Dodatkowo, obszerne szaty artystek szeroko rozchodziły się podczas tańca, tworząc wrażenie jego ulotności. Na ciemnym tle sceny, gdzie czarny dół garderoby wykonawczyń zlewał się z jej ciemnością, te różowe nakrycia mieniły się niczym promienie niewinności i subtelności. Całość dopełniało subtelne różowe oświetlenie padające z góry, prostopadle na scenę, pozostawiając tył sceny nadal w zaciemnieniu.



Ilustracja 6. *La La La Koora*, oświetlenie oraz stroje, fot. B. Czyżewska.

Wraz z rozwojem narracji muzycznej, pojawiło się dodatkowe światło o delikatnym jasnym, białym kolorze padające wprost na tancerki równoległe do sceny. Natomiast w wybranych fragmentach o wzmożonej intensywności, dodatkowo wykorzystano padający prostopadle na scenę, punktowy strumień światła, wyznaczający okrągły obszar dokładnie na środku sceny. Ta gra świetlna stała się wspaniałym elementem dopełniającym ekspresję dzieła. Subtelna i lekka szata oświetlenia, niczym muzyka, do której została dobrana, doskonale podkreślała wizualny obraz dzieła.



Ilustracja 7. *La La La Koora*, plany w układzie, fot. B. Czyżewska.

Utwór rozpoczynał układ stojących w kilku rzędach wykonawców, którzy wraz z pierwszymi dźwiękami kompozycji, rozpoczęli radosne, pełne podskoków przemieszczanie się po scenie.

W kompozycji widoczny jest podział planów muzycznych – pierwsze rzędy zwrócone ku publiczności, realizują główne melodie tematyczne, natomiast artyści z tyłu, najczęściej zwrócenie ku sobie twarzami, ilustrują kontrapunkt oraz motywy dopowiedzeń i dopełnień frazowych.

Co ważne, wraz z dalszymi taktami i powtórzeniem materiału melodycznego, w którym partia fletu zostaje ornamentowana, w tle coraz bardziej widoczne stają się dwie tancerki, realizujące ozdobną partię fletu dopełniającą obraz muzyczny.

Charakterystycznym motywem dzieła jest dobór ruchu towarzyszący śpiewanym sylabom *la la la koora*, które swoje odbicie znajduje w eleganckim podskoku, witalnym, lecz pełnym gracji. Drugi temat omawianego fragmentu, o lirycznym nastroju, zyskał wymiar tańca realizowanego w parach, gdzie wykonawcy zwrócenie byli do siebie twarzami i wspólnie podążali w zawirowanym rysunku przestrzennym.



Ilustracja 8. *La La La Koora*, figura tematu drugiego, fot. B. Czyżewska.

Pełne, harmonijne ruchy ilustrowały muzykę, która doprowadziła do części utworu, w którym wybrzmiewa walc. Tańczony w układzie z ustawionymi w dwóch rzędach artystkami, których szerokie koła kreślone ruchem rąk doskonale odzwierciedlają płynące, posuwiste frazy o otwartym brzmieniu. Dodatkowe oświetlenie postaci także wzmacnia wizualny odbiór tańca.

Wraz z powrotem *da capo* pojawiają się te same figury. W nowej odsłonie, wraz z fletowymi figuracjami mocniej ożywa dalszy plan tła artystek realizujących kontrapunkt. Następne takty kompozycji charakteryzuje bardziej zamaszysty ruch, a oświetlenie ulega niewielkiemu rozjaśnieniu. Zwiększona faktura instrumentalna oraz dynamika brzmienia znajdują swoją sceniczną odpowiedź w postaci bardziej zagęszczonego ruchu. Odcinek zawierający harmoniczne wahania oraz odległe modulacje stał się przeplataniem grup, które nieustannie wokół siebie wirują. Wykonawcy, a to zbliżają się do siebie, a to odchodzą – niczym falująca melodia błędząca w przez różne tonacje. Ostatni pokaz tematu *forte*, angażuje w pełni całą grupę, której ruchy stają się bardziej wyraziste i mocno zarysowane.

Układ zamyka postawa artystek z otwartymi rękami, stojących na jednej ugiętej nodze, drugiej wyprostowanej, odciągniętej w bok – z wyciągniętą ręką stanowiącą niejako przedłużenie linii wyprostowanej nogi. Aktorzy zestawieni są w odbiciu lustrzanym. Po środku zachowana zostaje oś symetrii i stworzona została niewielka przestrzeń, prowadząca do ukrytej w samym tyle sceny, jedynej – centralnie umiejscowionej, artystki z symetrycznie rozłożonymi rękami.

Interpretacja zaproponowana przez uczennice Akademii Aktorskiej Artysta w Rzeszowie to pełen gracji, wdzięczny taniec o urzekającym charakterze. Co interesujące, pomimo nieoczywistej budowy metrycznej, kompozycja odczytana została fenomenalnie z dużą dozą finezji. Choreografia stworzona została głównie na bazie intuicyjnych doznań wykonawców, którzy dążyli do ukazywania w niej narracji muzycznej, chcąc zbudować muzyczną opowieść ruchu. To głęboko intuicyjne postrzeganie muzyki w pełni łączy się z podstawami metody Dalcroze’a, a w tym przypadku jest niezwykle cenne, bowiem osoby te, bez wiedzy teoretycznej o koncepcie, lecz posługując się tylko intuicją odebrali i interpretowali bogactwo brzmień *La La La Koora*.

Hermit of the Sea Rock

Pustelnik ze skały swoją melancholijną głębią i tajemniczym klimatem wyróżnia się wśród dzieł Jenkinsa. Tytuł utworu sugeruje intymność, a jego muzyka otwiera świat

wewnętrznych przeżyć. Kompozycja charakteryzuje się niezwykle subtelną harmoniczną oraz delikatną medytacyjną melodią. W utworze tym narracja muzyczna rozwija się powoli, wciągając słuchacza w świat zadumy, spokoju. W związku z tym, kompozycja stwarza wyjątkową przestrzeń dla interpretacji, gdzie ruch staje się odzwierciedleniem introspekcji i wewnętrznego krajobrazu.



Ilustracja 9. *Hermit of the Sea Rock*, układ grupy – dopełnienie – tło, fot. B. Czyżewska.

Choreografia złożona jest z dwóch planów – tła, czyli zebranych artystów na scenie, klęczących. Stanowią oni ruchową ilustrację delikatnych, akordów o prostej strukturze, nadających muzyce barwę, tworzących jej niepowtarzalny klimat. Grupa ta rusza i się faluje, niczym rezonujące w przestrzeni alikwoty brzmień tworzonych współbrzmień harmoniczych. Na tym tle swoją narrację snują solistki – pierwsza, będąca subtelną wokalizą o subtelnym, pociągającym charakterze. Taki również jest ruch solistki – spokojny, urzekający, pełen naturalnej emocjonalności, prostej, lecz połączonej z niezwykle dbałością o każdy ruch, gest, frazowanie i plastyczność ciała.



Ilustracja 10. *Hermit of the Sea Rock*, wokaliza – pierwsza solistka, fot. B. Czyżewska.

Druga solistka pojawia się wraz z frazami prowadzonymi przez duduk. Ten oryginalny instrument wywodzący się z Armenii, o ciekawym nieco nosowym brzmieniu, staje się barowym kontrastem prowadzonych poprzednio wokalnych fraz. Ich wybrzmienie w instrumentalnej wersji zyskuje odmienny koloryt – co również znalazło swoje odbicie w obrazie. Oto druga solistka, z odmienną, kolorową szarfą, symbolizuje zmianę kolorytu prowadzonych fraz. Barwa dudka zyskała żółto-czerwono-zielony odcień, jakże inny od poprzedniego, stonowanego niebieskiego. Ruch drugiej solistki jest także spokojny, wyważony, pełen nostalgii.



Ilustracja 11. *Hermit of the Sea Rock*, duduk – druga solistka, fot. B. Czyżewska.

Trzeci pokaz tematu, to powrót wokalnego śpiewu, teraz prowadzony w duecie. Jego interpretacja przedstawia ruch dwóch solistek – ponownie w spokojnych, niebieskich materiałach. Realizują figury, jednocześnie, obok siebie; na pierwszym planie, w delikatnym oświetleniu, prezentuje się pierwsza artystka, druga – lekko z tyłu. To oddaje nałożenie wokalnych głosów, w których wyższy, niczym echo, towarzyszy głównej melodii.



Ilustracja 12. *Hermin of the Sea Rock*, trzeci pokaz tematu – duet solistek, fot. B. Czyżewska.

Kompozycja Karla Jenkinsa to wzruszająca podróż w głąb barw dźwięku, gdzie medytacja spotyka się z wrażliwością interpretacji ruchowych otwierających przestrzeń na osobiste odczucia i refleksje. Tę pełną wrażliwości ruchowej przygodę realizowali studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego oraz trzy solistki. Dla tych artystów, którzy dopiero rozpoczynają swoją przygodę z metodą Dalcroze’a utwór *Hermin of the Sea Rock* stał się płótnem do badania subtelności emocji i relacji ciała z przestrzenią. Ich interpretacja koncentrowała się na świadomym plastycznym ruchu, który odzwierciedlał spokój i wewnętrzny dialog obecny w muzyce.

Dos A Dos (Square Dance)

Intrygująca nazwa utworu *Dos A Dos* posiada wiele znaczeń, między innymi dwa na dwa lub plecami do pleców – z dookreśleniem, iż jest to kwadratowy taniec *square dance*. Utwór charakteryzuje niezwykła witalność, zawiera wiele dynamicznych relacji i dialogów o zróżnicowanej strukturze. W kompozycji ukryty został także liryczny wymiar, który poprzez nałożenie na bardzo bogate rytmiczne struktury, pozostaje nieoczywisty i pomimo emanującego spokoju, delikatnie pulsuje tym energicznym tętnem. Bogactwo szaty rytmicznej zbudowanej z niestandardowych grup, jak również instrumentarium złożonego z afrykańskich bębnów i innych egzotycznych instrumentów perkusyjnych stanowi niezwykle inspirujący materiał do interpretacji ruchowej.

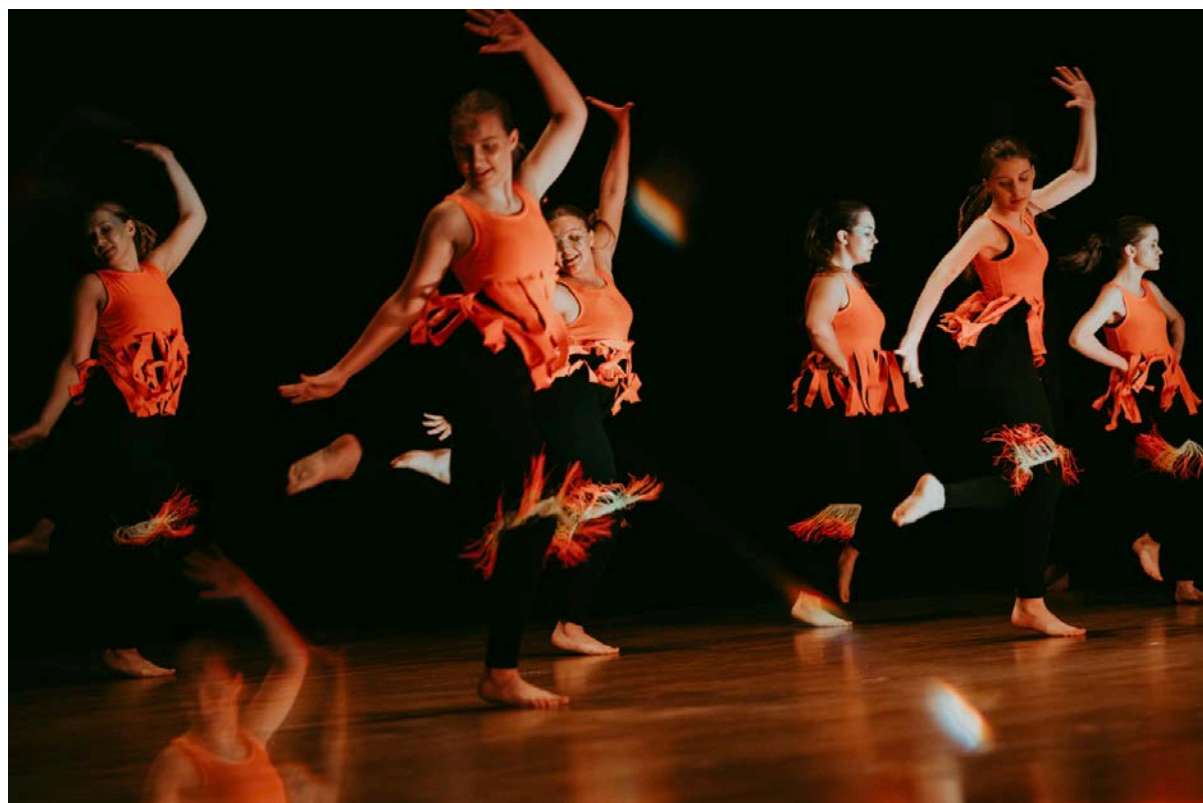
Przestrzenne odczytanie utworu *Dos A Dos* wykonała grupa rytmiczek Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Artystki, kształcące się w zgodzie z fundamentalnymi zasadami metody Dalcroze’a wniosły swój unikatowy kształt w tę interpretację. Ich wrażliwość i świadomość ciała rozwijane w duchu dalcrozowskiej rytmiki pozwoliła na stworzenie bogatej i wielowymiarowej wizji utworu.



Ilustracja 13. *Dos A Dos*, stroje, fot. B. Czyżewska.

Fascynujący dialog pomiędzy muzyką a ruchem wzbogacony został przemyślanym w każdym szczególe ubiorem tancerek. Wybór pomarańczowych topów nie był przypadkowy.

Pomarańczowy to kolor kojarzony z kreatywnością i energią, wibrujący entuzjazmem, motywujący do działania. Dokładnie taki, jak muzyka *Dos A Dos*. Ponadto postrzępione końcówki koszulek wspaniale wirowały w trakcie tańca, falując roztaczały dookoła atmosferę radości i pozytywnej ekspresji. Ten entuzjazm wspierała umiejscowiona na prawym kolanie opaska zielono-pomarańczowa, wyróżniająca się także w ciemności. To ogromny zastrzyk energii, który odbiera obserwator, wraz z muzycznymi doznaniem.



Ilustracja 14. *Dos A Dos*, początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.

Układ otwierają energiczne, rytmiczne podskoki symbolizujące recytowane słowa chóru. Od pierwszych dźwięków widoczna staje się ekspresyjna i świadoma kontrola ruchów ciała, wyrażająca pełną wigoru szatę muzyczną dzieła. Jednolite oraz zsynchronizowane przemieszczanie się artystek na scenie towarzyszy dźwiękom solo skrzypcowego z początkowych taktów, dodatkowo precyzyjne i niezwykle energiczne ruchy ich głów odpowiadają muzycznym zwrotom fraz.



Ilustracja 15. *Dos A Dos*, figury układu, fot. B. Czyżewska.

Wraz z ich rozwojem muzycznym, na scenie pojawia się dużo podskoków, a taniec staje się niezwykle energiczny. W częściach wokально-instrumentalnych wyraźnie zarysowane zostają plany brzmieniowe w postaci podziału zespołu na osoby w centrum, które realizują wokalne partie, natomiast pozostali wykonawcy, ustawieni po bokach – stanowią instrumentalne plany. Grupy te nawiązują ze sobą dialog, podobnie jak muzyka, która przeciwstawia chóralne fragmenty z instrumentalnymi przerywnikami.



Ilustracja 16. *Dos A Dos*, ruch na scenie, fot. B. Czyżewska.

W tym bogactwie brzmień nieustannie przebudowywane zostają rysunki przestrzenne realizowanej choreografii. Muzyka notorycznie się zmienia, a energiczny taniec dotrzymuje jej kroku.



Ilustracja 17. *Dos A Dos*, zmiany figur, fot. B. Czyżewska.

Wirujące i unoszące się pomarańczowe stroje wypełniają w swoim ruchu przestrzeń sceny, wibrują niczym rytmiczny puls utworu. Tworzone plany, przeplatają się w różnych układach – dialogując, a to się zbliżają, by znów odejść. Na scenie dużo się dzieje, aktywne tańce wymagające niezwyklej precyzji wykonawczej, dopracowane są szczegółowo, wykorzystując całą przestrzeń. Dodatkowo przekaz układu wspiera organizacja zmian oświetlenia, szczególnie podczas fragmentów instrumentalnych.



Ilustracja 18. *Dos A Dos*, wirujące stroje, fot. B. Czyżewska.

W trakcie utworu wykorzystane zostały interesujące figury i układy. Na przykład podczas solo trąbki w ostatnich taktach uformowana zostaje „piramida”. Stojące w linii artystki stopniowo przemieszczają się w bok, najpierw jedna – z samego środka, a następnie symetrycznie, parami wychodzą kolejne osoby, fraz z dalszymi frazami instrumentalnymi.

Szczególną uwagę zwraca precyzja wykonania poszczególnych elementów układu. Dbłość o każdy szczegół oraz o każdy gest i jego wyraz sprawił, iż interpretacja ruchowa *Dos A Dos* była niezwykle dopracowana, pomimo szybkiego tempa utworu wymuszającego intensywny ruch i ekspresowe zmiany oraz nieustanną rotację osób.



Ilustracja 19. *Dos A Dos*, wybrana figura, fot. B. Czyżewska.

W ostatnich taktach utworu, przy ściemnionych nieco światłach wykonane zostają ostatnie podskoki, stanowiące afirmację życia i radości. Zjednoczeniu uległa cała grupa, rozłożona poprzednio na brzmieniowe zależności, wykonująca teraz wspólny taniec radości. Ten ruch chwilowo zamiera, wraz z pauzą – budującą napięcie przed ostatnim szesnastkowym pochodem, śpiewanym przez chór. Artyści kucają, skuleni, z głowami w dół, podczas szesnastkowych grup podnoszą głowy, każdy osobno, z odpowiednim opóźnieniem, tworząc tzw. falę.

Po szybkim przeorganizowaniu następuje ostatni rzut obrazu tej ruchowej historii. Trzy artystki stojące na wprost, na środku sceny, z wysoko podniesioną prawą dłonią. Pozostałe, z boku symetrycznie z lekkim ukłonem, z wyciągniętą prawą ręką do przodu, w kierunku widowni. Scena niezwykle symboliczna. Oto tancerki dzielą się tą niebywałą energią – trzy z nich, oddają ją niebiosom; pozostałe – widowni, dzieląc się z nią wspaniałą mocą odbytego przed chwilą radosnego tańca.



Ilustracja 20. *Dos A Dos*, ostatnia scena choreografii utworu, fot. materiały prywatne.

Interpretacja ruchowa *Dos A Dos* stała się żywym, autentycznym tańcem, nawiązującym swoim dzikim charakterem to tańców plemiennych – o prostych ruchach, nieskomplikowanej strukturze z dużą ilością podskoków. Założenia te stały się podstawowym środkiem wyrazu i ekspresji budowanych figur. Zauważyć jednak należy, iż było ich bardzo dużo, ich trudność była znaczna, a zmiany były tak szybkie, że tańczony układ stał się wymagający, a dzięki nieustającemu ruchowi – niezwykle ekspresyjny.

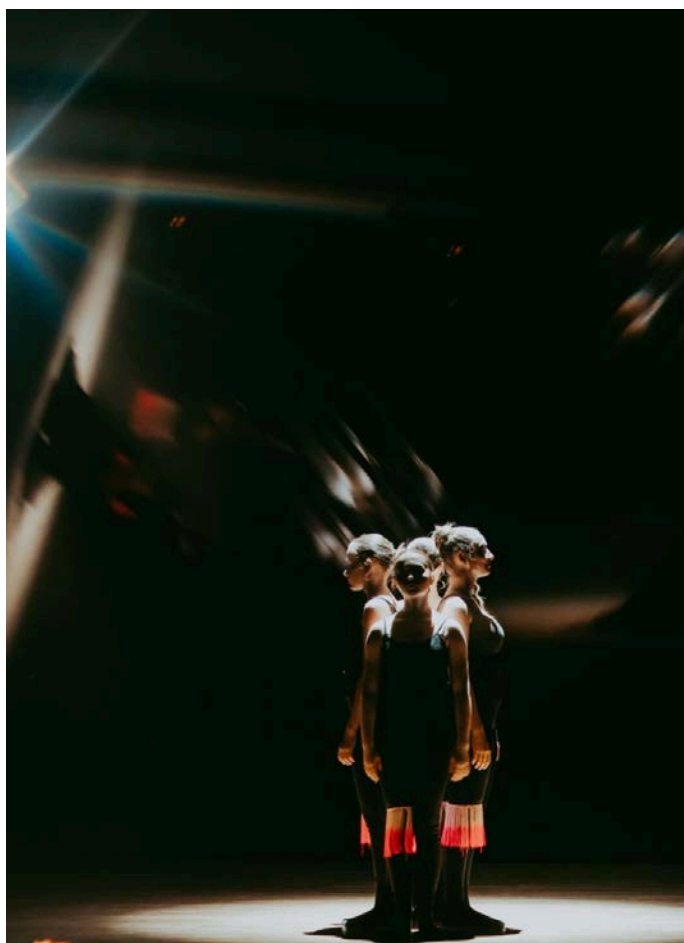
Rain Dance

Taniec deszczu to kompozycja pełna afrykańskich inspiracji, pulsującego rytmu i pierwotnej energii. To dzieło, które nawiązuje do świata natury, ukazując jej cykliczne odrodzenie. Właśnie uniwersalność tego utworu sprawiła, że na scenie spotkały się wszystkie trzy grupy wykonawcze, a interpretacja ruchowa każdej z nich powstawała indywidualnie. Artyści, eksplorując rytmikę, dynamikę i emocje przez pryzmat swoich unikalnych kompetencji oraz doświadczeń stworzyli spójną całość pełną jednolitej energii.

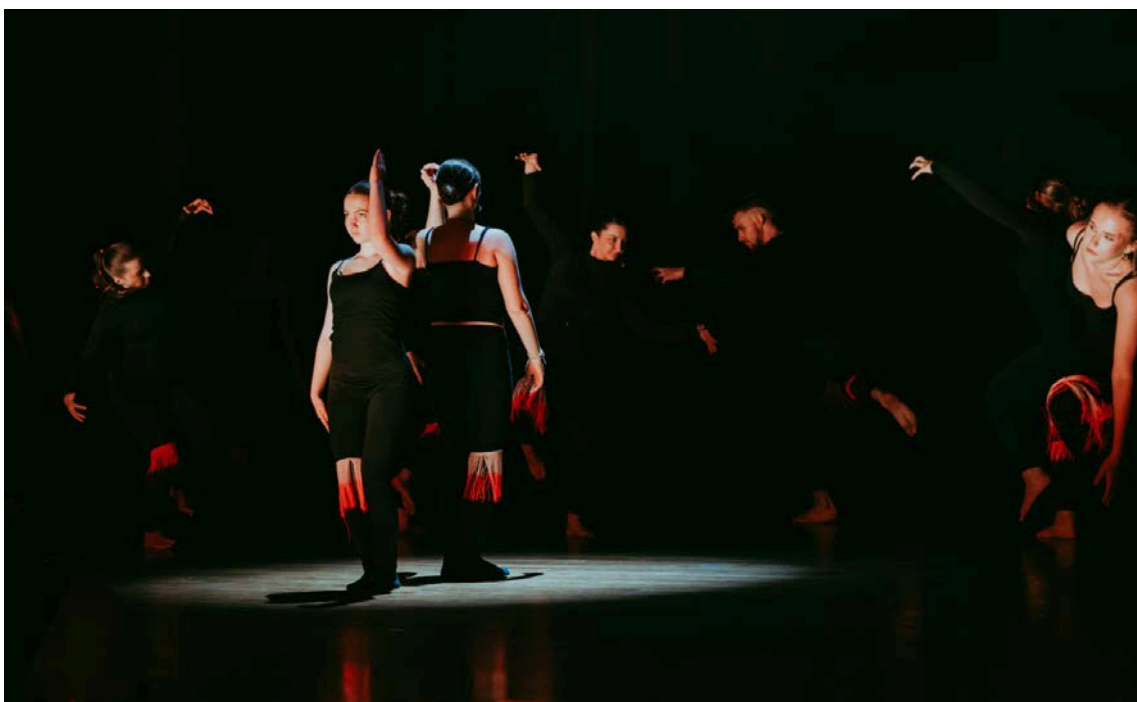
Urzekające piękno i bogata faktura dźwiękowa kompozycji zawarte zostały w charakterystycznym temacie, który cyklicznie powraca, podobnie jak wspomniane powyżej odrodzenie natury. Etnicznie brzmiące motywy i rytmy narzucają skojarzenia związane z mistycznym tańcem afrykańskich plemion, proszących bóstwa o deszcz. To oczekiwanie na zbawienną wodę przyjmuje formę tętniącej wieloma głosami tkanki muzycznej. Splatające się ze sobą linie melodyczne tworzą bogaty dialog wokalny-instrumentalny, budujący napięcie i utrzymujący nieustannie rozwijającą się narrację muzyczną. Dynamiczne kontrasty, bogata szata dźwiękowa utworu, zawierająca etniczne brzmienia oraz egzotyczną instrumentację, nadaje mu unikalny, porywający charakter, idealny do interpretacji ruchowej rozbudowanego aparatu wykonawczego.

Dzieło rozpoczyna wyłaniająca się z ciemności grupa czterech artystek, zwróconych do siebie plecami. Realizują one perkusyjny wstęp, każda inną grupę instrumentów, poruszając się parami, w odbiciu symetrii liniowej. Te początkowe takty widowiska zainaugurowały cztery osoby z grupy aktorskiej, a następnie pojawili się studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego, którzy korzystając z własnej naturalnej emocjonalności oraz intuicyjnej umiejętności budowania spójnego z narracją muzyczną ruchu, wprowadzili atmosferę utworu.

Wraz z rozwojem muzycznej tkanki oraz pojawieniem się dodatkowego oświetlenia, do obrazu ruchowego dołączyli inni artyści, aktorzy Akademii Aktorskiej. W ich interpretacji ruchowej ukazane zostało powtarzane, pulsujące tło, charakterystyczne już od pierwszych taktów kompozycji. Rytmiczne ostinato grup wspierało radosny wymiar tańca.



Ilustracja 21. *Rain Dance*, figura otwarcia, fot. B. Czyżewska.



Ilustracja 22. *Rain Dance*, rozwijająca się tkanka muzyczna początkowych taktów, fot. B. Czyżewska.

Do pogodnego, promieniejącego entuzjazmem ruchu dołączają kolejni wykonawcy, tańczą, podskakują, kręcą się wokół własnej osi, kreują atmosferę radości i niczym nieskrępowanej wolności. Wówczas, gaśnie światło, a na scenie pojawiają się osoby ubrane w stroje fluorescencyjne. Kontynuują one taniec, teraz w odmiennym wymiarze, dając do zrozumienia, iż nawet głęboko w ciemności, w zakamarkach ciała, wybijane rytmy pulsują w żyłach.



Ilustracja 23. *Rain Dance*, grupa w kostiumach fluorescencyjnych, fot. B. Czyżewska.

Stroje fluorescencyjne zostały odpowiednio zaprojektowane, z wymalowanymi motywami afrykańskimi – o symbolicznej prostocie, wspaniale wizualnie wzbogacały występ. Dodatkowo, tancerki posiadały makijaż także odnoszący się do etnicznych dekoracji oraz barwne rękawiczki, dopełniające całość obrazu.

Pojawienie się tej odmiennej płaszczyzny wizualnej doskonale ilustruje muzyczny dialog głosów oraz faktur. W ten sposób wyodrębnione zostały poszczególne linie melodyczne oraz odmienne struktury rytmiczne. Realizowana przez rytmiczki choreografia wzajemnie się uzupełniała i przenikała, oddając prowadzony subtelny dialog w muzycznej warstwie utworu.



Ilustracja 24. *Rain Dance*, fluorescencyjny taniec, fot. B. Czyżewska.

W kolejnej odsłonie pojawiła się solistka, prezentująca niezwykle walory ekspresyjne oraz niesamowitą plastykę ruchu, wraz z pozostałymi artystami budują intymny, poruszający obraz. Solistka posiada nieco odmienny strój, ale w tej wyciemnionej przestrzeni jej ruchy nadal pozostają czytelne. Tworzony przez nią zarys oddaje solową partię realizowaną przez *recorder* o miękkim, subtelnym wybrzmieniu.

Moment chwilowej nostalgii mija, oto na rozświetlonej scenie powraca prosty, radosny taniec, jednoczący wszystkich we wspólnej modlitwie o deszcz. Pojawiają się grupy realizujące gesty oraz dynamikę nawiązująca do tematu głównego. Wymiar tej melodii nadaje interpretacji siłę oraz witalny charakter. Punktem kulminacyjnym choreografii stało

się jednocześnie pojawienie się na scenie wszystkich trzech grup. Ich różnorodność, doświadczenie i umiejętności scalone zostały w jedną spójną całość, odzwierciedlając pełnię i bogactwo faktury muzycznej kompozycji *Rain Dance*.

Zamknięcie układu zawiera piękny obraz, w wyciemnieniu wszyscy wykonawcy prezentują integralność wspólnie tworzonego dzieła, radośnie i dumnie stojąc z rozpostartymi ramionami.



Ilustracja 25. *Rain Dance*, ostatnia scena utworu, fot. B. Czyżewska.

Omawiany taniec reprezentował kwintesencję talentu, współpracy i efekt niezłomnej siły ludzkiej ekspresji. Stał się żywym, niezapomnianym doświadczeniem celebrującym moc muzyki i jedności ruchu. Przemysłane rysunki choreograficzne tworzą przestrzenne oraz dynamiczne interakcje, budujące ciekawe, przyciągające uwagę widowisko. Interpretacja ruchowa w sposób klarowny ukazuje wszystkie plany muzyczne utworu, demonstrując jednocześnie jego emocjonalny wyraz, a także podkreślając potencjał artystyczny każdej z grup.

Minuet

Spokojne frazy *Minuetu* stały się polem do realizacji trzech odmiennych interpretacji ruchowych, przeprowadzonych przez grupy o różnym stopniu świadomości metody Emila Jaques-Dalcroze'a.

Grupa I – narracja poprzez światło

Interpretacja artystów Akademii Aktorskiej wykorzystywała iluminację kolorowych świateł, jako głównego środka wyrazu. W zaciemnionej przestrzeni scenicznej owe światełka migotały, przenikały się, tworzyły żywy, pulsujący obraz. Ta propozycja artystyczna stała się odbiciem pierwszej części utworu.



Ilustracja 26. *Minuet*, grupa I, światełka, układ otwierający dzieło, fot. B. Czyżewska.



Ilustracja 27. *Minuet*, grupa I – pulsujące, przenikające się światełka, fot. B. Czyżewska.

Kontrastujący, liryczny fragment drugi kompozycji zinterpretowany został jako jednolite, białe światło, pełne spokoju i nostalgii. Wyłaniające się w dalszych taktach instrumentalne solo, zyskało również świetlne odbicie w choreografii. Przenikanie się faktur akompaniamentu, kontrapunktu oraz partii solo stało się kolorystycznym dialogiem oraz subtelną interakcją pomiędzy świetlnymi pokazami wykonawców.



Ilustracja 28. *Minuet*, grupa I, część środkowa utworu, fot. B. Czyżewska.

Ostatnia część utworu, o wzmocnionej dynamice i wzmożonym napięciu, stała się obrazem nakładającej się dużej ilości światła, oddających intensywność narracji muzycznej.



Ilustracja 29. *Minuet*, grupa I, ostatni fragment utworu, fot. B. Czyżewska.

Grupa II – gest środkiem wyrazu

Narracja muzyczna studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego skupiła się wokół gestu, który stał się nośnikiem harmonicznym zależności. Układ utrzymany był w figurach o skupionym kształcie – oto stojący w linii artyści ruchem rąk malowali muzyczny obraz.

Siła wykonywanego gestu wpływała z głębi przeżyć, ujęta w prostotę układu, w którym wyłaniające się ręce tworzyły wrażenie ruchu inicjowanego przez jedną wspólną energię, której ucieleśnieniem była osoba z przodu. Ten efektowny ruch wizualnie powiązany był z muzyką, precyzyjnie oddając jej frazy, dynamiczne zmiany czy inne elementy dzieła muzycznego.



Ilustracja 30. *Minuet*, grupa II, początkowy fragment utworu, fot. B. Czyżewska.

Część o lirycznym wyrazie przedstawiona została z wykorzystaniem konsekwentnie prowadzonych ruchów rąk, wzbogaconych o ekspresję wypływającą z centrum ciała. W ten sposób odzwierciedlona została melodia, która poprzez wydłużenie gestu, podkreślała płynność linii i jej efemeryczność. Synchroniczna i plastyczna praca poruszania się całego zespołu budowała obraz muzyczny.

Ponadto, wyjątkowy charakter środkowej części kompozycji zaznaczony został poprzez pojawienie się solistki – odpowiadającej instrumentalnemu solo. Jej delikatne ruchy wspierały eteryczny wymiar muzycznych uniesień. Jako jedyna, ubrana w jasną, błyszczącą bluzkę, odznaczała się wśród wszechobecnej czerni, zwiastując nadzieję.



Ilustracja 31. *Minuet*, grupa II, środkowa część utworu, for. B. Czyżewska.

W ostatniej części artyści ponownie wracają do ustawienia w układzie skupionym, stojąc w linii. Jednak wraz ze wzrostem głośności, zwiększeniu uległa liczba osób wykonujących ruch. W ten sposób, wzmożona intensywność utworu znajduje odbicie w obrazie scenicznym.

Grupa III – siła muzyki zamknięta w jedności ruchu

Studentki rytmiki Akademii Muzycznej w Krakowie przedstawiły choreografię w formie rzędu, z jedną osobą stanowiącą oś symetrii.



Ilustracja 32. *Minuet*, grupa III, początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.

Centralnie usytuowana postać była punktem odniesienia, inicjowała ruch. Pozostałe artystki podzielone zostały na grupy – jedna z nich zwrócona przodem do publiczności, druga – tyłem. Ponadto posiadały również odmienne kolory topy, zestawione na zasadzie przeciwieństwa barw: białe i czarne. Białe – symbolizujące niewinność, czarne – jako suma kolorów, jak również sprzeczności uczuć. Odmienne barwy oddawały emocje, jakimi targana była osoba w środku. Jej strój z kolei sugerował, iż sama nie jest pewna swojego wyboru, i w połowie łączy się jednakowo z dobrem i złem, wahając się nieustannie.



Ilustracja 33. *Minuet*, grupa III, powiązany ruch grupy, fot. B. Czyżewska.

Ruch tancerek jest miękki, rozciągliwy, a co najważniejsze jednolity w grupie. Plastyczna jakość obrazu odzwierciedla dynamikę narracji muzycznej kompozycji.

Dwie dodatkowe osoby zamykały ramę obrazu. Były statycznym elementem dopełnienia, jednocześnie podążając i jednocząc się z dynamiką ruchu pozostałych artystek.

Środkowa część przedstawia zmianę ekspresji, która wyrażona została w zamianie ról. Z grupy wyeksponowane zostały solistki, wyłaniające się zza kulis, tworzące indywidualną interpretację lirycznego charakteru fragmentu.



Ilustracja 34. *Minuet*, grupa III, część środkowa, fot. B. Czyżewska.

Wraz z powrotem materiału melodycznego, pojawia się początkowe ustawienie, do którego dołączają już wszystkie artystki.



Ilustracja 35. *Minuet*, grupa III, cały zespół, ostatnie takty, fot. B. Czyżewska.

Obraz zamyka ostatnie ujęcie, w którym zapada jednocząca zgoda. Oto wszyscy wykonawcy spoglądają w jedną stronę, dając do zrozumienia, że wspólnie tworzona interpretacja ruchowa rządziła się jednością i dążyła do tego, kompletnego celu – niczym całe dzieło Karla Jenkinsa, zmierzające do finalnej *Toniki*.



Ilustracja 36. *Minuet*, grupa III, ostatni kadr, fot. B. Czyżewska.

W omawianej interpretacji ruchowej na pierwszy plan wysuwa się spokój – maluje się on na twarzach artystek, widoczny jest w płynnych, dopracowanych ruchach. Każda figura, każda zmiana, została doskonale zaplanowana i precyzyjnie wykonana. Całość stanowi bardzo spójną wizję ruchową muzycznych fraz dzieła.

Omówione powyżej trzy różne interpretacje ruchowe *Minueta* to niezwykle interesujące zjawisko, opisujące w jak różny sposób grupy odebrały muzykę Karla Jenkinsa. Dzieło to, o prostej budowie czterotaktowych fraz, ujętych w formę ABA, odczytane zostało odmiennie, a stworzone interpretacje dały wyraz indywidualnym cechom każdej z grup, wykorzystujących niebywale pokłady ich kreatywności.

Palladio

Kompozycja jedna z najbardziej znanych w twórczości Karla Jenkinsa, a inspiracją do jej powstania był zachwyt harmonią dzieł Alesandro Palladio.

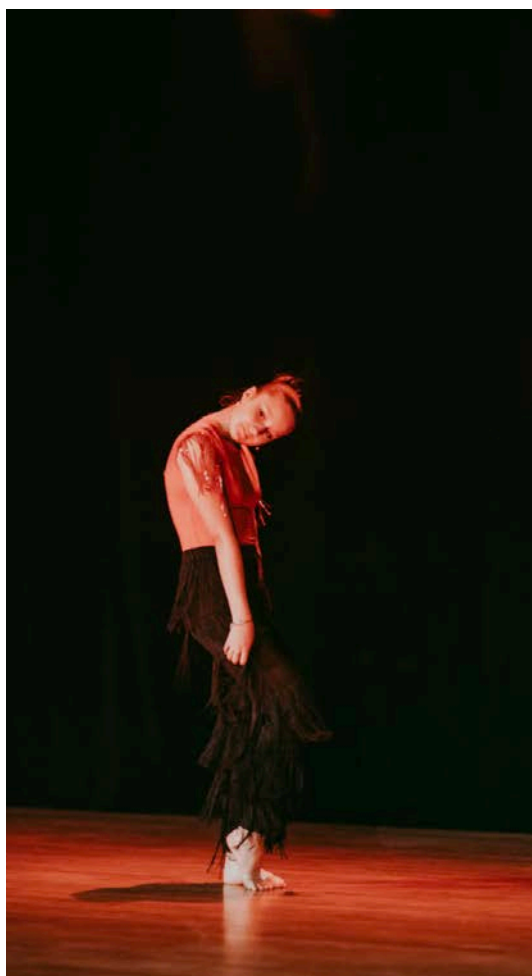
Palladio to potężna dawka emocji o dynamicznym tempie i niezwyklej motoryce. Nowa odsłona tego dzieła przedstawiła ukazanie potężnej siły tej muzyki poprzez kameralną formę tria. Trzy tancerki wybrane po jednej z każdej z grup badawczych, poprzez precyzyjnie dobrane ruchy i gesty, zróżnicowaną dynamikę ciała i wysoki kunszt techniczny, udowodniły, że wielkość aparatu wykonawczego, rozbudowane brzmienie, bogactwo emocjonalne i ekspresję – można oddać w kameralnym spotkaniu trzech ciał.

Choreografię rozpoczyna widok oświetlonej sceny. Pojawiają się na niej dwie tancerki. Wraz z rozwojem tkanki muzycznej, gaśnie światło, a muzyczny obraz kreuje jedna z solistek, wykonując imponujące piruety oraz obroty.



Ilustracja 37. *Palladio*, początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.

Przedstawiony taniec jest niezwykle żywy i plastyczny, niczym muzyka, która mu towarzyszy. Obszerne ruchy rąk oddają spokojnie prowadzony łuk frazowy, natomiast piruety, podskoki oraz okręcania się podbudzają do ruchu, interpretując aktywność szesnastkowych grup. Również strój wspiera budowany obraz – spodnie ze strzępieniami mieniącymi się, często poruszającymi się przy każdym ruchu frędzlami doskonale oddały pęd pulsującej muzyki.



Ilustracja 39. *Palladio*, ubiór, for. B. Czyżewska.



Ilustracja 38. *Palladio*, figura układu choreograficznego początkowych taktów, fot. B. Czyżewska.

Wizualny obraz wspierał doskonały wybór kolorystyki. Mieniący się pomarańczowymi barwami top, optycznie pobudzał ukryte pokłady energii, doskonale współgrał z oświetleniem. Ponadto, również przemyślane zmiany światła stały się elementem wspierającym budowanie muzycznej narracji.

Zakończeniem ekspozycji tematu jest zejście do pozycji parterowej pierwszej tancerki, natomiast powtórzenie tego materiału tematycznego realizowała druga solistka, która podobnie jak poprzednia, z ogromnym wigorem i zaangażowaniem budowała ruchowy obraz.



Ilustracja 40. *Palladio*, powtórzenie tematu, fot. B. Czyżewska.

Dalsze takty przynoszą pojawienie się duetu artystek na scenie. Obraz pozostaje ujęty w tańcu, w którym obie wykonawczynie kreują wspaniały dialogowy taniec, oddający muzyczne frazy wymieniane pomiędzy instrumentami solowymi a tutti.



Ilustracja 41. *Palladio*, progresje opadające, fot. B. Czyżewska.



Ilustracja 42. *Palladio*, duet solistek, fot. B. Czyżewska.

W choreografii omawianego fragmentu uwzględnione zostały takie szczegóły jak plany i zależności pomiędzy głosami, a nawet specyfika budowy ich linii melodycznej. Na przykład progresje opadające zostały zinterpretowane jako ruch pierwszej solistki i powtórzenie tego ruchu przez drugą, tylko w innym miejscu sceny, z nieco zmiękczonego gestem, sugerując oddalające się motywy.



Ilustracja 43. *Palladio*, taniec solistek, fot. B. Czyżewska.

Sekwencja melodyczno-rytmiczna opadających progresji oraz dialogów pomiędzy instrumentami solowymi a orkiestrą doprowadza do pojawienia się początkowego materiału muzycznego – *da capo*. Zatem energiczny taniec artystek rozpoczyna się na nowo, a elementy i figury zostają jeszcze raz odtworzone, jednak teraz w relacji synchronicznej dwóch tancerek. Podkreśla to narastającą fakturę dzieła oraz rozwój narracji muzycznej, która doprowadza do punktu kulminacyjnego i ostatniego pojawienia się fragmentu tematu głównego. Realizowany on jest przez trzecią artystkę.

W ostatnich taktach utworu pojawia się *coda*, a wraz z nią na scenie wszystkie trzy solistki, które energicznym ruchem pełnym oddania i zaangażowania malują żywą tkanę kompozycji.



Ilustracja 44. *Palladio*, coda utworu, fot. B. Czyżewska.

Finalny obraz to zatrzymane w ostatnim kadrze solistki, których efektowny i dynamiczny ruch, wraz z końcowym akordem zgasł, przeminął, a postacie zastygły w milczeniu.



Ilustracja 45. *Palladio*, ostatnie ujęcie, fot. B. Czyżewska.

Ruchowa wizja *Palladio* to zanurzenie się w fuzji dźwięków, gdzie muzyczna siła Jenkinsa spotkała się z wrażliwością choreografii, tworząc wspólnie niezapomniane doświadczenie artystyczne. Zaproponowana interpretacja przestrzenno-ruchowa odkryła nowe wymiary ekspresji zawarte w tym wybitnym dziele.

3.3. Specyfika pracy z zespołami i wnioski z niej płynące

Wybrane do badania grupy były różnorodne i reprezentowały zróżnicowane kompetencje muzyczne: począwszy od amatorów, poprzez zespół będący na podstawowym etapie kształcenia muzycznego, aż do zaawansowanej grupy, wykazującej zawodową styczność z muzyką. To ujęcie tematu w taki sposób również zawiera różne doświadczenia zespołów z metodą Dalcroze'a. Ponadto każda grupa miała odmienną specyfikę, charakteryzowała się innymi problemami oraz rodzajem zalet. Każda z nich wymagała indywidualnego podejścia oraz rozmysłu podczas prowadzenia prób i wyznaczania etapów pracy nad układami interpretacji ruchowej.

Grupa I – Aktorzy Akademii Aktorskiej – *La La La Koora*

La La La Koora to utwór, w którym praca, od samego początku wiązała się z szeregiem zmian w ustawieniach przestrzennych. Konieczne było uwzględnienie precyzyjnego podziału na ostinato, frazy ruchowe i odpowiadające im warstwy utworu. Interpretacja dzieła przez pełen skład, czyli 14 osób, wymagała ścisłej synchronizacji, bowiem taniec wiązał się z nieustannie zmieniającymi się konfiguracjami układu, który podkreślał zarówno indywidualną ekspresję, jak współpracę w grupie. Stanowiło to kolejne wyzwanie dla aktorskiego zespołu, bowiem interpretacja nie była jedynie ruchem, lecz intensywnym ćwiczeniem niosącym ze sobą analityczne słuchanie powiązane z precyzyjną reakcją na złożoną strukturę kompozycji Jenkinsa. Przeprowadzone działania podczas pracy nad dziełem, szczególnie nad szatą rytmiczną, miały na celu poszerzenie warsztatu wykonawczego – wykorzystanie gestu świadomego, rozwiniętego obok naturalnej dla aktorów rozbudowanej sfery emocjonalnej.

Proces pracy nad dziełem okazał się być dość skomplikowany. Wiązało się to głównie z faktem braku frekwencji podczas prób. W utworze, w którym tak ważna była określona

liczba wykonawców, a ich precyzyjne gesty posiadały kluczowe znaczenie, nieobecności wpływały na tempo pracy oraz bardzo utrudniały budowanie obrazu spójnej interpretacji ruchowej. W grupie tej zaistniał również dodatkowy czynnik – rezygnacja dwóch osób z udziału w projekcie, ze względu na problemy zdrowotne. Stanowiło to ogromne utrudnienie oraz zmusiło do szybkiego przeorganizowania planów, pilnego znalezienia i wprowadzenia nowych wykonawców. Nagłe pojawienie się niezaznajomionych z interpretacją osób wymusiło wiele dodatkowych prób, w celu nadrobienia zaległości. Wdrożenie w złożoną materię choreografii wymagało poświęcenia większej ilości czasu również pozostałych wykonawców, by zachować rys wspólnego obrazu interpretacji dzieła. W mojej ocenie, utwór ten stanowił jedno z największych wyzwań organizacyjnych i choreograficznych z jakimi przyszło mi się mierzyć w tym projekcie.

Grupa II – Studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego – *Hermit of the Sea Rock*

Interesująco przedstawiał się proces pracy z grupą najmniej zaznajomioną z techniką Dalcroze’a, czyli z zespołem złożonym ze studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego. Doprowadził on do pojawienia się następujących pytań dotyczących:

- percepcji „prostoty” w muzyce:

Jak grupa z mniejszym doświadczeniem ruchowym i bez formalnego przygotowania w metodzie Dalcroze’a interpretować może utwór pozornie nieskomplikowany? Czy ta prostota stanowić będzie dla tych osób ułatwienie, a może wyzwanie w zakresie utrzymania spójności ruchów, ale też i koncentracji? Na ile ich interpretacja będzie interesującą dla publiczności?

- roli emocji w interpretacji ruchowej:

Jak naturalna emocjonalność i wrażliwość mogą stać się kluczowym narzędziem interpretacyjnym, nawet przy ograniczonej technice ruchowej?

- budowania spójności wyrazu grupy:

Jakie metody pracy będą skuteczne w tworzeniu jedności grupy, gdzie ruch, mimika i postawa ciała muszą współgrać ze sobą, przekazując jednolity nastrój utworu?

- wykorzystania potencjału solistycznego:

W jaki sposób wyłonienie solistów i praca z nimi może wzbogacić interpretację grupową oraz uwydatnić indywidualne talenty?

- znaczenia jakości ruchu:

Jak poradzą sobie wykonawcy w utworze o spokojnym charakterze, który wymaga płynności, precyzji i dynamiki wewnętrznej ruchu? W jaki sposób będzie przebiegać kontrola ich ruchów? Jaką mają świadomość swojego ciała?

- przekładu nastroju muzyki na ruch:

Jak studenci bez zaawansowanego przygotowania ruchowego radzą sobie z przekładaniem subtelnego i introspektywnego nastroju utworu na język ciała?

Interpretacja utworu *Hermit of the Sea Rock* oparta została o dwuplanowy podział odpowiadający przestrzeni muzycznej obecnej w dziele. Ukazana została indywidualna ekspresja, a praca skupiała się nad przekazaniem subtelnych niuansów emocjonalnych przeżyć poprzez jakość ruchu, płynność i świadome wykorzystanie dynamiki ciała. Gesty te kreowały trzy solistki, które odpowiadały solowym partiom utworu, przy stonowanym, integralnym ruchu pozostałych studentów – czyli towarzyszący solistom akompaniament. Taka interpretacja dzieła wymagała stworzenia spójnego przesłania artystycznego. Wiązało się to nie tylko z pochyleniem się nad synchronizacją ruchową, ale przede wszystkim wypracowaniem wspólnego wyrażania tego samego wewnętrznego charakteru kompozycji, obecnego w szczegółach, takich jak mimika twarzy. Ponadto, zgodnie z przyjętym założeniem, ruch miał wpływać „z centrum”, jako wynik głębokiego zrozumienia emocjonalnego jądra muzycznych fraz. Na tych założeniach oparta została próba uzyskania efektu jednolitości, w którym każdy gest oraz każde spojrzenie tworzyło organiczny obraz.

Praca nad utworem *Hermit of the Rock Sea* przebiegała sprawnie, bowiem dzięki podziałowi ról, otworzyła się możliwość ćwiczenia wybranych fragmentów z podziałem na mniejsze grupy. To z kolei pozwoliło na szczegółowe dopracowanie detali ruchowych i ekspresyjnych, można było lepiej, a przede wszystkim efektywniej skupić się na jakości ruchu, jego płynności czy subtelności wyrazu gestów. Tym samym priorytetem stało się otwarcie na wewnętrzne przeżycia i intymny świat. Jednakże podkreślić należy, iż przewidywania dotyczące ułatwienia w postaci prostoty struktury dzieła, okazały się być wymagającym polem do eksploracji głębokich emocji i tworzenia spójnej narracji ruchowej. Budowanie skromnego układu, bez zastosowania złożonych rozwiązań choreograficznych, stało się niełatwym zadaniem. Zatem nasuwa się następujący wniosek, iż prawdziwe

wyzwanie często tkwi nie w złożoności formy, lecz w umiejętności nasyconego przeżycia, mocnego odczucia i autentycznego przekazania emocjonalnej esencji muzyki poprzez ciało.

Grupa III – Studentki Akademii Muzycznej – *Dos A Dos*

Żywiłowe *Dos A Dos* było wymagającym dziełem do którego interpretacji wykorzystano ciekawe układy, wiele zmian ustawień, dużo ruchu oraz liczną gestykulację. W związku z tym, praca skupiała się nad doskonaleniem niezwyklej koordynacji ruchów i precyzji wykonania, bowiem każdy gest czy ruch musiał być punktualny oraz zsynchronizowany, zarówno z warstwą rytmiczną utworu, jak i w kontekście grupy. Dodatkowo, ważna była świadomość oraz ekspresja ruchu, a ich uzyskanie w tempie szybkim, stanowiło nie lada wyzwanie. Stale i dość energicznie zmieniające się rysunki przestrzenne, jak również konieczność interpretowania ruchem wielu planów muzycznych było wysoce skomplikowanymi zadaniami o intelektualnym i fizycznym wymiarze. Podział na role odzwierciedlające głosy linii melodycznej czy kontrapunktu, a nawet akompaniamentu – zostały tu pieczołowicie opracowane, co również wpłynęło na trudność wykonawczą. Wymagało to doskonałej pamięci choreograficznej, a także doświadczenia w poruszaniu się w układach interpretacji ruchowej. Również długość utworu stanowiła wyzwanie, bowiem konieczne było utrzymanie sprawności przez dłuższy czas, co wiązało się z dobrą kondycją fizyczną i koncentracją. W związku z dużym ładunkiem energicznym dzieła, a także jego rozbudowaną dynamiką – aktywność osób na scenie była wyczerpana.

Przedstawione powyżej wymagania stały się nieodzownymi elementami pracy podczas doskonalenia układu. Szczególnie interesująco przedstawiały się próby interpretacji drugiej części utworu, której charakter tętnił napędzanym pulsem stale powtarzającego się motywu melodyczno-rytmicznego. Zamierzenie artystyczne zakładało, iż ukazanie tej intensywności odbywać się będzie poprzez nieustannie zmieniające się obrazy przestrzenne oraz rotację osób wykonujących temat główny i partie ostinato. To niezwykle przemyślane i dynamiczne podejście okazało się być ogromnym wysiłkiem logistycznym, o precyzyjnie rozplanowanym układzie z zaplanowanymi zmianami, a także płynnymi przejściami pomiędzy przewidzianymi konfiguracjami. Tak zaprojektowana szata podkreślała walory ruchowe rytmiczek, a ich wyjątkowa punktualność gestu była w pełni wyeksponowana.

W procesie tworzenia interpretacji ruchowej utworu *Dos A Dos* zauważalne było wyraźne zaangażowanie wszystkich osób z grupy. Pracę charakteryzowała aktywna postawa

rytmiczek oraz systematyczność w uczęszczaniu na próby – wspomniane czynniki stały się kluczowe w opanowaniu wymagającej choreografii dzieła. Wykonawczynie dzięki wysoko rozwiniętej świadomości własnego ciała oraz wyćwiczonej plastyce ruchu, potrafiły nie tylko zrealizować skomplikowane sekwencje układu, ale – co istotne, nadały im artystyczny wyraz i dynamikę, odpowiadającą charakterowi muzyki Karla Jenkinsa. Praca nad *Dos A Dos* przebiegała we wspaniałej atmosferze, z profesjonalnym podejściem. Stała się zaawansowanym studium interpretacji ruchowej, łączącym precyzję technicznego warsztatu wykonawczego z muzyczną wrażliwością, artystycznym wymiarem oraz dynamiczną ekspresją.

Połączone grupy – *Rain Dance*

Przygotowanie choreografii do utworu *Rain Dance* stało się bezprecedensowym i niełatwym wyzwaniem. Rozplanowanie układu łączącego wszystkie trzy grupy badawcze było logistycznie wymagające, bowiem uwzględnienie bogatej faktury muzycznej dzieła i jego charakterystycznych motywów – wymuszało ogromną precyzję w przemyśleniu rozkładu na przestrzeni sceny. Praca nad kompozycją przebiegała zarówno w pełnym składzie, jak i z podziałem na mniejsze grupy – tzw. „głosy”. Celem tego zabiegu była dogłębna analiza oraz zrozumienie poszczególnych partii wokalnych i instrumentalnych. Podczas procesu realizacji i ćwiczenia układów okazało się, iż szczególne wyzwanie stanowią fragmenty o polifonicznej strukturze, w których linie melodyczne wzajemnie się przenikają, tworząc wielowymiarowy obraz dźwiękowy. Dla uczestników badania z grupy drugiej (studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego), percepcja muzyczna początkowo koncentrowała się jedynie na dominujących głosach, a rozróżnienie i uchwycenie subtelnych współbrzmień i niezależnych linii melodycznych wymagało bardziej intensywnej pracy, zarówno na polu analizy muzycznej, jak i słuchowej.

Obserwacje pracy zespołów doprowadziły do wniosków, iż ostinato rytmiczne, stanowiące fundament szaty rytmicznej, obecne w znacznych fragmentach kompozycji, było problematycznym zadaniem do realizowania. Dodatkową trudność powodowało nakładanie się warstw muzycznych. W związku z tym, znaczna ilość czasu pracy i uwagi została poświęcona pracy nad ruchowym wykonaniem ostinato. Doskonalenie utrzymania klarowności i wyrazistości rytmicznej frazy ruchowej w złożonej fakturze dźwiękowej było wymagającym elementem pracy, którą charakteryzowała wzmożona świadomość rytmiczna oraz czujność na wzajemne reakcje.

Rozważając charakter *Rain Dance* konieczne okazało się być wykorzystanie ruchów „fleks” – z palcami szeroko rozłożonymi, na wzór pazurów ptaków, a także stylizowane afrykańskie motywy ruchowe. Wspomniane gesty doskonale wpisywały się ekspresję utworu. Początkowo, grupie drugiej złożonej ze studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego, sprawiało trudność odnalezienie się w takiej przestrzeni. Niełatwo przyszło im wykreowanie tego specyficznego rodzaju ekspresji oraz energii ruchów, które często ulegały zmiękczeniu, złagodzeniu. Konieczne było intensywne poszukiwanie i wzmacnianie tej charakterystycznej dynamiki i pierwotnej siły w ich wykonaniu.

Reasumując, najbardziej naturalnie i z największą swobodą w klimat utworu *Rain Dance* wpasowali się członkowie grupy pierwszej – aktorzy. Ich otwartość na ekspresję, radość z ruchu oraz intuicyjne postrzeganie muzyki, pozwoliło na instynktowne odnalezienie się w rytmicznej, dynamicznej i ekspresyjnej naturze utworu. Natomiast studentki rytmiki, z grupy trzeciej, dzięki swojemu analitycznemu podejściu oraz wysoce ukształtowanemu słuchowi, z niezwykłą dokładnością zagłębiały się w poszczególne plany muzyczne, analizując i bardzo świadomie traktując strukturę dzieła. Jednocześnie dokładając wszelkich starań, by każdy niuans dźwiękowy przełożyć na kontrolowany i wyrazisty gest. Największym wyzwaniem okazała się być praca w grupie drugiej, jednak entuzjazm, pozytywne nastawienie oraz chęć poznawania nowych technik tworzących ją osób pomogła stworzyć również ciekawe widowisko.

Jedno dzieło w trzech percepcjach – *Minuet*

Praca nad interpretacją ruchową kompozycji *Minuet* Karla Jenkinsa stanowiła szczególnie ciekawe doświadczenie o unikatowym i atrakcyjnym charakterze. W ramach badań stała się doskonałym wyznacznikiem różnorodności percepcji oraz ekspresji muzycznej pośród grup badawczych. Fakt, że ten sam utwór stał się przedmiotem analizy i interpretacji odmiennych zespołów wnosi nieocenioną wartość, bowiem pozwala na dokonanie fascynujących obserwacji w jaki sposób układ tych samych dźwięków rezonuje, a także jak manifestuje się w odmiennych językach ruchu, w zależności od indywidualnych doświadczeń, wrażliwości i kompetencji wykonawców. W związku z tym, pierwsze obserwacje nastąpiły zaraz po wysłuchaniu *Minuetu* przez poszczególne grupy. Wnioski jakie zespoły wysnuły były niezwykle interesujące oraz pouczające. Na pytania o pierwsze skojarzenia, dominujące emocje i elementy muzyczne, które przykuły uwagę – odpowiedzi były tak zróżnicowane, że trudno było uwierzyć. Co ważne, to diametralnie odmienne podejście grup odzwierciedlało unikalną perspektywę zespołów:

aktorzy skupiali się często na narracyjnym potencjale utworu i emocjonalnym pejzażu całości, studenci UR poszukiwali strukturalnych powiązań i rytmicznych niuansów, natomiast rytmiczki z zaawansowanym doświadczeniem dokonywały natychmiastowej analizy formalnej, zwracały uwagę na frazowanie i jego kształt oraz wskazywały na dynamiczne subtelności.

To pierwsze zderzenie doskonale oddało atrakcyjność całego doświadczenia, które stało się możliwością bezpośredniego porównania tych trzech odmiennych punktów postrzegania ruchowych „odpowiedzi” na ten sam bodziec dźwiękowy. Sposób, w jaki każda z grup przefiltrowała muzykę *Minuetu* przez pryzmat swoich umiejętności oraz wrażliwości, stał się kluczowym elementem ukazującym złożoność procesu percepcji muzycznej i jej translacji na język ciała. W kontekście zorganizowanego koncertu, będącego zwieńczeniem pracy nad utworami, zestawienie tych trzech odmiennych wizji *Minuetu* stanowiło niezwykle interesujący zabieg dramaturgiczny. Publiczność miała jedyną w swoim rodzaju możliwość zetknięcia się z trzema różnymi odsłonami tego samego utworu, co mogło być odebrane różnorodnie i mogło wywołać szerokie spektrum reakcji i emocji. Każdy ze słuchaczy miał do wyboru różne wersje, wśród których mógł odnaleźć tę, z którą najbardziej się utożsamia oraz zdecydować która z interpretacji trafiła w jego indywidualny gust i znalazła odbicie w jego własnym poczuci muzyki. To doświadczenie miało na celu pobudzenie do refleksji nad subiektywnością odbioru sztuki i wielowymiarowością interpretacji muzycznej.

Proces tworzenia choreografii do *Minueta* był także interesującym doświadczeniem również dla uczestników. Wykonawcy, swoje układy budowali w oparciu o wspólne pomysły, a sytuacja ta dawała im poczucie sprawczości i autentycznego wyrażenia siebie. Każda grupa musiała wykazać się kreatywnością, aktywnością myślenia i współpracy na różnych polach, aby jak najpełniej wyrazić usłyszane frazy oraz emocje jakie w nich wzbudziły. Był to czas intensywnego dialogu pomiędzy ich wewnętrzną percepcją, a zewnętrzną formą ruchu. Obserwacja tych procesów twórczych stała się nieocenionym źródłem wiedzy i doświadczenia. Dawała możliwość spojrzenia na każdą z grup indywidualnie, ukazywała ich unikalną wrażliwość, pozwalała zrozumieć ich pomysły i zagłębić się w ich świat interpretacji muzycznej. W tym miejscu podkreślić należy, iż rola osoby prowadzącej nie polegała tu na narzuceniu własnej wizji, lecz na nakierowywaniu, inspirowaniu i udoskonalaniu ich autentycznych pomysłów. Dzięki temu można było doświadczyć tę samą muzykę w trzech różnych odsłonach, z różnymi perspektywami artystycznymi oraz przyglądać się fascynującym procesom

wspólnego odkrywania wieloaspektowości muzyki. Praca nad *Minuetem* stała się kluczowym elementem pracy doktorskiej, obrazującym wyjątkowość i namacalność złożonych relacji zachodzących pomiędzy muzyką, ruchem i indywidualną percepcją.

Grupa I – Aktorzy Akademii Aktorskiej – Poszukiwanie narracji poprzez światło

Odczucia grupy aktorskiej po wysłuchaniu *Minueta* natychmiast skierowane zostały ku próbie stworzenia fabuły. Było to zgodne z naturalnym odruchem, charakterystycznym dla ich profesji. Wsłuchując się w nagranie wyszczególnili powtarzające się części kompozycji, które określili jako „niepokojące”. W ich odczuciu frazy te zyskały opis mrocznych, głębokich, a nawet pesymistycznych. Dla odmiany, kontrastującą sekcję środkową definiowali jako subtelną, pogodną, harmonijną i emanującą spokojem. Skojarzenia aktorów ewoluowały, aż skierowały się w kierunku abstrakcyjnego wyrażania kolorów. Początkowy fragment wywoływał w ich wyobraźni obraz przenikających się barw, o różnorodnej strukturze i teksturze. Ta charakterystyka miała symbolizować złożoność emocjonalną, a także dynamiczną interakcję. Odcinek środkowy kojarzyli z jednolitą barwą „białą”, odpowiadającą w ich mniemaniu prostocie oraz odzwierciedlającą klarowność, przejrzystość. Reasumując, ostatecznie, narodził się innowacyjny pomysł wykorzystania rekwizytów w postaci kolorowych świateł, które stanowić miały główny środek wyrazu. Stworzona przez grupę idea zakładała, iż w zaciemnionej przestrzeni scenicznej, te małe światełka miały migotać, przenikać się, czasami zazębiać, a przede wszystkim pulsować, będąc wizualizacją dynamiki pierwszej części utworu. Z kolei, jednolite, białe światło stanowiło interpretację spokojnego charakteru części środkowej, wśród której taktów wyłaniające się solo podkreślone zostało przenikaniem się kolorystycznym, wykonanym pomiędzy dwiema osobami. Było to symbolem subtelnej interakcji oraz wspólnego dialogu. Ostatni fragment kompozycji, który posiadał zwiększoną dynamikę oraz wzmocniony charakter, zyskał szatę nakładającą się zwiększonej ilości świateł, które miały na celu wizualne odzwierciedlenie impulsywnej intensywności.

Co więcej, koncepcja tej grupy okazała się być jeszcze bardziej interesująca ze względu na fakt, iż aktorzy w wyrażeniu muzyki pozbawieni zostali mimiki oraz gestów, które uznać można za jedno z głównych narzędzi ekspresji warsztatu aktorskiego. Przełożenie muzyki na język wizualny jedynie przy pomocy światła stanowił dla tych wykonawców świadome oraz odważne ograniczenie, będące jednocześnie niezwykle fascynującym wyzwaniem o emocjonującym charakterze. Doświadczenie dało pole do eksploracji abstrakcyjnych możliwości interpretacji muzyki, pozwoliło na odkrycie

nowych środków wyrazu, co czyni tę pracę szczególnie wartościową w kontekście odmienności i różnorodności dróg odczytywania muzyki oraz jej interpretacji.

Grupa II – Studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego – Harmonia i efemeryczność gestu

Studenci Uniwersytetu Rzeszowskiego po wysłuchaniu *Minueta* również zauważyli formę ABA, a także wyrazili szczególne zainteresowanie harmonią utworu. Badali i analizowali strukturę kompozycji w tym elemencie, bowiem wywarł on na nich silne wrażenie o pozytywnym wydźwięku. Wszystkie wymienione spostrzeżenia świadczą o mocno analitycznym podejściu badanej grupy, która dokładnie przyglądała się strukturze dzieła i jego elementom. Jednak w kontekście organizacji pracy nad interpretacją ruchową, grupa ta, w początkowej fazie, posiadała niewiele skojarzeń, nie miała nawet zarysowanej wizji ruchowej, ani pomysłów interpretacyjnych. Pierwsze idee skoncentrowane były wokół zjawisk pojawiania się i znikania, co sugerowało ulotność oraz efemeryczność.

W związku z utknięciem w martwym punkcie, postawione zostały pytania pomocnicze, mające na celu pobudzenie wyobraźni przestrzennej grupy. Wykonawcy jednogłośnie opowiedzieli się za układem skupionym, który był najbliższy ich skojarzeniom. Próbuąc wspólnymi siłami określić jakiś rys ustawienia, narodził się pomysł by odpowiednie harmonie oraz efekty pojawiania się i znikania ukazać poprzez charakterystyczne gesty oraz ruchy rąk. W rezultacie, powtarzające się fragmenty oparte zostały na ruchu rąk, ustawionych w linii studentów. Pomysł ten bazował na podkreśleniu elementu wizualnego, w którym wylaniające się ręce tworzyły wrażenie ruchu inicjowanego przez jedną wspólną energię. Układ ten, pomimo prostoty, wymagał znacznej precyzji oraz perfekcyjnego dopracowania szczegółów, tak aby ruch rąk był nie tylko efektowny, ale także wizualnie powiązany z wybrzmiewającą muzyką. Ta korespondencja dotyczyła oddania nie tylko płynności frazowania, ale również dynamiki czy innych elementów dzieła muzycznego. Część B utworu, o bardziej lirycznym charakterze, została zinterpretowana konsekwentnie prowadzonymi ruchami rąk, wzbogacone o ekspresję wypływającą z centrum ciała. Taka choreografia układu miała na celu odzwierciedlenie melodii poprzez wydłużenie ruchu oraz nadanie mu lekkości. Wymagało to niezwykle synchroniczności i plastyczności poruszania się w całym zespole. By uwypuklić odmienny charakter części środkowej, grupa wyłoniła solistkę, która swoimi delikatnymi ruchami miała za zadanie podkreślić eteryczny nastrój fragmentu. Wraz z powrotem materiału muzycznego początkowych taktów, końcowa część utworu ponownie przebiegała w ustawieniu liniowym, ale wraz ze wzrostem głośności, zwiększona została liczba osób wykonujących ruchy. Do tego wizualnego zabiegu ukazania

dynamicznych zmian dołączyły osoby, które w poprzednich taktach pełniły rolę dopełnienia całości obrazu, czyli „tła”. Zabieg ten znacznie przyczynił się do stworzenia efektu narastającej intensywności.

Ogólnie analizując pracę ze studentami Uniwersytetu Rzeszowskiego, należy podkreślić, iż wymagała ona nieco większego zaangażowania ze strony osoby prowadzącej. Wyrażało się ono w podsuwaniu, nakierowywaniu i rozwijaniu początkowo często nieśmiałyh pomysłów. Stworzona choreografia łączyła w znaczny sposób intuicję wykonawców z konkretnymi rozwiązaniami ruchowymi, spójnymi z muzyką. Efekt finalny, oparty na wyrazistej pracy rąk okazał się być ciekawą i minimalistyczną próbą interpretacji *Minueta*, ukazującą ulotność muzyki widzianą w unikalny sposób studentów grupy.

Grupa III – Studentki Akademii Muzycznej – Jedność w ruchu i plastyczność formy

Przyglądając się pracy studentek Akademii Muzycznej zauważyć można było, iż już podczas słuchania kompozycji charakteryzowała je postawa zainteresowania oraz świadomego otwarcia na nowe interpretacje. W tym miejscu należy nadmienić, iż praca nad *Minuetem* rozpoczęła się już znacznie wcześniej, lecz w innym składzie osobowym w grupie badawczej. Zmiana członków zespołu po ponad rocznej przerwie, stała się naturalną okazją do świeżego spojrzenia na *Minuet*, odczytania go na nowo. Priorytetem stało się umożliwienie nowej grupie swobodnej eksploracji materiału muzycznego i wypracowanie własnej, autentycznej jego wizji.

Pierwsze wysłuchanie utworu odbyło się w atmosferze skupienia, a rytmiczki wykazały się zaawansowaną percepcją, zwracając uwagę na harmonię, dynamikę budowę linii melodycznych oraz formę *Minueta*. Wówczas wyłoniła się wspólna wizja choreografii o skupionym układzie, symbolizującym wizualną jedność. Początkową fazę poszukiwań interpretacyjnych charakteryzowała kreatywność oraz mnogość pomysłów. Wśród wielu propozycji przychylności grupy zdobyła idea wykorzystania rekwizytu – gumy, która z racji specyfiki swojej rozciągliwości, mogłaby zdaniem dziewczyn, symbolizować efekt „otwierania się i zamykania”, dostrzeżony przez uczestniczki w strukturze melodycznej dzieła. Jednak, w czasie dalszej pracy nad kompozycją, po wielu próbach z rekwizytem, grupa zrezygnowała z wykorzystania gumy. Swoją decyzję argumentowały faktem, iż przedmiot ten ograniczał swobodę ruchu ciała, zaburzał jego ekspresję, a finalnie trudno było utrzymać płynną ekspresję.

Ostatecznie grupa postanowiła ukształtować swoją choreografię w formie rzędu, z jedną osobą będącą na środku. Ta centralnie usytuowana postać inicjowała ruch oraz stała

się punktem odniesienia. Pozostałe osoby podzielone zostały na grupy, ustawione jedna przodem, druga tyłem do publiczności. Zespoły te poruszały się ruchami o charakterze rozciągania, budując plastyczną jakość, ruchomość obrazu. Nawiązywało to do specyfiki gumy – rekwizytu budzącego mocne skojarzenia w zespole, który choć nieużyty, stał się inspiracją do odzwierciedlania dynamiki ruchu. Dwie dodatkowe osoby stanowiły przeciwwagę, domykając ten obraz. Siedząc – dodawały elementy statyczności, jednocześnie jednoczyły się z dynamiką grupy. Pomysł grupy na przedstawienie drugiego fragmentu utworu zawierał się w zmianie ekspresji ruchu oraz zamianie ról. Oto, z grupy wyłonione zostały solistki, eksponujące indywidualną interpretację lirycznego charakteru tej kontrastującej części. Pozostałe osoby pełniły rolę subtelnego tła, dopełniając ekspresję koleżanek.

Reasumując, praca nad interpretacją rytmiczek z Akademii Muzycznej charakteryzowała się doskonałym oraz świadomym wykorzystaniem przestrzeni, niezwykle przemyślaną dynamiką ciała, która wykorzystana została do ukazania struktury i emocjonalnych niuansów *Minueta*. Cechująca ich układ precyzja ruchu, wsparta rozwiniętą nad wyraz muzykalnością, pozwoliły na wykreowanie spójnej, wyrafinowanej wizji, w której jedność grupy i indywidualna ekspresja wzajemnie się dopełniały w muzycznym obrazie.

Patrząc całościowo na pracę nad *Minuetem* wszystkich trzech grup należy nadmienić, iż niezwykle ważnym aspektem dla mnie – jako twórcy badania, pomocnika oraz obserwatora zmagania – było silne poczucie więzi z każdą z wyłaniających się wizji. W każdej z interpretacji odnaleźć mogłam części własnego wkładu i intencji, nierzadko nawet tych niezwerbalizowanych w żaden sposób podczas przygotowywania. Fakty te czynią to doświadczenie głęboko osobistym.

Pomimo znaczących różnic w sposobie podejścia do kompozycji Karla Jenkina lub zastosowania odmiennych środków wyrazu – wszystkie trzy interpretacje łączyła pewna wspólna nić. Wszyscy wykonawcy ostatecznie zdecydowali się utrzymać swoje układy choreograficzne w skupionej przestrzeni układu. To znacząca sugestia, iż struktura oraz charakter kompozycji naturalnie kieruje ku idei jedności na scenie. Inne wnioski jakie można wysnuć porównując poszczególne koncepcje to zbieżności dla grup rytmiczek oraz studentów, którzy wykazali podobne intuicje w zakresie rozmieszczenia przestrzennego, co mogło być efektem większej świadomości formalnych zmian zachodzących w różnych warstwach dzieła muzycznego. Z kolei zarówno aktorzy, jak i rytmiczki dostrzegli potencjał emocjonalny harmonii utworu, wyszukując jej subtelności i zmiany, które starali się oddać

w płynności i dynamice ruchów. Co, interesujące każda z grup zwróciła uwagę na inny element dzieła muzycznego – jedni postanowili w choreografii ukazać powiązania motywiczne, inni skupili się na harmonii, a trzecia grupa odnalazła różnice charakteru. To niezwykle interesujące obserwacje dotyczące percepcji tego samego utworu.

Rozważając kwestię organizacji pracy oraz biorąc pod uwagę kreatywność w tworzeniu układów to należy wyróżnić grupę aktorów. Ogromna ilość pomysłów i otwartość na eksperymenty charakteryzowały pracę, która zaowocowała cierpliwym dopracowywaniem założonych efektów. Dbano o najwierniejsze oddanie muzycznych niuansów w formie świetlnych iluminacji była niesamowita, jak również skupienie i koncentracja podczas procesu doskonalenia. Także rytmiczki przedstawiły mnóstwo oryginalnych pomysłów, jednakże ich wykorzystanie bądź odrzucenie odbywało się na drodze dogłębnej analizy każdego ruchu oraz podczas długich dyskusji. Co interesujące podczas spotkań chętnie wspólnie testowały różne elementy i rozwiązania, a następnie razem podejmowały decyzje. To kompleksowe spojrzenie było idealną formą do budowania choreografii, jednak znacznie wydłużało czas pracy nad nią. Studenci okazali się być grupą mniej skupioną na precyzji wykonania, nie wykazywali również silnego zaangażowania w proces wspólnego tworzenia układu. Praca grupowa nie była dla nich tak satysfakcjonująca, jak dla pozostałych uczestników badania.

W doświadczeniu niezwykle ważna była obecność i zaangażowanie wszystkich uczestników. Miało to szczególne znaczenie w przypadku grupy studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego, która zdecydowała się na układ mocno absorbujący pracę rąk. W tej choreografii kluczowy był każdy ruch, który wyznaczał płynność i budował całościowy rysunek. A łączenie gestów było niezwykle istotne dla zamierzonego efektu. Niestety częste absencje znacząco utrudniały pracę grupy, zaburzając płynność i koordynację całości. Omawiane doświadczenie stanowi kolejny mocny dowód, że indywidualna obecność i zaangażowanie znacząco wpływają na dynamikę pracy grupowej, a nieobecność na próbach, finalnie – pracę tę może nawet zniweczyć.

Trio – kameralna forma *Palladio*

Proces pracy nad *Palladio* miał inny wymiar, a jego specyficzny przebieg dopasowany został do logistycznych ograniczeń związanych z dojazdami solistki z Krakowa. W związku z tym, w praktyce – osobna, indywidualna praca odbywała się z tą jedną osobą, a podczas jej sporadycznych obecności a, dopracowywane były szczegóły.

Natomiast z pozostałymi dwiema tancerkami spotkania odbywały się regularnie, co siłą rzeczy ukierunkowało je do prowadzenia ról wiodących w tym kameralnym formacie interpretacji ruchowej.

Intencją wykonawczą było przełożenie kunsztu *Palladio* na język ruchu, eksponując dynamikę, precyzję i technikę trzech wykonawczyń. By spełnić te założenia wykorzystane zostały liczne obroty, skoki i rozbudowana ekspresja ciała. Projekt ten stanowił nie lada wyzwanie, biorąc pod uwagę fakt, że masywna muzyka utworu w naturalny sposób sugerowała wizję dużego zespołu wykonawczego. Jednak, poprzez zastosowanie charakterystycznej gestykulacji, przemyślanego rozplanowania i przemieszczania się w przestrzeni scenicznej oraz odpowiedniego podziału tematu muzycznego na trzy indywidualne głosy ruchowe – udało się osiągnąć zamierzony efekt odzwierciedlający esencję dzieła. Projekt ten stał się szczególnym powodem do dumy, ponieważ reprezentował subiektywne spojrzenie na *Palladio* i dowiódł, że potęgę brzmienia oraz faktury nie trzeba przeliczać jedynie na liczebność składu wykonawców, lecz można je osiągnąć również w kameralnym składzie, z równie imponującym i nowatorskim efektem.

Praca z trio nad tym utworem przebiegała sprawnie, a proponowane wizje były szybko absorbowane i realizowane przez tancerki. Ich wysokie umiejętności ruchowe oraz doświadczenie pozwoliło na osiągnięcie zadowalającej realizacji poziomu detali czy ekspresji. Przewagą mniejszego składu był fakt, iż zdecydowanie łatwiej można było zorganizować spotkania, a poświęcony czas w pełni wykorzystany został na dopracowanie niuansów choreograficznych. Wykonawczynie wykazywały aktywną postawę, a ich pracę charakteryzowało ogromne zaangażowanie w proces twórczy. Chętnie dzieliły się własnymi przemyśleniami oraz propozycjami układów ruchowych i ich połączeń. Czuły się swobodnie i komfortowo w swoim towarzystwie, co również przekładało się na dobre warunki współpracy i wniosło wiele cennych wniosków do niniejszej pracy. Także w kontekście całego koncertu, ta kameralna choreografia odnalazła swoje miejsce, a pomiędzy trójką solistek i resztą zespołu wytworzyła się życzliwa atmosfera. Ogólnie, zaproponowana interpretacja *Palladio* w formie trio, została pozytywnie przyjęta przez uczestniczki i została wykonana z ogromnym zaangażowaniem oraz pasją.

Podsumowując pracę nad całym projektem należy wspomnieć o dodatkowych spostrzeżeniach oraz trudnościach organizacyjnych. Jednym ze znaczących wyzwań mającym bezpośredni wpływ na proces tworzenia interpretacji ruchowych, była organizacja systematycznych spotkań i prób. Znalezienie wspólnego czasu optymalnego dla tak wielu osób, które posiadały tak różne harmonogramy oraz zobowiązania, okazało się ogromnie

problematyczne. W praktyce, praca musiała odbywać się w mniejszych składach, aby móc później łączyć poszczególne elementy choreografii w całość. Takie podejście, choć konieczne, znacznie wydłużało proces tworzenia układów, a także wymagało dodatkowego wysiłku w koordynacji poszczególnych części.

Patrząc na efektywność oraz różnice w zaangażowaniu i możliwościach czasowych można wyszczególnić następujące różnice. Osoby z grupy trzeciej (studentki rytmiki) wykazywały się największą sumiennością i frekwencją na próbach. Ich motywacja oraz zrozumienie idiomu grupowej pracy niewątpliwie przyczyniło się do sprawniejszego przebiegu pracy z tym zespołem. Niemniej jednak, grupa ta posiadała stosunkowo najkrótszy czas przeznaczony na spotkania, który wynosił jedynie 45 minut. W związku z tak ograniczonym czasem, praca musiała przebiegać intensywnie oraz maksymalnie efektywnie, co udało się uzyskać. Największe trudności w zaplanowaniu i przeprowadzeniu regularnych spotkań wystąpiły w pracy z grupą drugą, to jest studentami Uniwersytetu Rzeszowskiego. W obliczu ich napiętej siatki godzin, licznych obowiązków studenckich i zadań – znalezienie wspólnego czasu było ogromnym wyzwaniem. Niestety, nieregularność spotkań, duża rotacja w ilości osób przychodzących na próby oraz większe odstępy czasowe pomiędzy nimi bardzo utrudniały utrzymanie ciągłości pracy. Zaplanowane do realizacji elementy czy wyznaczone wcześniej fragmenty do ćwiczenia, wielokrotnie trzeba było przekładać w związku z nieobecnościami. Ponadto nieustannie zachodziła konieczność częstego przypominania ustaleń, a także powtarzania materiału.

Wnioski płynące z organizacji pracy oraz współpracy w grupach prezentowały się następująco. Różnice w znajomości i zagłębieniu się w metodzie Dalcroze'a występujące w przekroju badanych grup były znaczące. Miały one wpływ na dynamikę i tempo pracy. Również innym czynnikiem rzutującym na progres w przygotowaniu interpretacji ruchowych była dostępność czasowa i zaangażowanie poszczególnych grup. Sumienność oraz regularność prób, pomimo ich krótkiego czasu trwania, jak w przypadku rytmiczek, znacząco ułatwiał proces twórczy. Z kolei trudności w organizacji systematycznych spotkań, szczególnie widoczne w pracy ze studentami Uniwersytetu Rzeszowskiego, stanowiły istotne wyzwanie logistyczne oraz artystyczne, wpływając na spójność i płynność pracy nad choreografią.

ROZDZIAŁ IV

Koncert - percepcja

4.1. Wykonawcy

Koncert miał miejsce 22.06.2025 r. w sali koncertowej Wydziału Muzyki UR w Rzeszowie
Wzięły w nim udział trzy grupy badawcze:

Grupa I – Aktorzy Akademii Aktorskiej

- | | |
|-----------------------|-------------------------|
| 1. Julia Biało | 8. Magdalena Piątek |
| 2. Karolina Bryś | 9. Oliwia Skrzypczak |
| 3. Adrianna Filip | 10. Gabriela Skura |
| 4. Natalia Głazowska | 11. Antonina Smerkowska |
| 5. Wiktoria Konieczny | 12. Nikola Walciszewska |
| 6. Urszula Marnik | 13. Patrycja Wsół |
| 7. Lidia Pacześniak | |



Ilustracja 46. Grupa I – Uczennice Akademii Aktorskiej Artysta w Rzeszowie, fot. B. Czyżewska.

Grupa II – Studenci Edukacji Artystycznej w Zakresie Sztuki Muzycznej UR

1. Milena Baran
2. Klaudia Czenczek
3. Julia Dziuba
4. Emilia Filipek
5. Faustyna Grzesik
6. Weronika Janas
7. Maria Jarosz
8. Krzysztof Kosior
9. Weronika Malicka
10. Zuzanna Pleban
11. Aleksandra Rustowicz



Ilustracja 47. Grupa II – Studenci UR, fot. B. Czyżewska.

Grupa III – rytmiczki z Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Penderckiego w Krakowie

1. Oliwia Adamska
2. Anna Dańda
3. Faustyna Filipowska
4. Maria Gumularz
5. Justyna Kozłowska
6. Stefania Kupiec – Chrupczalska
7. Julia Piasecka
8. Adrianna Stefan
9. Wiktoria Toporkiewicz
10. Emilia Włodarczyk
11. Karolina Zagórska



Ilustracja 48. Grupa III – rytmiczki AMKP, fot. B. Czyżewska.

W wydarzeniu wzięło udział 35 wykonawców.



Ilustracja 49. Wszyscy wykonawcy koncertu, fot. B. Czyżewska.

Koncert prowadził prof. dr hab. Jacek Ścibor



Ilustracja 50. Prof. dr hab. Jacek Ścibor, fot. B. Czyżewska.

KONCERT

W RAMACH PRZEWODU DOKTORSKIEGO

Fadwigi Basisty - Fandy

PROMOTOR:

PROF. DR HAB. JACEK ŚCIBOR

W programie:

“Teatr ruchu i przestrzeni w interpretacjach ruchowych wybranych dzieł Karla Jenkinsa”

Uczestnicy:

Studenci UR - Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej.

Studentki i wykładowczynie AM im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Uczennice Akademii Aktorskiej “Artysta” w Rzeszowie

Data:

22.06.2025

godz. 17:00

Miejsce:

Wydział Muzyki

UR

WSTĘP
WOLNY

ul. Generała Jarosława Dąbrowskiego 83,
Rzeszów

Ilustracja 51. Plakat koncertu.

Przygotowanie koncertu – Jadwiga Basista Janda



Ilustracja 52. Jadwiga Basista-Janda wraz z wszystkimi wykonawcami, fot. B. Czyżewska.

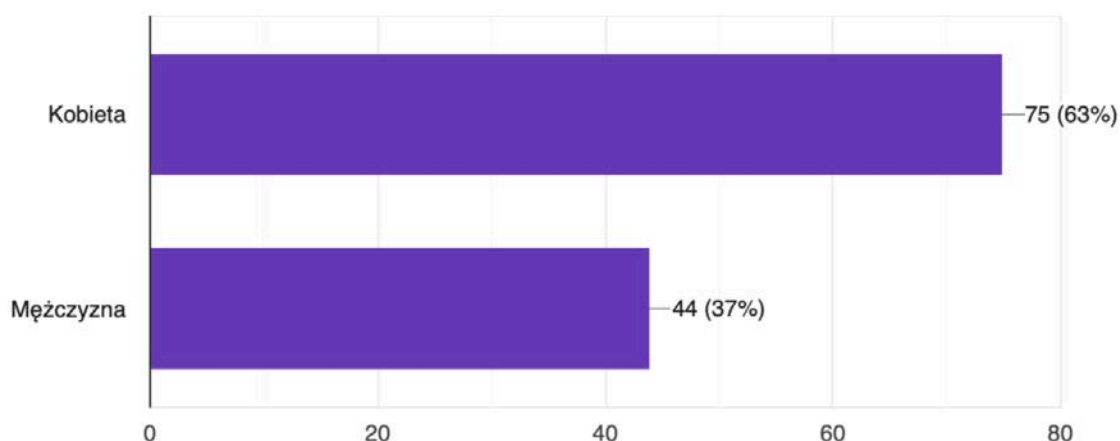


Ilustracja 53. Praca podczas prób, fot. B. Czyżewska.

4.2. Ankiety

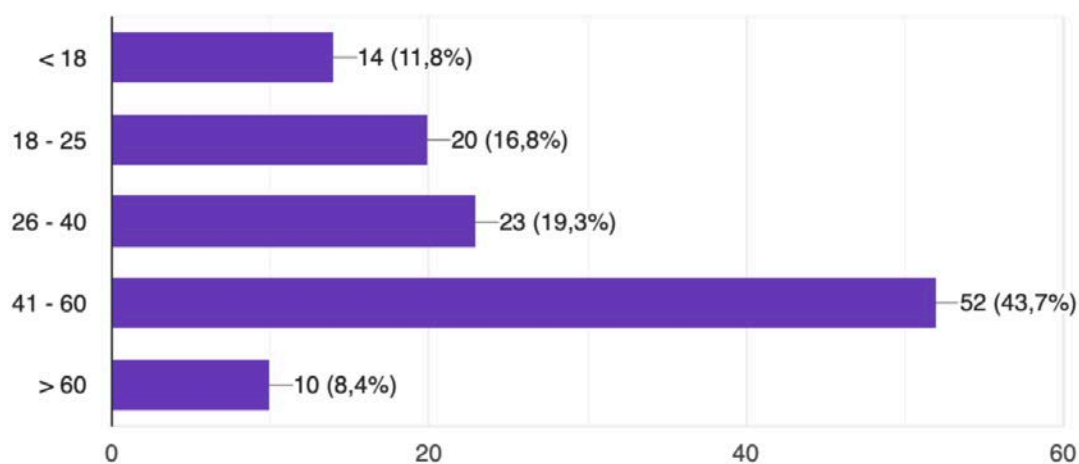
4.2.1. Publiczność

W badaniu wzięło udział 119 osób, które były widzami koncertu, a następnie uzupełniły ankietę. Została ona podzielona na kilka części – ogólną, dotyczącą płci czy wieku oraz szczegółową, zawierającą pytania związane m.in. z ogólnymi wrażeniami z koncertu.



Wykres 1. Płeć osób biorących udział w ankiecie.

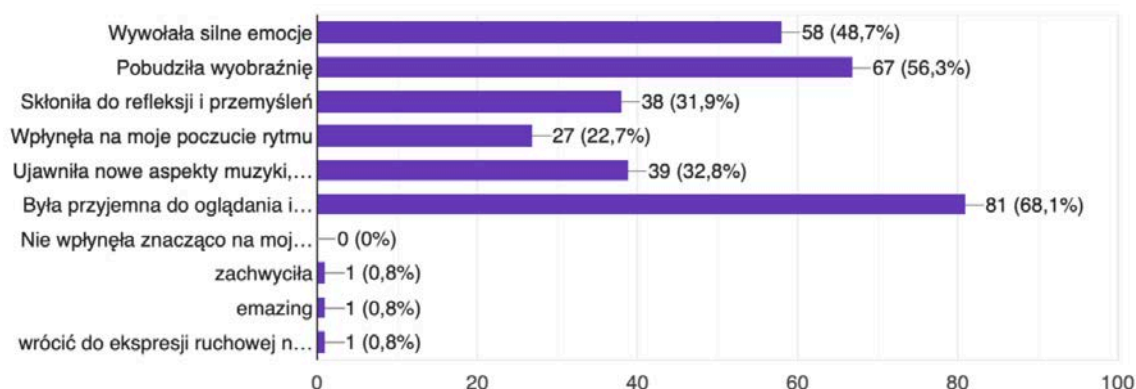
Było to 75 kobiet oraz 44 mężczyzn, co stanowiło procentowy udział 63% oraz 44%, odpowiednio. Stosunek wiekowy tych osób przedstawiał się następująco:



Wykres 2. Przedział wiekowy ankietowanych.

Najliczniejszą grupę ankietowanych stanowiły osoby z przedziału 41-60 lat (43,7%), które wraz z osobami powyżej 60 roku życia (10 osób, 8,4%) stanowiły ponad połowę głosujących, bowiem suma osób młodszych z przedziałów: 26-40 – to jest 23 osoby (19,3%); 18-25 – to jest 20 osób (16,8%); oraz poniżej 18 roku życia – to jest 14 osób (11,8%) – stanowi mniejszą liczbę (57 osób) od osób z grup 60 plus. Zatem założyć można, iż ocena publiczności jest zdaniem rzetelnym, przefiltrowanym przez lata różnych doświadczeń, kształtujących osobowość oraz wzbogacających wiedzę ankietowanych.

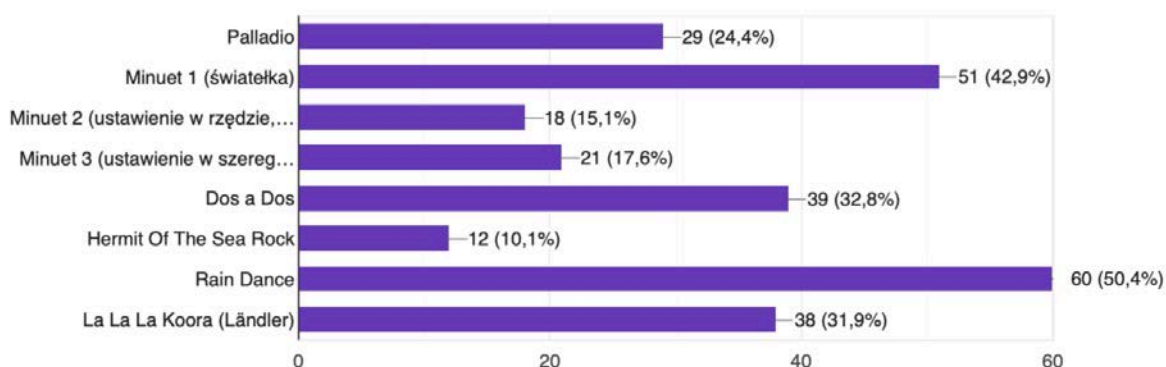
Pierwszym pytaniem dotyczącym wrażeń z koncertu była próba określenia w jaki sposób zaprezentowana muzyka Karla Jenkinsa wpłynęła na odczucia słuchaczy. Było to pytanie z dowolną liczbą odpowiedzi do zaznaczenia.



Wykres 3. Odpowiedzi na pytanie o wpływ muzyki Karla Jenkinsa na słuchaczy.

Największą ilość głosów zebrała odpowiedź, że muzyka ta była przyjemna do oglądania i słuchania (81 osób, 68,1%). Niewiele mniej osób wskazało również, że pobudziła ona ich wyobraźnię (67 osób, 56,3%), a także wywołała silne emocje (58 osób, 48,7%). Podobna liczba osób zaznaczyła, że muzyka ujawniła nowe aspekty, których do tej pory osoby te nie były świadome (39 osób, 32,8%) oraz dostrzegła refleksyjny charakter muzyki, która miała skłonić je do przemyśleń (38 osób, 31,9%). Dwudziestu siedmiu ankietowanych zauważyło zmianę we własnym poczuciu rytmu pod wpływem muzyki Karla Jenkinsa. W opcjach innych odpowiedzi pojawiły się także zapiski, iż muzyka Anglika zachwyciła słuchaczy, wyznaczyła drogę powrotu do naturalnej ekspresji ruchowej. Co istotne – nikt nie zaznaczył, iż muzyka ta była mu obojętna i że nie wpłynęła znacząco na jego/jej odczucia. To ważna informacja, bowiem oznacza, że muzyka Karla Jenkinsa silnie oddziałuje na sferę emocjonalną słuchaczy i nie pozostaje mu obojętną.

Kolejne pytanie dotyczyło wyboru utworów, które wywarły największe wrażenie na publiczności.



Wykres 4. Wyniki badania, który z utworów wywarł największe wrażenie.

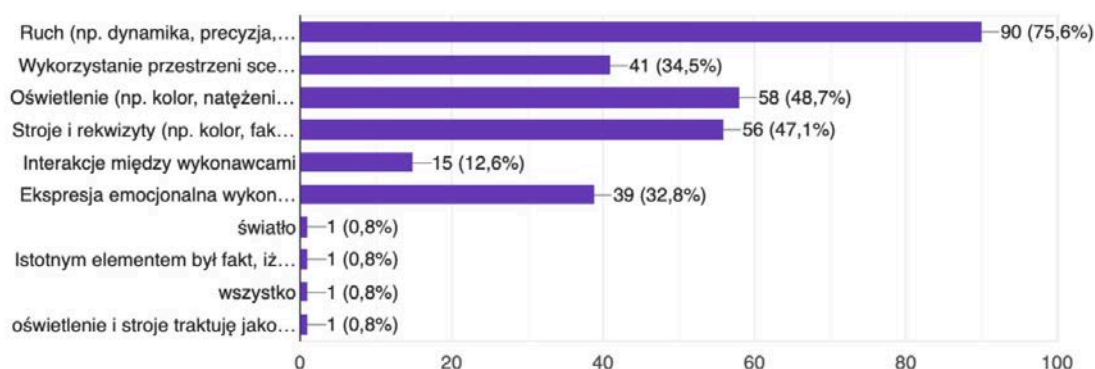
W kontekście całego koncertu największe wrażenie na publiczności zrobiła interpretacja ruchowa kompozycji *Rain Dance*. Energiczny utwór łączący na scenie wszystkich artystów wyróżniał się ogromnym aparatem wykonawczym, co z pewnością również miało przełożenie na ocenę widzów. Ogromne zainteresowanie dziełem oddaje imponująca liczba głosów 60 (50,4%), czyli ponad połowa ankietowanych uznała *Rain Dance* za wyróżniający się.

Rozważając wyniki głosowania przypadającego na utwory, które przygotowywały poszczególne grupy, zauważyć należy, że publiczność doceniła precyzję oraz zaangażowanie grupy, która wykazywała największą wiedzę oraz praktykę w zastosowaniu metody Dalcroze'a. Mianowicie, wśród dzieł *La La La Koora*, *Hermit of the Sea Rock* oraz *Dos A Dos*, które przygotowane zostały odpowiednio przez grupy aktorów, studentów i rytmiczki, najwyższy wynik zanotował zespół wykonujący kompozycję *Dos A Dos* – czyli studentki rytmiki AMKP. Ich kunszt wykonawczy doceniło 32,8% ankietowanych. Publiczność zauważyła także kunszt aktorski oraz naturalną żywiołowość grupy aktorów w prezentacji *La La La Koora*, którą wyróżnił co trzeci ankietowany.

Rozpatrując z kolei różne interpretacje *Minuetu*, zdecydowanie największym zainteresowaniem cieszyła się jego wizja ze światłami. Jej atrakcyjność zauroczyła niemal połowę ankietowanych (42,9%), co jedynie potwierdza fakt, iż element oświetlenia i różnych iluminacji z nim związanych wpływa znacznie na odbiór interpretacji. Stąd nie dziwi ogromne zainteresowanie tym tematem Adolfa Appi – prekursora świetlnych wizji w muzycznym teatrze metody Dalcroze'a.

Jako interesujący wynik jawi się też odbiór dzieła *Palladio*, którego odmiennosc w sposobie potraktowania materii muzycznej zauważyło 24,4% badanych. Ukazanie dużego formatu dzieła, które zyskało postać trzech solistek przypadło do gustu prawie co czwartej osobie. Ta interpretacja stała się na tyle ciekawa, iż wspomniani ankietowani wskazali ją jako zdecydowanie wyróżniającą się w trakcie przebiegu całego koncertu.

W następnym punkcie publiczność proszona była o wybór elementów, które poza samą muzyką, miały największy wpływ na odbiór interpretacji ruchowych.



Wykres 5. Elementy które zdaniem publiczności, miały największy wpływ na odbiór interpretacji ruchowych.

Widzowie wskazali ruch – we wszystkich jego składowych, takich jak dynamika, precyzja, płynność – jako element o znaczącym wpływie na odbiór muzycznego obrazu dzieła. Odpowiedzi tej udzieliło aż 75,6% ankietowanych, to wynik znacznie ponad $\frac{3}{4}$ wszystkich udzielonych na to pytanie ocen. Analiza tak wysokiego progu reakcji dowodzi faktu, iż publiczność zwracała uwagę na dokładność wykonania, szczególnie na płaszczyźnie ruchu. Również zaznaczyć należy, iż wybór ruchu jako najważniejszej składowej interpretacji utworu leży w zgodzie z założeniami Dalcroze’a, co oznacza, że zebrana publiczność świadomie bądź instynktownie, wybiera tę formę jako możliwość pełnego wyrażenia muzycznych emocji.

Kolejnymi odpowiedziami o dużym rezonansie wśród ankietowanych, a co za tym idzie, wynikach zbliżających się niemal do połowy wszystkich głosów, były elementy takie jak odpowiednie oświetlenie (48,7%) oraz wykorzystanie strojów i rekwizytów (47,1%). Duża liczba osób wskazujących iluminację świetlną, jako czynnik rzutujący na odbiór ruchu na scenie, nie może tutaj dziwić, jako, że podczas koncertu wykorzystywane były znaczne zmiany oświetlenia – od ciemności po przeraźliwą jasność, jak również skrajnie różne rodzaje oświetlenia, np. światło punktowe czy rozproszone,

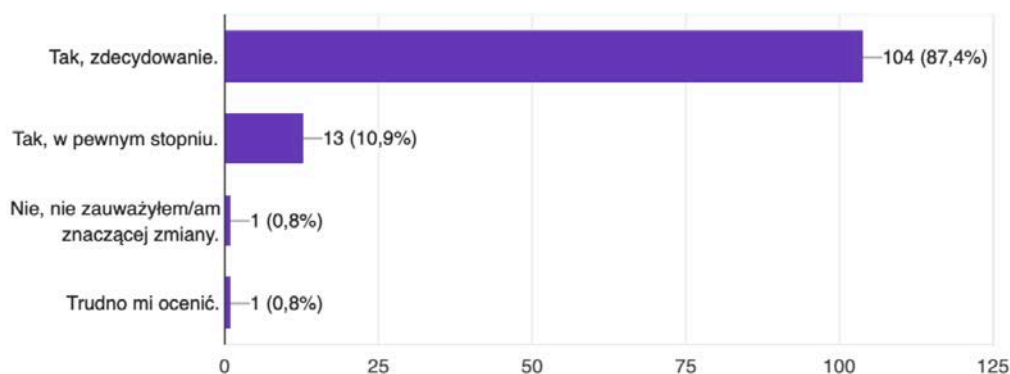
różne kąty oświetlenia, a także jego odmienna kolorystyka. Co istotne, wspomniane zmiany zachodziły nie tylko w kontekście osobnych dzieł, lecz dynamika świetlnych iluminacji przebiegała także w trakcie utworów, wspierając budowanie narracji muzycznej. Ponadto widzowie docenili wykorzystanie strojów oraz rekwizytów, odnajdując powiązania pomiędzy ich kolorem, fakturą i symboliką.

Niemal co trzecia osoba zadeklarowała, że wykorzystanie przestrzeni scenicznej (np. kierunki, poziomy, formacje) – 34,5% oraz ekspresja emocjonalna wykonawców (np. mimika, gesty) – 32, 8% miały znaczenie w percepcji dzieła. Najmniej osób wyróżniło interakcje pomiędzy wykonawcami, jako znaczący element w budowaniu ruchowego obrazu dzieł. Może to świadczyć o tym, że grupy były na tyle silnie zintegrowane, iż w odbiorze postrzegane były jako jeden organizm wykonawczy – a tworzony przez nich obraz stał się wspólną płaszczyzną wyrażanych emocji.

Pojedyncze osoby zdecydowały się na opisową odpowiedź na to pytanie. Jednak ich wskazania w zasadzie zawierają się w zaproponowanych wariantach, bowiem zapisy: *światło czy oświetlenie i światło traktuję jako jedno w tym koncercie* – można przyporządkować do poruszanych wcześniej odpowiedzi. W ankiecie znalazło się też jedno wskazanie osoby, która uważała, że wszystkie elementy zostały spełnione, a także dodatkowa odpowiedź, która wskazuje, że *istotnym elementem był fakt, iż całość przygotowana została przez Jadwigę Basistę-Janda*. Trudno się z tym nie zgodzić.

Analizowane wskaźniki jasno dowodzą, że najbardziej oczywiste elementy, wywodzące się z metody Dalcroze’a są czytelne dla publiczności, i w omawianym koncercie – znalazły swoje przełożenie.

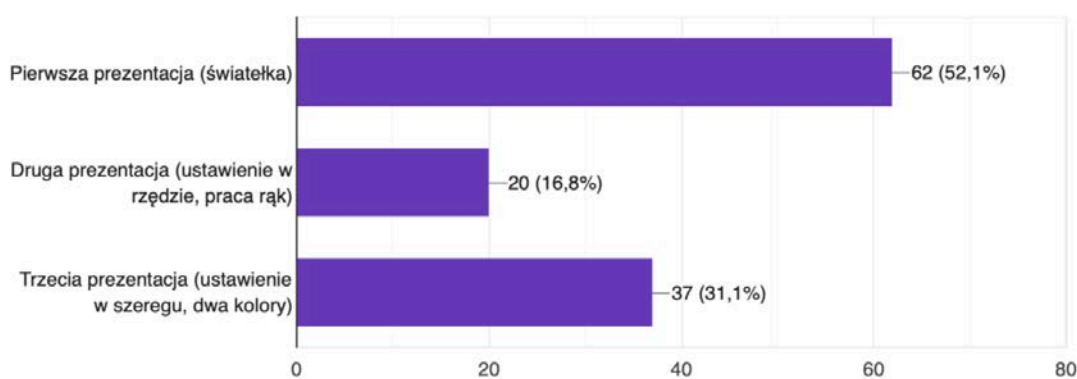
Dalsze pytanie odnosiło się do subiektywnych odczuć zebranego audytorium, które zdecydować miało, czy zaproponowane interpretacje przestrzenno-ruchowe wzbogaciły odbiór muzyki Karla Jenkinsa.



Wykres 6. Czy interpretacje przestrzenno-ruchowe wzbogaciły odbiór muzyki K. Jenkinsa – wyniki.

Jak widać na zamieszczonym powyżej diagramie, znaczna część publiczności zdecydowanie pozytywnie oceniła wartość interpretacji przestrzenno-ruchowych w kontekście wzbogacenia percepcji muzyki Karla Jenkinsa. Sto cztery osoby (87,4%) wskazały na wyraźną wartość, a trzynastcie osób (10,9%) – również potwierdziło istotę, zaznaczając, że jest ona zachowana jedynie w pewnym stopniu. Jednak, ogólnie – sto trzydzieści siedem osób pozytywnie wypowiedziało się na zadane pytanie, co daje 98,3% ankietowanych. Jedynie dwie osoby zaznaczyły inne odpowiedzi, jedna – nie zauważyła znaczącej zmiany, a kolejna – wybrała odpowiedź *trudno mi powiedzieć*. Finalnie zatem, prawie cała publiczność, zgodnie stwierdziła, że przedstawione obrazy ruchowe wzbogaciły odbiór zaprezentowanych kompozycji, potwierdzając po raz kolejny, iż interpretacja ruchowa w duchu dalcrozowskiej metody, dodaje atrakcyjności dziełu w odbiorze.

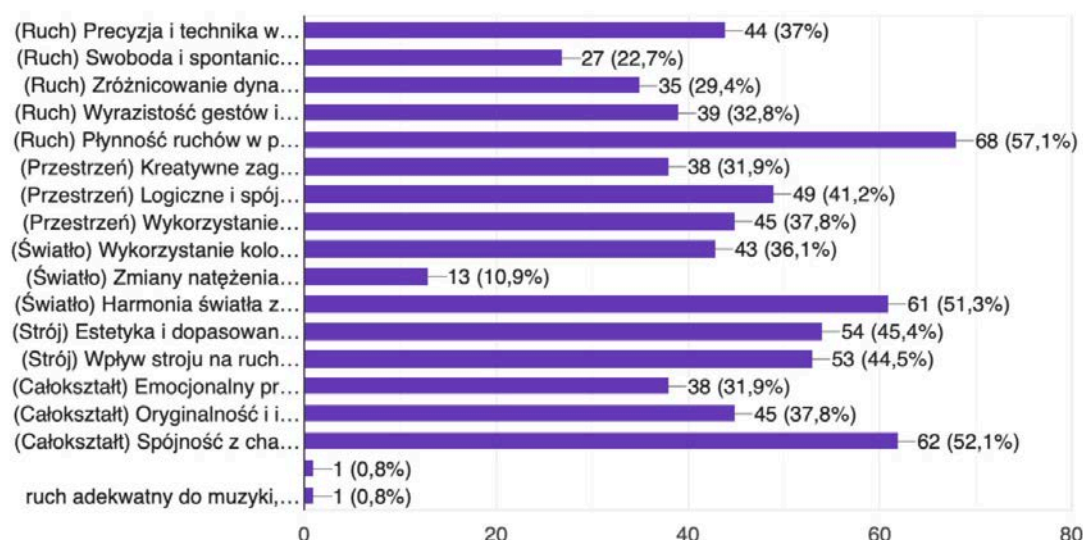
W kolejnej części ankiety badania skupione zostały wokół oceny interpretacji utworu *Minuet*. Pierwsze pytanie z tej puli związane było ze wskazaniem jednej odpowiedzi, dotyczącej jednej z trzech interpretacji kompozycji *Minuet* przedstawionych podczas koncertu. Należało wskazać, która z nich najbardziej rezonowała z własnym odczuciem postrzegania dzieła.



Wykres 7. Wyniki sondy dotyczącej interpretacji ruchowych, które zyskały największe uznanie.

Najwięcej osób, bowiem ponad połowa ankietowanych wskazała pierwszą interpretację wykorzystującą efekty świetlne, jako najbardziej interesującą i rezonującą z ich odczuciem związanym z utworem. Natomiast, co trzecia osoba wyróżniła ostatnie wykonanie, czyli ustawienie artystek w szeregu z dwoma kolorami. Dwadzieścia osób stwierdziło, iż według ich odczucia układ bazujący na pracy rąk najpełniej oddawał również ich emocje i przeżycie towarzyszące podczas percepcji dzieła.

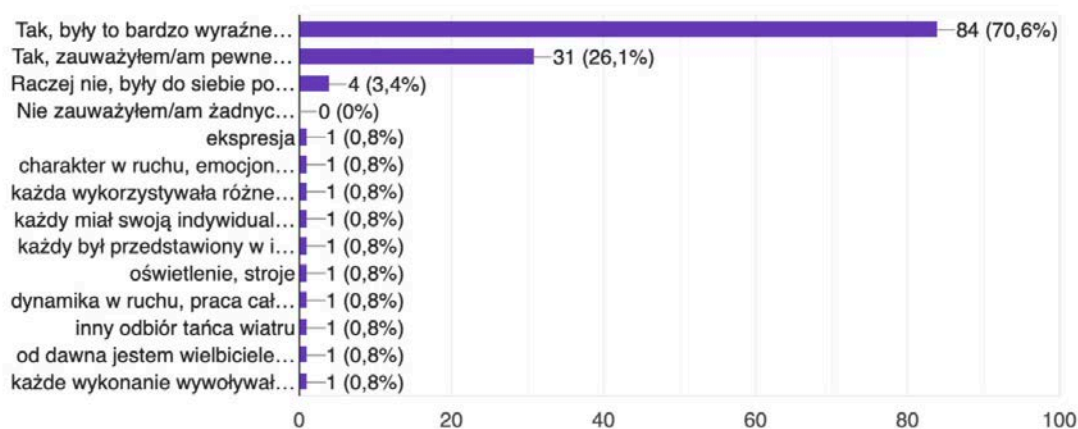
Dalsze pytania ankiety miały na celu uściślenie i dookreślenie cech interpretacji, które zdecydowały o takim, a nie innym wyborze.



Wykres 8. Najbardziej wyróżniające się cechy wybranej interpretacji ruchowej.

Ankietowani wypowiedzieli się w temacie różnych płaszczyzn wybranej interpretacji. I tak, w zakresie charakteru ruchu: precyzję i technikę wykonawców doceniło 37% osób, swobodę i spontaniczność ruchów wskazało 22,7% ankietowanych, zróżnicowanie dynamiczne ruchu zauważyło 29,4% badanych, wyrazistość gestów i mimiki dostrzegło 32,8% publiczności, a płynność ruchów w prowadzeniu frazy melodycznej – 57,1% odbiorców. Na płaszczyźnie przestrzeni wyniki ankietowanych prezentują się następująco: logiczne i spójne rozmieszczenie wykonawców – 41,2 %; wykorzystanie różnych poziomów (górze/dół) – 37,8% oraz kreatywne zagospodarowanie całej przestrzeni sceny – 31,9%. W elemencie wykorzystania światła publiczność wskazała kolejno: harmonia światła z nastrojem utworów – 51,3%, wykorzystanie kolorów światła – 36,1% i zmiany natężenia światła – 10,9%. Jeżeli chodzi o wygląd artystów na scenie i jego powiązanie z wykonywaną muzyką, to estetyka i dopasowanie do utworu została doceniona przez 45,4% ankietowanych, a wpływ stroju na ruch wykonawców przez 44,5% widzów. Całokształt interpretacji doceniany był za spójność z charakterem muzyki – 52,1% badanych; oryginalność i innowacyjność – wskazało 37,8% obserwatorów oraz emocjonalny przekaz odnalazło 31,9% ankietowanych. Jedna osoba zdecydowała się zamieścić opisowy wpis: *ruch adekwatny do muzyki, kompozycja ruchowa spójna z frazowaniem i charakterem utworu*, który także zawierać mógłby się w zaproponowanych w ankiecie odpowiedziach.

W dalszym przebiegu badania ankietowani odpowiadali na pytanie dotyczące różnic w stylu interpretacji ruchowych pomiędzy wykonaniami utworu *Minuet*.



Wykres 9. Różnice dotyczące stylu interpretacji ruchowych pomiędzy wykonaniami *Minuetu*.

Niemal wszyscy dostrzegli wyraźne różnice – 70,6%, część osób – 26,1% zadeklarowała pewne różnice, a cztery osoby stwierdziły, że interpretacje były do siebie dość podobne. Co istotnie, nie było ankietowanego, który twierdziłby, że różnic żadnych nie było. Podobnie jak w poprzednim pytaniu, niektórzy zdecydowali się wymienić różnice, które zanotowali, na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji układów. Według nich były to: *ekspresja, charakter w ruchu, emocjonalność, każda wykorzystywała różne walory, zagospodarowanie przestrzeni, każdy miał swoją indywidualną warstwę emocjonalną, każdy był przedstawiony w innej technice tańca, oświetlenie, stroje, dynamika ruchu, praca całego ciała, inny odbiór tańca wiatru, od dawna jestem wielbicielem muzyki Karla Jenkinsa, każde wykonanie wywołało inne emocje i prowadziło do różnych refleksji*. Fakt, że pojawiły się takie spostrzeżenia, dowodzi, że różnice były widoczne i to na wielu płaszczyznach.

Wyniki dotyczące interpretacji ruchowej do utworu *Minuet* dostarczyły najbardziej kluczowych danych do niniejszej dysertacji. Publiczność, nieświadoma która z grup wykonuje daną interpretację, miała swobodę wyboru. Największe uznanie, bowiem aż 62 głosy (52,1%) zdobyła pierwsza prezentacja ukazana za pomocą kolorowych świateł, realizowana przez uczennice Akademii Aktorskiej Artysta. Analiza uzasadnienia wyboru pokazuje, że widzowie najczęściej wskazywali płynność ruchów w prowadzeniu frazy melodycznej (57,1%), a także spójność z charakterem muzyki (52,1%).

Co istotne, 70,6% publiczności zauważyło wyraźne różnice w stylu interpretacji pomiędzy wykonaniami, co świadczy o dużej wrażliwości na niuanse wynikające z odmiennego przygotowania grup.

Analiza ankiet wypełnionych przez publiczność ujawniła, że percepcja utworu *Minuet* była ściśle powiązana z celowym i wyrazistym użyciem oświetlenia. Wyniki wskazują że to nie tylko statyczna barwa, ale przede wszystkim choreografia świetlna – dynamiczne pojawianie się i zanikanie światła na różnych poziomach/płaszczyznach sceny – stworzyły unikalny kontekst wizualny, który najpełniej oddał charakter kompozycji Karla Jenkinsa. Odbiorcy, nieświadomi przynależności wykonawców do konkretnych grup, dokonali wyboru opierając się wyłącznie na wrażeniach artystycznych. W tym przypadku, światło stało się niemal autonomicznym elementem choreografii, który aktywnie współtworzył przekaz artystyczny. Operowanie kolorem, natężeniem i poziomem światła w przestrzeni stało się kluczowym nośnikiem interpretacji ruchowej, który potrafił pokonać różnice w poziomie kompetencji technicznych wykonawców. Odbiorcy z łatwością dostrzegli jak „zazębienie się” światła z ruchem tancerzy tworzyło nową, spójną warstwę narracyjną. Znikające i pojawiające się punkty światła w różnych częściach sceny uwypukliły nie tylko zarys sylwetek, ale też podkreśliły przestrzenny aspekt interpretacji, dając publiczności poczucie uczestnictwa w dynamicznej trójwymiarowej rzeźbie.

Opisane powyżej wnioski mają fundamentalne znaczenie dla niniejszej pracy, ponieważ potwierdzają tezę, że teatr ruchu i przestrzeni to interdyscyplinarne zjawisko, w którym każdy element sceniczny może być nośnikiem znaczenia. W tym konkretnym przypadku światło stało się narzędziem interpretacji, które było w stanie wznieść utwór na nowy poziom, wnosząc na scenę nową warstwę narracyjną i zaspokajając tym samym potrzeby współczesnego odbiorcy. Te rezultaty sugerują, że w przyszłych badaniach nad rytmiką i ruchem należy kłaść jeszcze większy nacisk na interdyscyplinarne aspekty, w których technologia i sztuka wizualna współtworzą przekaz, wzmacniając tym samym oddziaływanie artystyczne.

Trzecia i zarazem finałowa prezentacja *Minueta* wykonana przez studentki z Akademii Muzycznej w Krakowie, zdobyła 31,1% głosów ankietowanych publiczności. Zatem dla co trzeciej osoby, interpretacja ta okazała się być jedną z najbardziej urzekających. Ten wynik ma szczególne znaczenie, ponieważ odzwierciedla skuteczność i dojrzałość artystyczną grupy, która w swojej pracy opierała się na metodzie rytmiki.

W ocenie widzów kluczowym czynnikiem, który przesądził o sukcesie owej interpretacji była płynność i spójność ruchów, idealnie zsynchronizowanych z muzyką

Karla Jenkinsa. Publiczność, świadoma lub nieświadoma nauk metody Dalcroze'a, intuicyjnie doceniła esencję występu: głęboką integrację ciała, umysłu i dźwięku. Wykonawcy w płynny sposób przechodzili między statycznymi, a dynamicznymi fazami utworu, tworząc choreografię, która w sposób wizualny naśladowała strukturę oraz charakter muzyczny. Co więcej, strategiczne użycie strojów i oświetlenia odegrało kluczową rolę w odbiorze tej prezentacji. Koncert rozpoczął się od zaprezentowania wykonawców ustawionych w szeregu, z których czterech ubranych było na biało, a czterech na czarno. W centrum grupy znajdowała się postać w dwukolorowym stroju, która pełniła rolę inicjatora ruchowych impulsów. Ten wizualny kontrast stworzył nie tylko estetyczną kompozycję, ale też narrację o dialogu i współistnieniu przeciwieństw, idealnie wpisującą się w dynamiczne zmiany muzyki. Oświetlenie sceniczne, pojawiające się, znikające i zazębiające na różnych poziomach, stało się integralną częścią choreografii. Odbiorcy z łatwością zauważyli, jak ruchy światła na ciałach tancerzy, czy też ich zróżnicowanie pod względem wysokości, tworzyły spójną całość z muzyką. Efekt ten, połączony z elastycznością i gibkością ciał wykonawczyń, stworzył wizualny obraz, który publiczność określiła jako spójny oraz emocjonalny. Te wnioski potwierdzają, że w percepcji publiczności interpretacje, które osiągają wysoką spójność na wielu płaszczyznach – ruch, światło i strój – rezonują najmocniej. Analiza wskazuje, że dojrzałość artystyczna studentek Akademii Muzycznej, przejawiająca się w plastyczności ciała oraz świadomym wykorzystaniu przestrzeni oraz oświetlenia, znacząco wpłynęła na odbiór utworu i uczyniła ich prezentację wyjątkowo satysfakcjonującym doświadczeniem dla widzów.

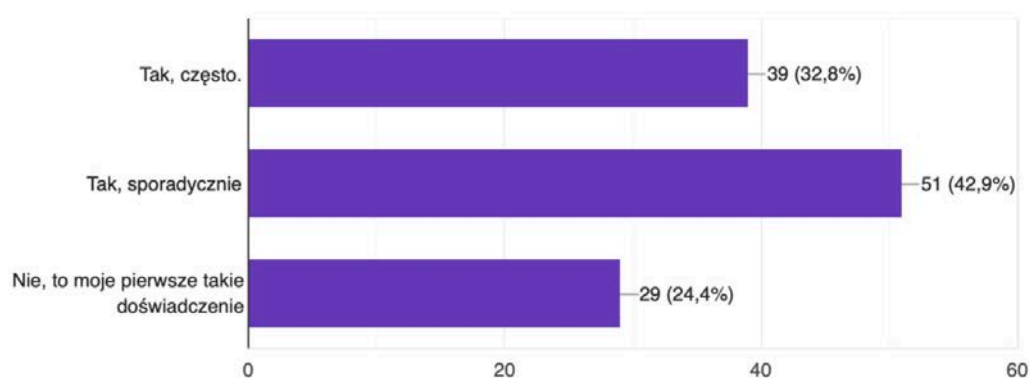
Druga interpretacja *Minuetu* zaprezentowana przez studentów Wydziału Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Rzeszowskiego, zdobyła najmniej głosów – 16,8%. Jednak zauważyć należy, iż wynik który uzyskała nie oznacza, że nikomu się nie podobała, lecz jedynie, w kontekście innych, może bardziej atrakcyjnych, nie cieszyła się aż tak dużą popularnością. Wynik, który uzyskała stanowi również cenny materiał do analizy.

W przeciwieństwie do pozostałych interpretacji, które kładły nacisk na płynność ruchu całego ciała lub intensywną choreografię świetlną, kluczowym elementem tej odsłony była praca rąk. Artyści skoncentrowali się na precyzyjnym ruchu kończyn górnych, wykorzystując je do stworzenia wspólnej, spójnej bryły. Ręce nie tylko odzwierciedlały dynamikę utworu, ale stały się głównym nośnikiem komunikacji i emocji w ramach grupy. Ta specyficzna forma ekspresji, choć mniej spektakularna w odbiorze niż szerokie gesty czy dynamiczne przejścia, wymagała od wykonawców ogromnego skupienia oraz niezwykle

precyzji w koordynacji działań. Z perspektywy widza, taka interpretacja mogła być postrzegana jako bardziej introspektywna, a jej złożoność, cyzelującą subtelne niuansy, mogła wymagać głębszej uwagi.

Przedstawione wyniki potwierdzają, że nawet interpretacje, które nie rezonują z większością publiczności, mają swoją wartość. Świadczą one o różnorodności percepcji artystycznej i pokazują, że nie wszystkie innowacyjne pomysły muszą być masowo docenione, aby były wartościowe. Zatem, pomimo najmniejszej liczby głosów, druga interpretacja kompozycji Karla Jenkinsa dostarczyła cennych wniosków na temat tego, jak specyficzna, niemalże rzeźbiarska praca z ciałem może wpłynąć na odbiór muzyki.

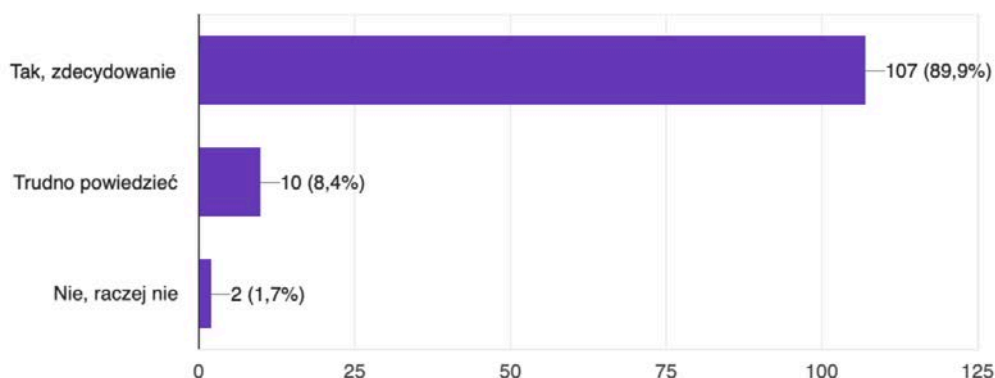
Ankietę zamykały trzy ostatnie pytania związane z ogólnymi wrażeniami oraz atrakcyjnością rytmiki. Pierwsze z nich sondowało, czy zgromadzona w sali publiczność ma lub miała styczność z oglądaniem interpretacji ruchowych (tańca, teatru ruchu) do muzyki.



Wykres 10. Osoby z doświadczeniem w oglądaniu interpretacji ruchowych do muzyki.

Okazało się zatem, że znaczna część widowni była odbiorcami świadomymi, mającymi kontakt z takimi interpretacjami często (32,8%) lub sporadycznie (42,9%). Pozwala to wysnuć wnioski, że wyniki ankiety w pewnym stopniu przedstawiają profesjonalny ogląd na badane zależności. To naukowe podejście do tematu z pewnością dostrzegało obecność pierwiastka metody Dalcroza obecnego w różnym stopniu, w poszczególnych grupach. Jednak podkreślić należy, że nadal dla 24,4% badanych było to pierwsze zapoznanie się z interpretacjami ruchowymi i ich zdanie, polegające na zdecydowanej intuicyjnej ocenie doznań doświadczanych podczas koncertu, także zawiera się w wynikach omawianej ankiety.

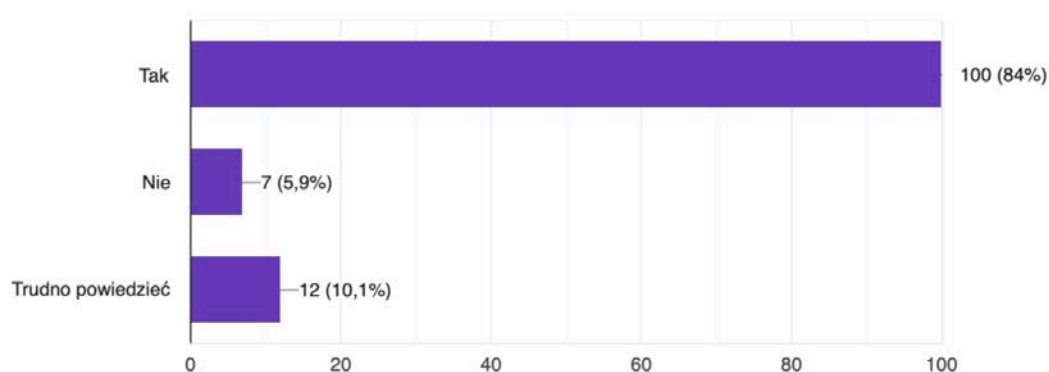
Kolejne pytanie dotyczyło kontynuacji rozwijania zainteresowania dalszymi koncertami lub wydarzeniami z zakresu interpretacji przestrzenno-ruchowych/choreografii rytmicznych.



Wykres 11. Wyniki badania dotyczącego dalszego udziału w przyszłych koncertach podobnego typu.

Wydarzenie okazało się być na tyle interesujące dla publiczności, iż zdecydowana większość wyraziła chęć wzięcia udziału jeszcze kiedyś w przyszłości w koncercie podobnego typu (89,9%). Kilka osób było niezdecydowanych, a jedynie dwoje ankietowanych zadeklarowało, że raczej nie. Wynik tych badań jest dowodem, że pokazy artystyczne zawierające interpretacje przestrzenno-ruchowe są atrakcyjne, cieszą się popularnością, a publiczność chętnie bierze w nich udział. Różnorodność choreografii zaprezentowanych podczas koncertu oraz wyjątkowość muzyki Karla Jenkinsa z pewnością stały się czynnikami wpływającymi także na tak pozytywny wynik badania.

Ostatnie pytanie w ankiecie przeznaczonej dla publiczności związane było z repertuarem koncertu – czy dobór utworów Karla Jenkinsa przyczynił się do większego zainteresowania się muzyką tego kompozytora.



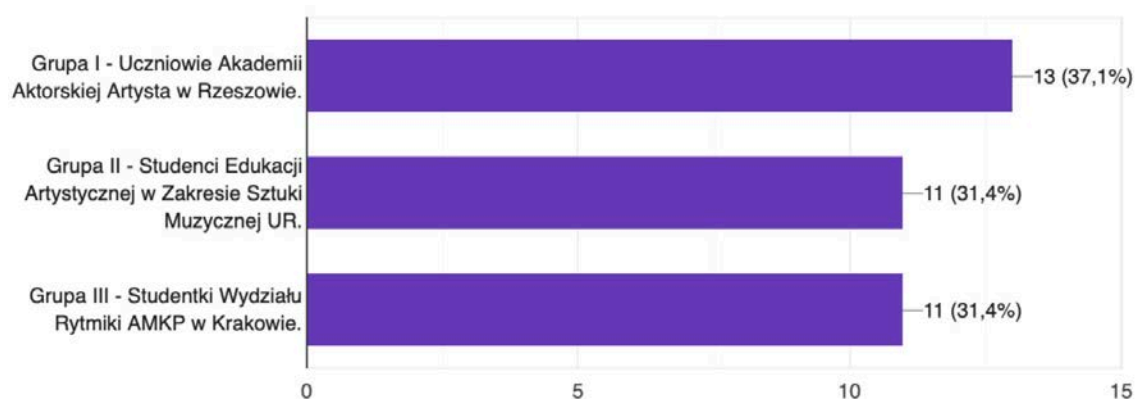
Wykres 12. Czy repertuar dzisiejszego koncertu przyczynił się do zainteresowania się muzyką K. Jenkinsa? Wyniki.

Aż sto osób, czyli 84% biorących udział w badaniu widzów, wyraziło pozytywną reakcję na muzykę Karla Jenkinsa, deklarując, że po spotkaniu się z jego muzyką na koncercie – ich zainteresowanie twórczością Walińczyka wzrosło. Dwanaście osób (10,1%) zachowało neutralność, uznając, że trudno jest im zdecydować o wpływie, natomiast 5,9% badanych – na pytanie odpowiedziało odmownie.

Reasumując, wyniki ankiety publiczności stanowią mocne potwierdzenie hipotez postawionych w badaniu. Dowodzą one, że interpretacja ruchowa miała znaczący wpływ na wzmocnienie odbioru muzyki Jenkinsa, czyniąc ją bardziej emocjonalną i angażującą dla widzów. Ponadto analiza zebranych danych wykazała, iż publiczność dostrzegła, oraz ocenia różnice w stylu przekazu ruchu, wynikające z odmiennego przygotowania wykonawców oraz ich różnej świadomości w postrzeganiu metody Dalcroze’a. Odbiorcy dokonali trafnych ocen, nawet bez wiedzy o przynależności wykonawców do konkretnych grup. Dodatkowa informacja wpływająca z przeprowadzonej ankiety to udowodniona teza, iż koncert i interpretacje muzyczno-ruchowe mogą być skutecznymi narzędziami promocji metody rytmiki. Publiczność jest otwarta na tę formę wyrazu, co potwierdzają pozytywne odpowiedzi w sekcji dotyczącej atrakcyjności rytmiki.

4.2.2. Wykonawców

W badaniu brało udział 35 wykonawców, ich rozkład przedstawiał się następująco:



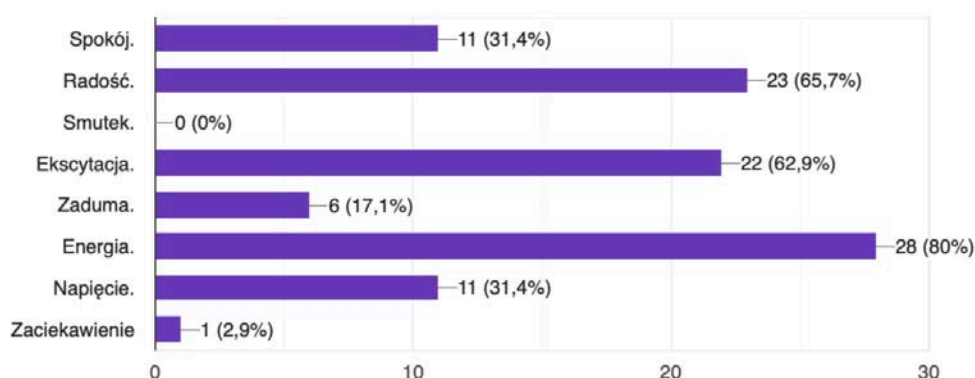
Wykres 13. Specyfika grup.

Grupa I – uczniowie Akademii Aktorskiej Artysta – 13 osób,

Grupa II – studenci Edukacji Artystycznej w Zakresie Sztuki Muzycznej UR – 11 osób,

Grupa III – studentki Wydziału Rytmiki AMKP w Krakowie – 11 osób.

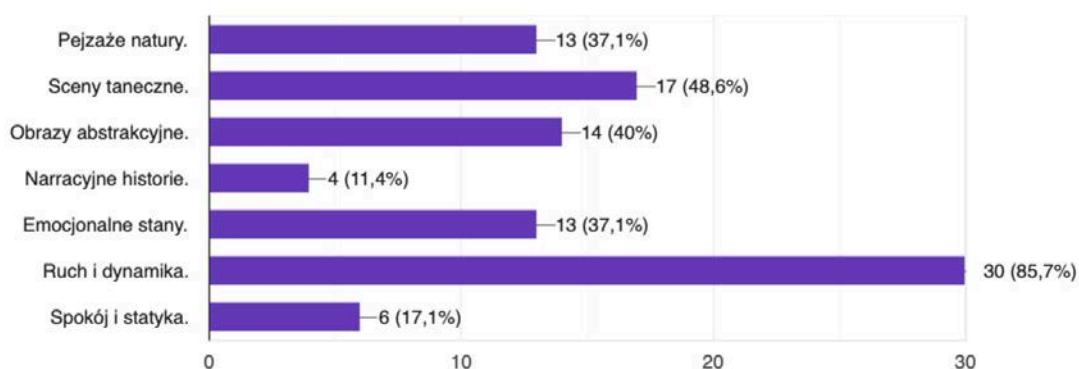
Pierwsze pytanie ankiety dotyczyło emocji, które towarzyszyły wykonawcom podczas pierwszego kontaktu z muzyką Karla Jenkinsa.



Wykres 14. Emocje towarzyszące pierwszemu kontaktowi wykonawcy z muzyką K. Jenkinsa.

Najwięcej osób wskazało na energiczny zastrzyk jaki niesie ze sobą muzyka Karla Jenkinsa (80%). Inni zaznaczyli radość (65,7%) i ekscytację (62,9%) jako pierwsze emocje towarzyszące odsłuchaniu dzieł. Zauważyć należy, iż wszystkie przedstawione powyżej stany są pozytywnym opisem odbioru muzycznych doznań. Co trzecia osoba opisała swoje emocje jako pełne napięcia, natomiast u niewielu ankietowanych muzyka ta pobudziła nastrój zadumy (17,1%), a nikt nie zadeklarował smutku.

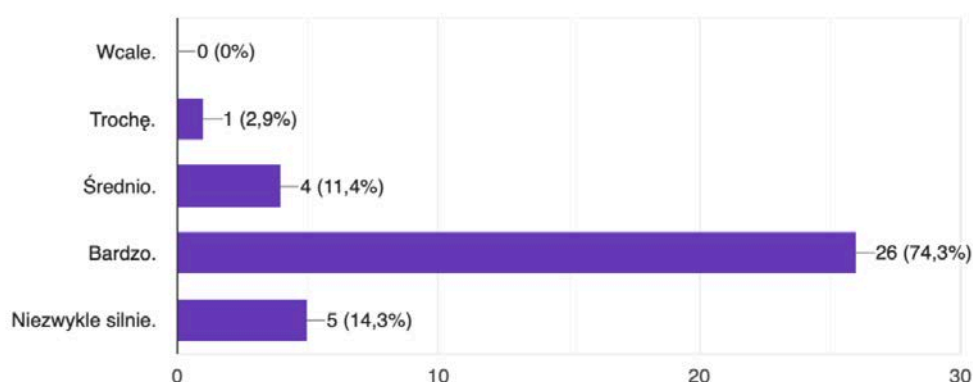
W celu doprecyzowania wywoływanych emocji, ankietowani zostali zapytani o obrazy wizualne jakie najbardziej kojarzyły im się z muzyką Karla Jenkinsa.



Wykres 15. Skojarzenia obrazów wizualnych z muzyką Karla Jenkinsa.

Prawie wszyscy wykonawcy zgodnie stwierdzili, iż muzyka Walińczyka pobudzała w nich obrazy pełne ruchu i dynamiki. Warto podkreślić, iż tę odpowiedź wybrało 30 osób, na 35 biorących udział w badaniu (85,7%). Prawie połowa ankietowanych wskazała, że muzyka ta kojarzy im się ze scenami tanecznymi (48,6%), co również jest wyrazem energicznego odbioru muzyki. Podobna ilość osób zadeklarowała, że kompozycje Jenkinsa przypominają im obrazy abstrakcyjne (40%), pejzaże natury (37,1%) oraz emocjonalne stany (37,1%). To już nieco bardziej stonowane wizje, świadczące o nieco bardziej spokojnym nastawieniu. Spokój i statyka znalazła odbicie u 6 osób (17,1%), być może tych z grupy *Hermit of the Rock Sea*, bowiem ten utwór zdecydowanie odbiegał swoim lirycznym wyrazem od energicznej pulsacji pozostałych dzieł. Cztery osoby (11,4%) zadeklarowały narracyjny charakter muzyki, jako doskonałe pole do budowania własnej opowieści muzycznej realizowanej przez ruch.

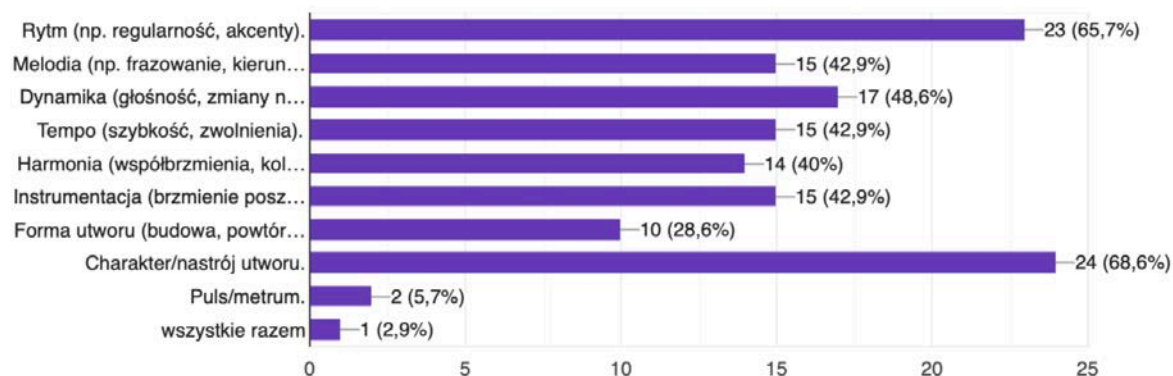
Jako naturalna kontynuacja pytań, pojawiła się prośba o wskazanie stopnia w jakim muzyka Karla Jenkinsa stała się inspiracją do wyrażenia ruchu i ekspresji ciała.



Wykres 16. Stopień w jakim muzyka K. Jenkinsa stanowiła inspirację do wyrażenia ruchu i ekspresji ciała.

Ankietowani mieli do wyboru cztery poziomy inspiracji muzyką Karla Jenkinsa: *wcale*, *trochę*, *średnio*, *bardzo* i *niezwykle silnie*. Nikt nie wybrał odpowiedzi *wcale*, a jedynie jedna osoba (2,9%) stwierdziła, że muzyka Karla Jenkinsa stanowiła niewielki bodziec do budowania własnej wizji ruchu i ekspresji ciała. Najwięcej ankietowanych wskazało, że była ona jednak bardzo inspirująca (74,3%), a kilka osób – pięć (14,3%) deklaroowało, że nawet *niezwykle silnie*. Cztery osoby (11,4%) uznały, że raczej *średnio*, co i tak oznacza, że wpływ taki miał miejsce. Wyniki tego badania jednoznacznie pokazują ogromną siłę przekazu muzyki Jenkinsa oraz doskonale ilustrują jej potencjał do wyrażania ruchu i ekspresji ciała.

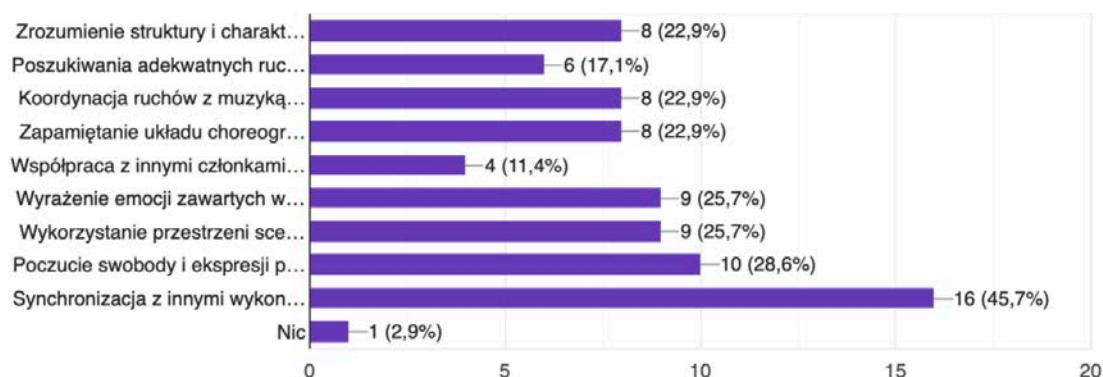
Rozważając głębiej poziom inspiracji muzyki w utworach Karla Jenkinsa, ankietowani zostali poproszeni o wskazanie elementów, jakie ich zdaniem, najbardziej angażowały do powstania interpretacji ruchowych.



Wykres 17. Elementy muzyki K. Jenkinsa, które miały największy wpływ na powstanie interpretacji ruchowych.

Analiza odpowiedzi pozwala stwierdzić, iż dwie z nich zdecydowanie wyróżniają się dużą ilością zaznaczeń: 68,6% wykonawców zdecydowało, że charakter i nastrój utworu były decydującym czynnikiem powstania interpretacji muzycznej, a 65,7% badanych wskazało, że za impulsem do powstania układu był rytm (np. regularność, akcenty). W kolejnym przedziale znalazło się aż pięć odpowiedzi, które zgromadziły podobną liczbę ankietowanych. Wskazywali oni kolejno: dynamikę (głośność, zmiany natężenia) – 48,6%, melodię (np. frazowanie, kierunek) – 42,9%, tempo (szybkość, zwolnienia) – 42,9%, instrumentację (brzmienie poszczególnych instrumentów) – 42,9%, harmonię (współbrzmienia, kolorystyka akordów) – 40%. Pozostałe odpowiedzi: forma utworu (budowa, powtórzenia) – wskazało 10 osób, puls/metrum – dwie, a wszystkie razem – jedna. Opisane elementy dzieła muzycznego z pewnością rzutowały na kształt tworzonej choreografii, jednak największy impakt zdecydowanie miał charakter kompozycji oraz jej rytmiczna szata. Przy niezwykle energicznych kompozycjach Karla Jenkinsa – wybór właśnie tych elementów nie dziwi, stanowi jednak niezbitą dowód, iż intuicyjnie postrzegana muzyka Walijszka jest doskonałym materiałem do budowania ruchowych obrazów.

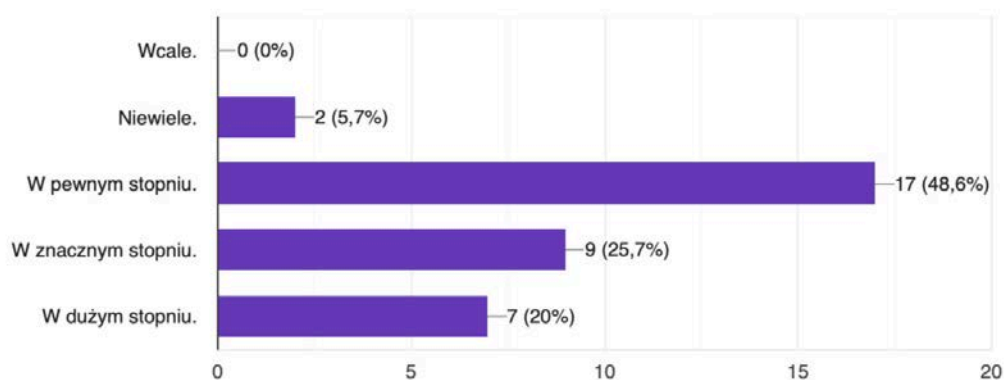
Następną częścią ankiety były pytania skoncentrowane wokół procesu tworzenia i wykonania układów. W pierwszym z nich wykonawcy proszeni byli o wskazanie największego wyzwania podczas procesu współtworzenia i wykonania interpretacji ruchowych do muzyki Karla Jenkinsa.



Wykres 18. Największe wyzwania w procesie współtworzenia i wykonania interpretacji ruchowych do muzyki K. Jenkinsa.

Jako najbardziej problematyczny czynnik w procesie współtworzenia i wykonania interpretacji ankietowani wskazali synchronizację z innymi wykonawcami (45,7%). Szybkie tempa niektórych kompozycji Karla Jenkinsa z pewnością stanowiły wyzwanie do opanowania w tym elemencie, ale z kolei te spokojniejsze utwory, wymagały ogromnej precyzji i dokładności we wspólnym wykonaniu zakładanej choreografii. Podobna ilość wykonawców oceniła jako jedno z wyzwań: dziesięć osób wskazało na poczucie swobody i ekspresji podczas ruchu (28,6%), dziewięciu artystów stwierdziło, iż trudność sprawiało wyrażanie emocji poprzez ruch (25,7%), czy wykorzystanie przestrzeni scenicznej (25,7%). Osiem osób (22,9%) deklarowało wyzwanie w postaci: zrozumienie struktury i charakteru muzyki, koordynacje ruchów z muzyką (rytm, tempo) oraz zapamiętanie układu choreograficznego. Poszukiwanie adekwatnych ruchów do muzyki wskazało sześć osób (17,1%), a cztery – trudności w komunikacji z innymi członkami grupy (11,4%). Jeden wykonawca nie napotkał żadnych problemów na swojej artystycznej drodze w świecie muzyki Karla Jenkinsa.

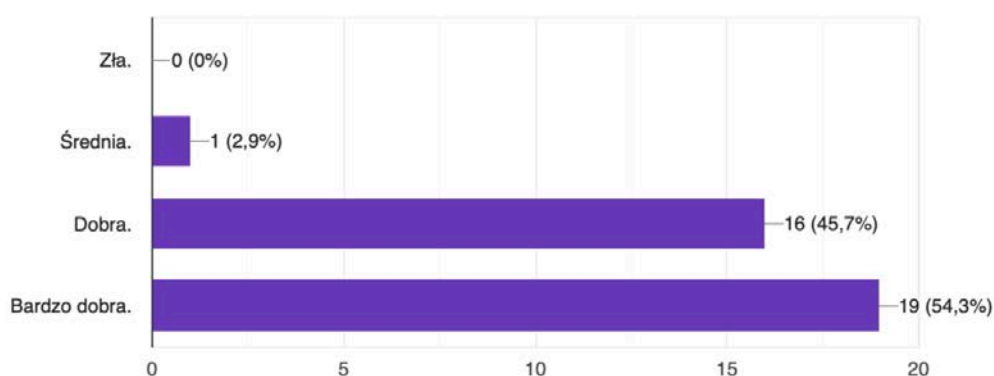
W związku z charakterem pracy nad utworami, wymagającym współpracy pomiędzy członkami grupy, w ankiecie pojawiły się też pytania dotyczące wykorzystania w ostatecznej choreografii, indywidualnych pomysłów ruchowych ankietowanych.



Wykres 19. Stopień uwzględnienia własnych pomysłów ruchowych w ostatecznej choreografii.

Z odpowiedzi jasno wynika, iż indywidualne propozycje ruchowe były raczej uwzględniane, bowiem nikt nie zadeklarował odpowiedzi: wcale. Dwie osoby uważały, że jej/jego wkład w tworzone choreografie był niewielki. A znaczna część badanych wskazała, iż w pewnym (17 osób), znacznym (9 osób) oraz dużym (7osób) stopniu ich pomysły zostały uwzględnione. Oznacza to, że w tworzeniu interpretacji ruchowych wykonawcy mieli znaczną swobodę kreowania własnego ruchu, bowiem ich propozycje w większym lub mniejszym stopniu, znalazły się w choreografii. Zatem prezentowane układy stały się odbiciem wyrażanych przez artystów emocji, przefiltrowanych przez grupową wizję dotyczącą wykonywanego utworu.

Specyfika tworzenia układów do niniejszego badania była wyjątkowa, dlatego kolejne pytanie wiązało się z oceną współpracy w grupie podczas tworzenia interpretacji ruchowych.

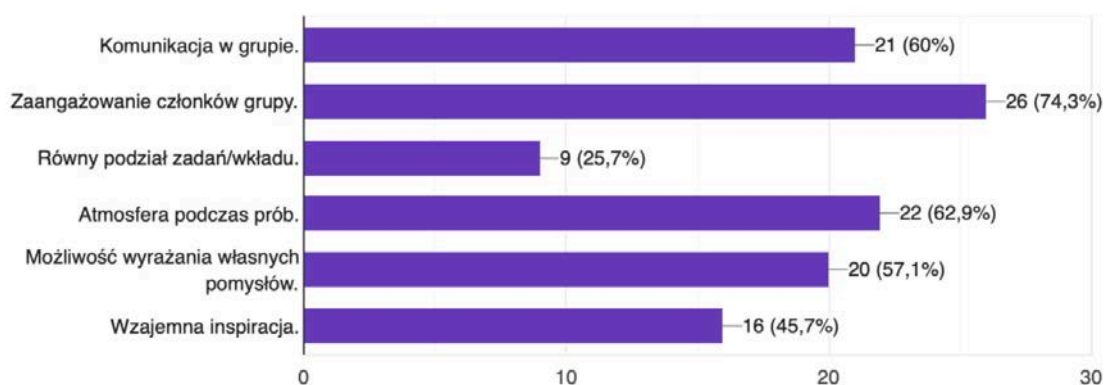


Wykres 20. Ocena współpracy w grupie podczas tworzenia interpretacji ruchowych.

Większość ankietowanych poziom współpracy podczas tworzenia interpretacji ruchowych oceniła jako bardzo dobry (54,3%). Część uznała ją za dobrą (45,7%),

a jedna osoba za średnią. Co istotne, nikt nie odebrał jej jako złej, co oznacza, że pomimo wielu różnorodnych zadań jakie grupy miały do wykonania, wśród wykonawców panowała zgoda, a przedstawione układy są wynikiem harmonijnej współpracy całego zespołu.

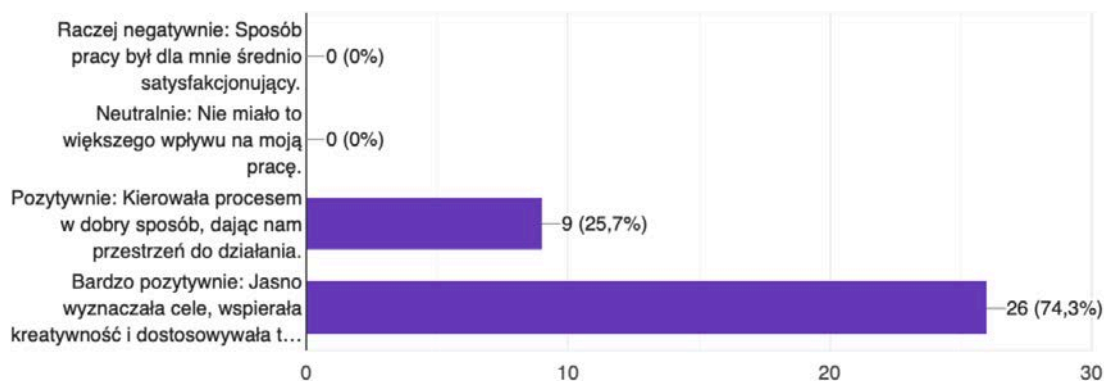
Eksplorację tego tematu zawierało kolejne pytanie, w którym ankietowani byli proszeni o zaznaczenie odpowiedzi co najbardziej wpłynęło na taką, a nie inną ocenę poziomu współpracy w grupie podczas tworzenia interpretacji ruchowych.



Wykres 21. Co najbardziej wpłynęło na tę ocenę – odpowiedzi.

Prawie $\frac{3}{4}$ ankietowanych doceniło zaangażowanie członków grupy (74,3%), wskazując tym samym rzeczywistą płaszczyznę aktywności wykonawców w poszczególnych zespołach. Dwudziestu dwóm osobom podobała się atmosfera podczas prób (62,9%), co może świadczyć o tym, że praca była owocna i przebiegała w dobrej formie oraz pozytywnym nastroju utrzymującym się w grupach. 60% badanych uznało komunikację w grupie oraz 57,1% ankietowanych wskazało możliwość wyrażania własnych pomysłów podczas prób – jako czynniki rzutujące na ogólną dobrą ocenę współpracy w zespołach. To kolejne cenne informacje, że praca wykonawców była wspólnym dziełem, którego realizacja przebiegała w świadomy i czytelny dla wszystkich sposób. Wzajemną inspirację doceniło 45,7% ankietowanych, natomiast równy podział zadań/wkładu deklarował co czwarty wykonawca (25,7%).

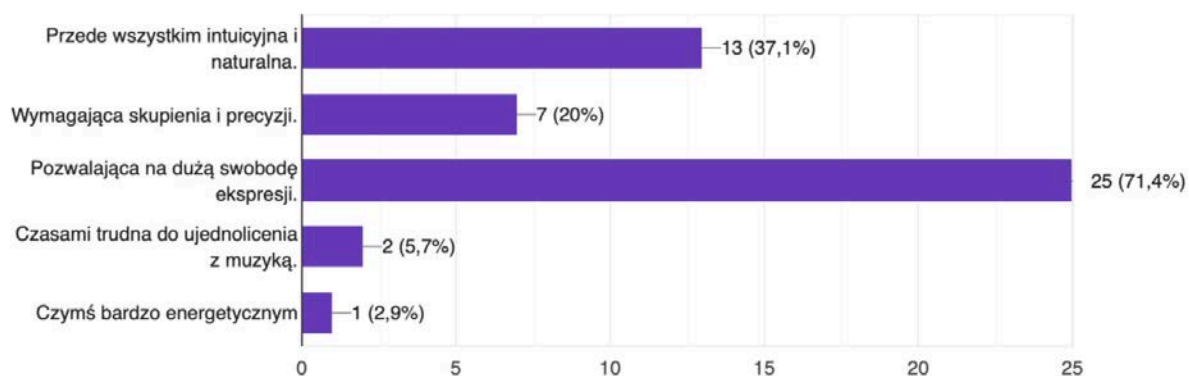
W ankiecie badana była także postawa doktorantki podczas procesu tworzenia choreografii i pracy z grupą.



Wykres 22. Ocena sposobu w jaki doktorantka kierowała procesem tworzenia choreografii i pracy z grupą.

Wykonawcy zdecydowanie pozytywnie wypowiedzieli się na temat postawy doktorantki podczas kierowania procesem tworzenia choreografii i pracy z grupą. Dziewięć osób, stanowiących 25,7% badanych odpowiedziało, że *kierowała procesem w dobry sposób, dając nam przestrzeń do działania*, podczas gry pozostali – dwadzieścia sześć osób (74,3%) – jeszcze bardziej docenili jej rolę, wybierając opcję: *jasno wyznaczała cele, wspierała kreatywność i dostosowywała tempo pracy do naszych potrzeb*. Warianty neutralne i raczej negatywne nie zostały wskazane przez nikogo, co oznacza, że wykonawcy prezentowali otwartą postawę, chętnie przyjmując propozycje doktorantki, a praca przebiegała ogólnie w atmosferze wzajemnego wysłuchania i szacunku.

W kolejnym punkcie ankiety wykonawcy zostali poproszeni o ustosunkowanie się do muzyki Karla Jenkinsa wyrażonej ruchem.

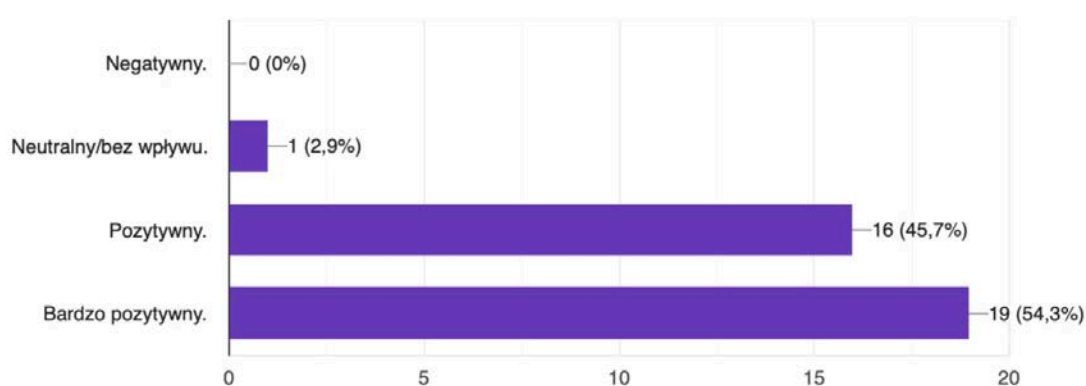


Wykres 23. Wyniki badania personalnej oceny muzyki Karla Jenkinsa.

Wyniki badania pokazują, że zdaniem ankietowanych muzyka Karla Jenkinsa jest materiałem pozwalającym na dużą swobodę ekspresji (71,4%) w budowaniu interpretacji

ruchowej. Co trzeci badany wskazał jej intuicyjną i naturalną (37,1%) postać, jako doskonałą motywację do budowania choreograficznych obrazów. Co piąta osoba (20%) dostrzegła w niej wymagający skupienia oraz precyzji (20%) potencjał w oddaniu energicznych kompozycji Jenkinsa. Pojedyncze osoby oceniły kompozycje jako czasami trudne do ujednolicenia z muzyką (5,7%), a jedna zadeklarowała, że muzyka Karla Jenkinsa jest dla niej czymś bardzo energetycznym. Ten wymiar odpowiedzi potwierdza doskonałą różnorodność, interdyscyplinarność i wielowymiarowość dzieł Walińczyka, jako materiału melodycznego inspirującego do tworzenia ruchowych obrazów.

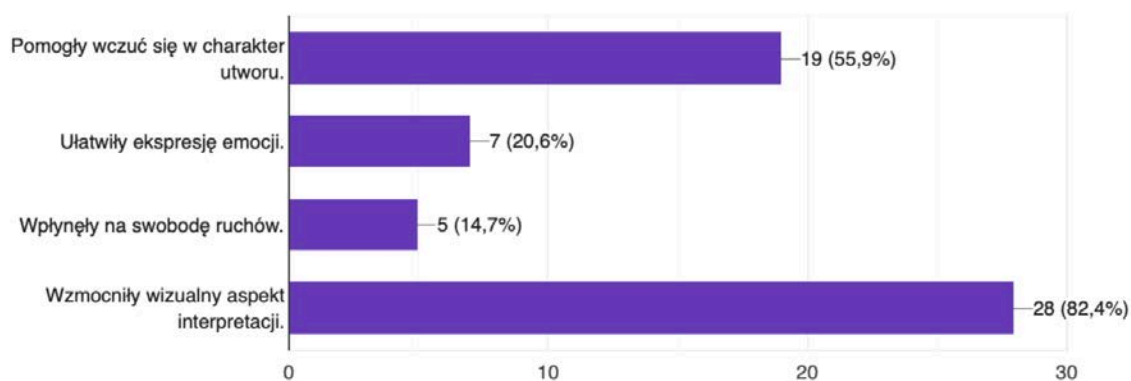
Do wspierania przekazu interpretacji ruchowych wykorzystane zostały odpowiednie stroje i rekwizyty. Ocenę ich doboru przedstawia wykres poniżej.



Wykres 24. Wpływ doboru strojów i rekwizytów na sposób interpretowanej muzyki ruchem.

Ankietowani zdecydowanie opowiedzieli się za pozytywnym wpływem odpowiedniego doboru strojów i rekwizytów na sposób interpretowanej muzyki ruchem. Ponad połowa z nich uznała go za bardzo pozytywny (54,3%), 45,7% doceniło go w sposób pozytywny, natomiast jedna osoba oceniła go jako neutralny, czyli bez wpływu (2,9%). Nikt nie opowiedział się za jego negatywnym wyrazem. To ważne świadectwo, które popiera tezę, że wszelkie szczegóły – takie jak stroje czy rekwizyty – mają wpływ na sposób interpretowanej muzyki ruchem. A wykorzystanie ich wzbogaca przekaz i pomaga podkreślić esencję założonej idei wykonawczej.

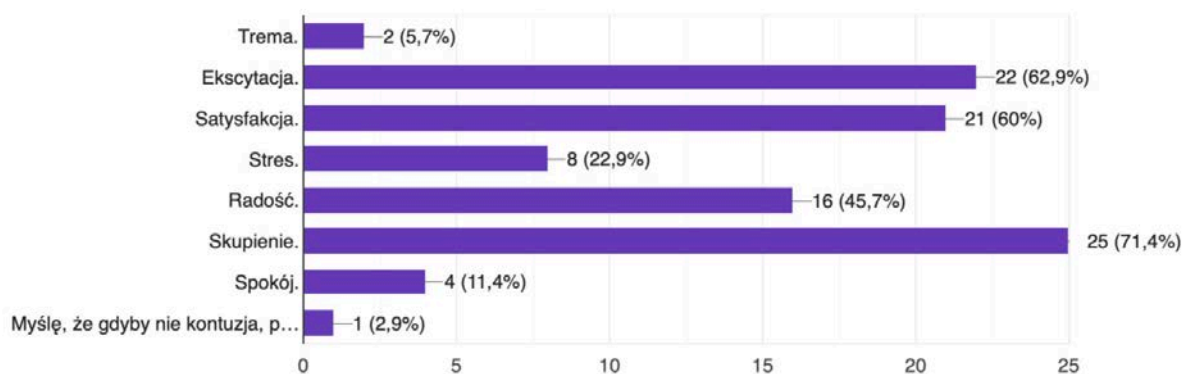
Potwierdza to dalszy tok badań, w którym wykonawcy określali w jaki sposób ten wpływ się wyrażał (pytanie dotyczyło osób, które wybrały co najmniej pozytywną odpowiedź w poprzednim pytaniu).



Wykres 25. Sposób w jaki odpowiedni dobór strojów i rekwizytów miały wpływ na interpretację ruchową.

Artyści podkreślali, że odpowiedni dobór strojów i rekwizytów wzmocnił wizualny aspekt interpretacji (82,4%), a także pomógł zintegrować się z charakterem utworu (55,9%). Te najczęściej preferowane odpowiedzi wspierały ogólne założenia wykorzystania tych rzeczy, zgodnie z zamierzeniami twórców układów ruchowych. Dwie pozostałe opcje, mówiące o tym, że przedmioty te ułatwiały ekspresję emocji (20,6%) oraz wpłynęły na swobodę ruchów (14,7%) – cieszyły się mniejszą popularnością wśród ankietowanych.

Kolejne pytanie związane było z emocjami i odczuciami, jakie dominowały pośród wykonawców w czasie występu/koncertu.



Wykres 26. Emocje u wykonawców podczas występu/koncertu.

Najwięcej osób wskazało skupienie (71,4%) jako jeden z głównych czynników obecnych podczas występu. Dużo ankietowanych doświadczało ekscytacji (62,9%) oraz satysfakcji (60%), niektórzy odczuwali radość (45,7%). Zauważyć należy, iż są to głównie pozytywne emocje. Osiem osób przeżywało stres (22,9%), cztery – spokój (11,4%), a dwie – treść (5,7%). To również naturalne odczucia, towarzyszące występom scenicznym, podczas których artysta poddaje się niejako ocenie publiczności.

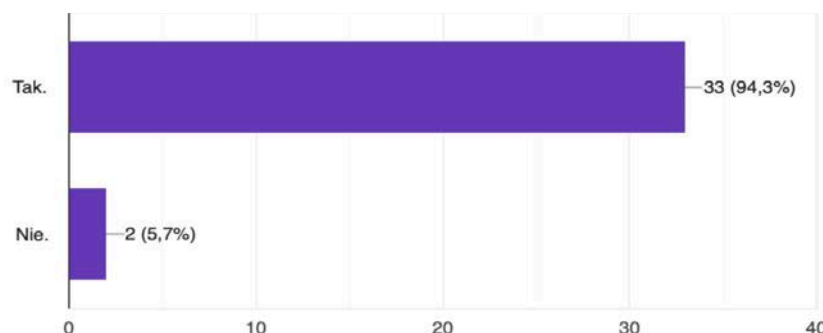
Ostatnim pytaniem tej części ankiety była możliwość otwartej wypowiedzi na temat najbardziej wartościowego aspektu udziału w tym projekcie.

Odpowiedzi ankietowanych wyrażały pozytywne reakcje mówiące o radości z możliwości wzbogacania swojego warsztatu, rozwoju umiejętności, poznaniu nowych rzeczy oraz zacieśnieniu więzi w grupie. Badani wskazywali na takie aspekty jak: *możliwość ćwiczenia precyzji, synchronizacji; możliwość wystąpienia na nowej scenie, pokazania się w różnorodnych emocjonalnie utworach oraz praca z doktorantką, która wzniosła zupełnie inny charakter i rodzaj ruchu – każdy ma swój styl i sposób poruszania się, a Pani Jadzia pokazała mi nową jakość dzięki czemu poszerzyła własny zasób kroków; doświadczenie nowych przeżyć tanecznych; interpretacja „Dos A Dos” była pod wieloma względami bardzo wymagająca (...), dlatego udział w niej był dla mnie bardzo rozwijający; wyjazd do Rzeszowa i udział w koncercie był (...) okazją do integracji w naszej grupie; pozytywna energia i zapal doktorantki; możliwość wyrazu poprzez ruch – nigdy wcześniej nie miałam z tym do czynienia, dlatego taka okazja pracy w tak wspaniałej atmosferze, którą tworzyła Pani Jadzia, była bardzo cenna; możliwość współpracy z grupą oraz wyrażenie swoich emocji poprzez ruch, możliwość wzięcia udział w takim projekcie jest fantastyczną sprawą; poznanie twórczości Karla Jenkinsa; nowe doświadczenia; zjednoczenie się z innymi uczestnikami; możliwość pracy nad tak „dużą” muzyką Karla Jenkinsa i uchwyceniem jej w ruchu oraz praca w tak dużej grupie; możliwość pracy i zdrowego porównania z innymi grupami badawczymi; poprzez udział w projekcie zyskałam nowe doświadczenie, nigdy wcześniej nie wyrażałam muzyki tańcem w ten sposób; doktorantka przedstawiła mi całkiem inne spojrzenie na rytmikę i wyrażanie muzyki ciałem; (...) możliwość sprawdzenia się w pracy w tak dużej grupie oraz obserwacja jak pozostali w niej funkcjonują; rozwój; (...) możliwość współtworzenia artystycznego wydarzenia na wysokim poziomie, które łączyło różne dziedziny sztuki i pozwalało na pogłębioną, twórczą współpracę z artystą realizującym koncert (...); udział w koncercie był dla mnie nie tylko okazją do rozwoju scenicznego i ruchowego, ale również doświadczeniem pracy w profesjonalnym środowisku, w którym liczyła się zarówno indywidualna ekspresja, jak i kolektywna odpowiedzialność za ostateczny kształt spektaklu; poznanie nowej muzyki, taniec w dużej grupie i przez to wzajemne zrozumienie; (...) wspaniałe doświadczenie ze strojami i makijażem oraz światłem; wyjazd grupowy, bardzo męczący i wyczerpujący fizycznie i psychicznie wysiłek, ale przyniósł ogromną satysfakcję, radość i dumę (co pokazał efekt i odbiór publiczność); poznanie nowych wspaniałych osób, praca z nimi nad czymś wspólnym, czymś wielkim; nowe doświadczenie sceniczne i zgłębienie możliwości ekspresji;*

możliwość wyrażenia ruchem tak pięknej i emocjonującej muzyki oraz dzielenia się tym z innymi; spotkanie z innym rodzajem wypowiedzi artystycznej przez ruch; udział w projekcie umożliwił mi głębsze, bardziej intuicyjne zrozumienie struktury i emocjonalnego ładunku utworów, co nie byłoby możliwe wyłącznie poprzez słuchanie; to doświadczenie pokazało mi, jak silna może być synergia pomiędzy dźwiękiem a ruchem i jak wzajemnie mogą się one uzupełniać, tworząc bogatszą, wielowymiarową narrację; była to cenna lekcja, która poszerzyła moje horyzonty artystyczne; możliwość ciągłego rozwoju swojego warsztatu ruchowego i muzycznego; możliwość (...) stworzenia czegoś wspólnego z całą grupą; współpraca z różnymi grupami badawczymi oraz zapoznanie się z interesującą twórczością Karla Jenkinsa; bardzo przyjemna atmosfera pracy i dbałość o dobrze wykonaną technikę; pierwszy raz występowałam w tego typu występie i było to dla mnie bardzo ekscytujące; doświadczyłam jak bardzo można wyrazić siebie podczas tańca; nabranie nowego doświadczenia w interpretacji muzyki ruchem oraz zdobycia nowych umiejętności w tym kierunku, co wiąże się z nowym postrzeganiem przestrzeni muzycznej i poznanie sposobów jak można ją wykorzystać; atmosfera panująca w całym zespole, dążenie razem do wspólnego dużego celu, możliwość poznania nowego rodzaju ruchów i sposobu tworzenia interpretacji oraz udział w tworzeniu projektu, który był czymś nowym dla mnie; możliwość obserwowania i udziału w dopasowaniu ekspresji ciała, układu tanecznego do tej (nieznanej wcześniej dla nie) muzyki.

Zacytowane powyżej odpowiedzi to jedynie niektóre z zapisanych przez wykonawców w ankiecie głosów. Wszystkie podkreślają otwartą postawę artystów na nowości. Pojawiły się również wpisy osób dla których było to pierwsze spotkanie z taką formą wyrażania interpretacji muzycznej oraz, że wzbudziła w nich entuzjazm. Wielokrotnie badani podkreślali wyjątkowość muzyki Karla Jenkinsa i deklarowali radość z możliwości obcowania z nią w takim wymiarze. Nie było żadnych negatywnych opinii – co jest świadectwem pozytywnego odbioru doświadczenia wśród badanych.

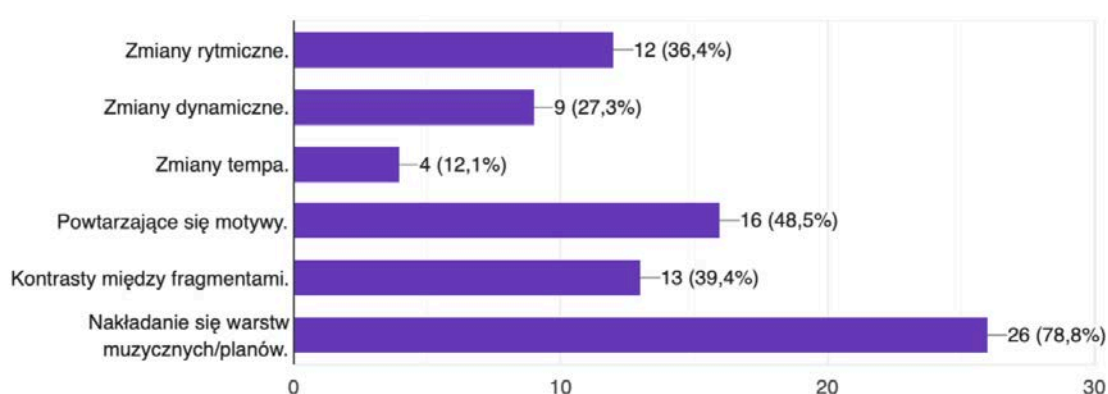
Następna część ankiety badała zrozumienie muzyki i ruchu wśród wykonawców. Pierwsze pytanie dotyczyło zwrócenia uwagi na niuanse w muzyce, które pojawiły się dopiero podczas pracy nad choreografią, a umknęły uwadze artysty podczas wcześniejszego słuchania utworu.



Wykres 27. Czy podczas pracy nad choreografią zwróciłaś/eś uwagę na niuanse w muzyce, które wcześniej były niesłyszalne dla Twojego ucha – wyniki.

Niemal wszyscy ankietowani zadeklarowali, iż praca nad choreografią znacznie otworzyła ich świadomość na niuanse muzyczne, które umknęły im podczas poprzedniego kontaktu z tą muzyką (94,3%). Jedynie dwie osoby różnicy tej nie zauważyły (5,7%). Oznacza to, że szczegółowa praca nad dziełem zwiększa świadomy jego odbiór, otwierając płaszczyzny nowego pola spojrzenia na kompozycje.

Doprecyzowanie powyższego pytania zawarte zostało w kolejnym – w którym wykonawcy proszeni byli o wskazanie tych aspektów, które zarysowały się w dalszej pracy nad dziełem.

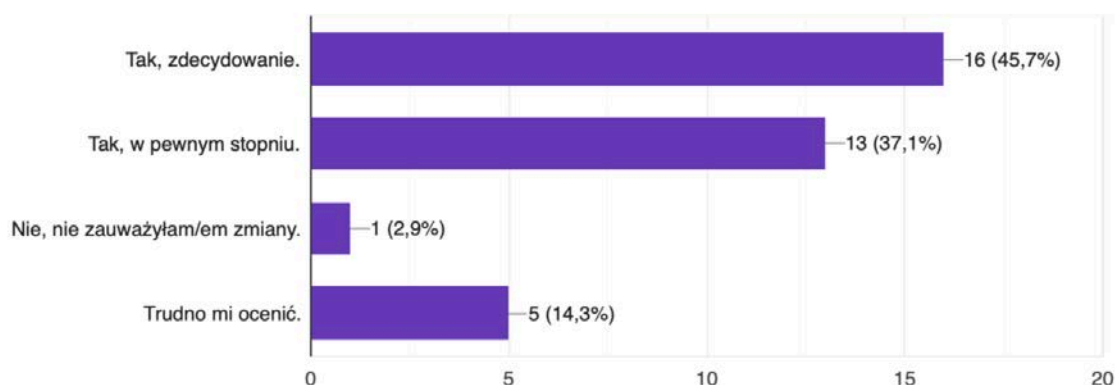


Wykres 28. Aspekty, które umknęły podczas słuchania muzyki, a pojawiły się przy tworzeniu układu ruchowego.

Aż 78,8% badanych wskazało, że dopiero szczegółowe pochylenie się nad dziełem podczas układania jego choreografii odkryło w ich percepcji elementy takie jak nakładanie się warstw muzycznych/planów. Praca ta pomogła im też „zobaczyć” powtarzające się motywy (48,5%), kontrasty między fragmentami (39,4%), czy zmiany rytmiczne (36,4). Aspekty takie jak zmiany dynamiczne czy zmiany temp – zgromadziły najmniej odpowiedzi ankietowanych (odpowiednio 27,3% oraz 12,1%), co być może związane jest z faktem,

że elementy te są dość czytelne i oczywiste w odbiorze, nawet podczas „zwykłego” słuchania muzyki i nie potrzebują dogłębnej analizy na poziomie formalnym.

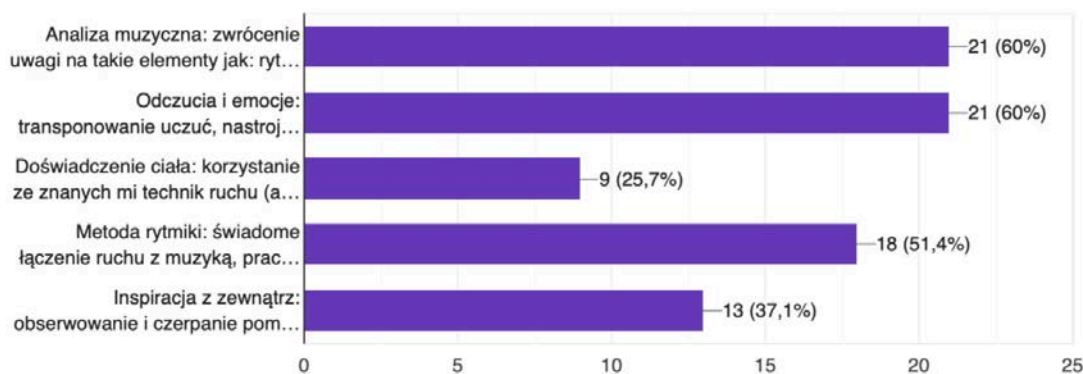
Kolejne pytanie badało zrozumienie relacji między muzyką, a ruchem – czy podczas pracy nad choreografią rozumienie tej zależności uległo pogłębieniu.



Wykres 29. Odpowiedzi na pytanie czy podczas pracy nad choreografią zrozumienie relacji pomiędzy muzyką, a ruchem uległo pogłębieniu.

Jak się okazało, 45, 7% wykonawców zadeklarowało, iż zdecydowanie odnalazło pogłębienie relacji pomiędzy muzyką, a ruchem, natomiast 37,1% uzyskało efekt ten w pewnym stopniu. Zatem znaczna część artystów podczas pracy nad choreografią doświadczyła wzbogacenia zrozumienia na poziomie połączeń muzyka-ruch. Pięciu osobom było ciężko ocenić, a jedna nie zauważyła zmian. Należy jednak podkreślić, iż w badaniu brały udział osoby, które nigdy nie miały nic wspólnego z takim doświadczeniem i z takim sposobem postrzegania muzyki, w związku z tym mogło być im ciężko takie relacje odnaleźć.

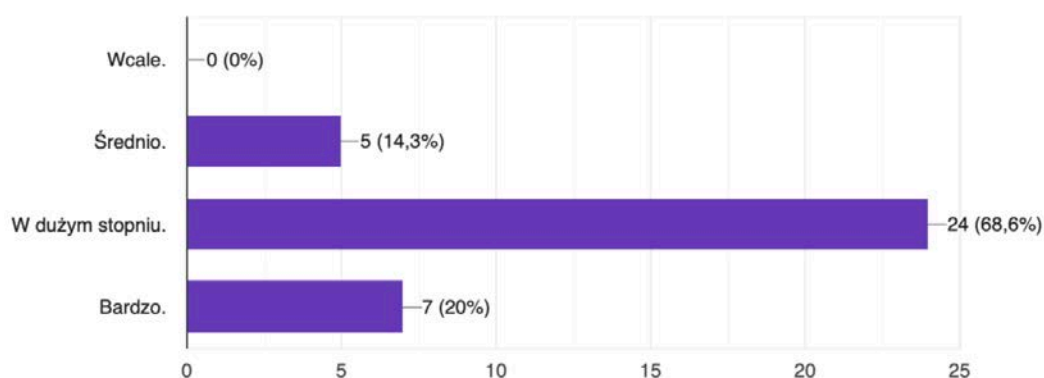
W dalszym toku badania, ankietowani byli proszeni o wskazanie głównego źródła inspiracji do tworzenia ruchu podczas pracy z muzyką Karla Jenkinsa.



Wykres 30. Główne źródła inspiracji do tworzenia ruchu podczas pracy z muzyką Karla Jenkinsa.

Najczęściej wskazywane odpowiedzi na to pytanie rozłożyły się zaskakująco równo, wskazując analizę muzyczną: zwrócenie uwagi na takie elementy jak: rytm, tempo, dynamika i budowa formalna utworu (60%) oraz odczucia i emocje: transponowanie uczuć, nastrojów i obrazów, jakie wywoływała we mnie muzyka (60%) – jako główne źródło inspiracji do tworzenia ruchu podczas pracy z muzyką Karla Jenkinsa. Ponadto, metoda rytmiki: świadome łączenie ruchu z muzyką, praca z przestrzenią i improwizacja – zebrała 51,4% głosów, a inspiracja z zewnątrz: obserwowania i czerpanie pomysłów od doktorantki lub współwykonawców – 37,1%. Najmniej ankietowanych wybrało opcję związaną z doświadczeniem ciała: korzystaniem ze znanych technik ruchu (aktorskich, tanecznych) oraz naturalnej reakcji ciała.

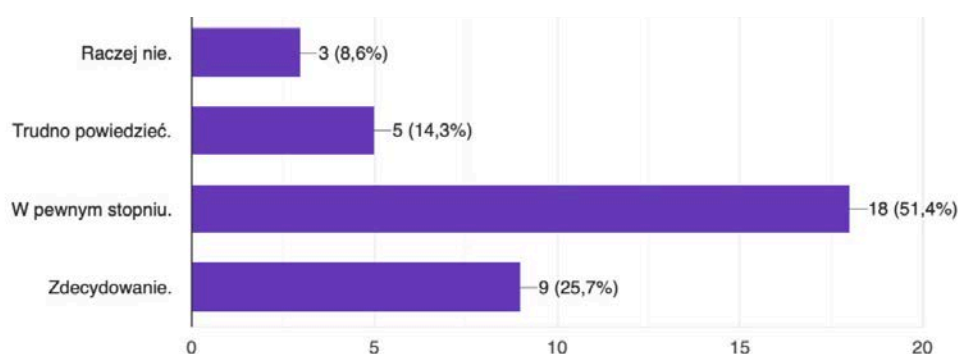
Ostatnim pytaniem z tej sekcji była próba weryfikacji w jakim stopniu ciało wykonawcy „podpowiadało” mu ruchy w odpowiedzi na słyszaną muzykę.



Wykres 31. Odpowiedzi na pytanie o stopień w jakim ciało „podpowiadało” ruchy w odpowiedzi na słyszaną muzykę.

Muzyka Karla Jenkinsa okazała się być, zdaniem badanych, stymulująca w dużym stopniu do budowania intuicyjnego ruchowego obrazu (68,6%), a siedem osób odebrało ją nawet jako bardzo motywującą (20%) jego/jej ciało do ruchu, jako odpowiedź na nią. Pięć osób stwierdziło, że interakcja zaszła w średnim stopniu (14,3%). Co istotne, stopień reakcji mógł być różny, bowiem związany jest głównie z naturalną wrażliwością badanych, która jest zależna od indywidualnych cech jednostki. Podkreślić jednak należy, że nie było osoby, która zadeklarowałaby, że muzyka Karla Jenkinsa w żaden sposób nie wpłynęła na niego. Oznacza to, że kompozycje Walińczyka stanowią doskonały materiał do tworzenia ruchowych obrazów, bowiem rezonują w zgodzie z ciałem wykonawców.

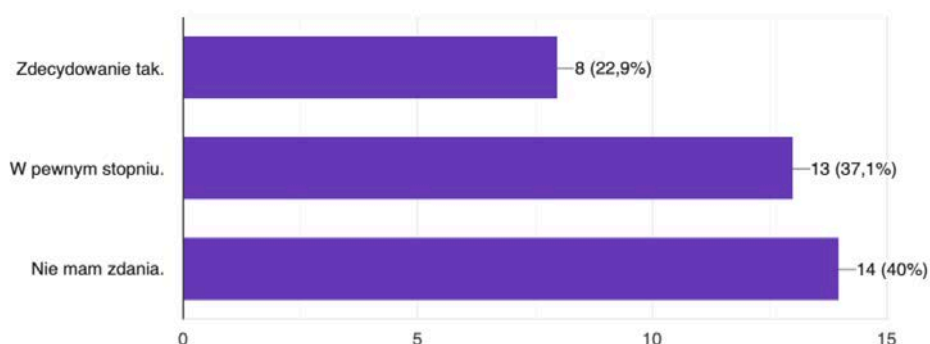
Piątą część ankiety stanowiły refleksje i korzyści wynikające ze współpracy. Tu badane było zainteresowanie muzyką Karla Jenkinsa artystów – czy po zakończeniu projektu, ono wzrosło.



Wykres 32. Czy po zakończeniu projektu Twoje zainteresowanie muzyką Karla Jenkinsa wzrosło – wyniki.

Ogólny odbiór kompozycji Walińczyka został pozytywnie oceniony przez ankietowanych. Ponad połowa z nich zadeklarowała, iż po zakończeniu projektu ich zainteresowanie jego muzyką w pewnym stopniu wzrosło (51,4%), a co czwarty fascynację tę określił jako zdecydowaną (25,7%). Trzy osoby stwierdziło, że doświadczania z muzyką Anglika nie wpłynęły na wzrost ich zainteresowania jego muzyką (8,6%), a pięć osób nie miało zdania w tym temacie (14,3%). Zatem ogólnie, można powiedzieć, że badani po spotkaniu z dziełami Jenkinsa wykazują wzrost zainteresowania.

Kolejne pytanie dotyczyło reakcji, w jaki sposób udział w projekcie rzutuje na ankietowanych oraz ich przyszłe plany artystyczne lub edukacyjne związane z ruchem i muzyką.



Wykres 33. Wpływ projektu na przyszłe plany artystyczne lub edukacyjne związane z ruchem i muzyką.

Wśród trzech możliwych do wyboru odpowiedzi, 22,9% ankietowanych opowiedziało się, że udział w projekcie miał duży wpływ i zdecydowanie rzutował na ich przyszłe plany artystyczne związane z ruchem i muzyką. Bardziej stonowaną odpowiedź zaznaczyło 37,1% badanych, którzy jedynie w pewnym stopniu dostrzegają jego wpływ. Bez zdania pozostało 40% wykonawców.

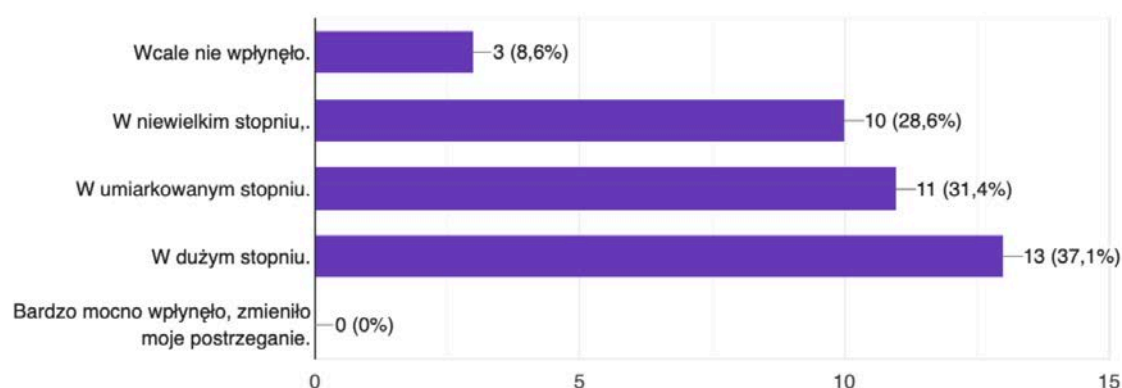
W kolejnym punkcie artyści poproszeni zostali o wybranie i uzasadnienie wyboru, najbardziej satysfakcjonującego utworu Karla Jenkinsa w procesie wykonawczym.

W tym pytaniu ankietowani dostali swobodę wypowiedzi. Ich opisy były ciekawe, zawierały wiele interesujących spostrzeżeń, na przykład: „*Rain Dance*” był bardzo emocjonalny i swobodny; „*Dos A Dos*”, ponieważ utwór składał się z kilku mniejszych części zróżnicowanych pod względem charakteru, dzięki czemu mogliśmy zaprezentować szeroką gamę ruchów wizualnie obrazujących muzykę. Ostre i krótkie gesty zestawione w kontraście do długich, śpiewanych partii – ułożone przestrzennie w kilka konkretnych ustawień sprawiały, że miałyśmy okazję zaprezentować wiele różnych emocji, „twarzy”; „*Rain Dance*”, ponieważ w tym układzie brały udział wszystkie grupy, utwór był pełen pozytywnych emocji, w których można było dobrze wyrazić siebie i pokazać całą radość na finał; „*Dos A Dos*”- była to interpretacja bardzo wymagająca i doprowadzenie jej do stanu koncertowego przyniosło dużą satysfakcję; „*Dos A Dos*” – był wyzwaniem kondycyjnym i pamięciowym, więc jego poprawne wykonanie przyniosło dużą satysfakcję; „*Rain Dance*” – utwór ten był bardzo bogaty, dawał więc dużą przestrzeń do wyrazu, wiele się w nim działo, więc proces tworzenia choreografii, prób i samego wykonania na scenie był bardzo satysfakcjonujący; „*Palladio*” – kunszt trzech ciał; „*Rain Dance*” – dość wymagający, przez co efekty były przyjemne do oglądania; „*Minuet*” – porównanie grup, zauważenie, że każda z nich miała inny pomysł na choreografię; nie jestem w stanie wybrać

konkretnego utworu, ponieważ każdy z nich był wyjątkowy na swój własny sposób; „La La La Koora” – za niezwykłą pogodę; „Palladio” – dobrze dobrane i bardzo efektowne ruchy, doskonale wykonanie; „Dos A Dos” – ze względu na jego szybkie tempo; „Dos A Dos” – ponieważ był wyzwaniem zakończonym dużą satysfakcją z powodu jego długości oraz energiczności; „Minuet” – najbardziej czułam, co chcę wyrazić tańcem; „Rain Dance” – ponieważ satysfakcjonowało mnie tworzenie relacji na scenie pomiędzy dwoma głosami, które się przeplatały; „Rain Dance” – jego dynamiczny, rytualny charakter sprzyjał pracy z ciałem i wspólnemu przeżywaniu muzyki w sposób bardzo organiczny. Szczególnie cenne było dla mnie to, że mogłam współpracować z różnymi grupami wykonawczymi, które wносиły swoje unikalne doświadczenie i energię. Ta różnorodność interpretacyjna oraz wspólna praca nad spójną formą utworu były niezwykle rozwijające i inspirujące. „Dos A Dos” – pomimo wielkiego wysiłku i trudności był bardzo efektowny i łączył wiele kontraktowych elementów muzycznych i ruchowych; „Minuet” – (...) miał w sobie to niepowtarzalne coś, to w jaki sposób przedstawiłyśmy ten utwór, było niesamowite; „Rain Dance” – połączenie wszystkich wykonawców w jedną całość, ale każda z grup miała swój urok; „Rain Dance” – ponieważ zaczynał się spokojnie i stabilnie, ale to jak mocno skończyliśmy ten układ było fascynujące; „Dos A Dos” – z powodu niewiarygodnie szybkiego tempa, które w połączeniu z niezwykle wymagającymi ruchami podwyższało poziom adrenaliny, która znacznie zwiększała poziom satysfakcji z wykonywanego utworu; Ciężko wybrać jeden, ale chyba najbardziej satysfakcjonujące było dla mnie wykonanie utworu „Rain Dance”. Wspólnie z pozostałymi grupami stworzyliśmy spójną całość i efekt końcowy był niesamowity. Ten utwór również wymagał ode mnie dużej precyzji, skupienia i dużo słuchałam swojego głosu po próbach, bo początkowo ciężko było mi go wysłyszeć; Myślę, że każdy był w pewnym stopniu satysfakcjonujący na różnych płaszczyznach, ale gdybym miała wybrać jeden to zapewne byłby to „Dos A Dos”; „Minuet” – ponieważ ukazywaliśmy utwór za pomocą światła, co było ciekawym doświadczeniem; „Dos A Dos” – najwięcej się w nim działo i był moim zdaniem, najbardziej energiczny; „Rain Dance” – ponieważ wymagał ogromnej współpracy pomiędzy wykonawcami. Niezwykle ważna była tu koncentracja i odczucia płynące z ciała. Cały utwór wymagał ogromnej precyzji, a efekt końcowy był bardzo imponujący; Zdecydowanie „Rain Dance” – przez to, że miał dużo elementów ruchowych, których dotąd nie znałam, takie jak głosy w tańcu. Ten utwór też bardzo napędzał mnie emocjonalnie przez swoją dynamikę co wpływało na jakość pracy; „Dos A Dos” – ponieważ był dla mnie najbardziej złożonym ruchowo utworem, wymagał wielkiego nakładu energii oraz miałam możliwość

wykonać różnego rodzaju ruchy, czasem dość kontrastowe, zróżnicowane; „Rain Dance” – bo zawierał dużo zróżnicowanych ruchów, dość szybkie tempo, które bardzo lubię i muzykę, która wpadała w ucho; „Rain Dance” – najwięcej się działo, dużo warstw muzycznych i połączenie z innymi różnymi od siebie w pewnym stopniu grupami, w jedną współgrającą całość. Te interesujące zdania zawierają szeroki wachlarz odczuć wykonawców, stanowiących doskonały dowód tezy o wielowymiarowości muzyki Karla Jenkinsa.

Ostatnie pytania związane były z określeniem stopnia wpływu doświadczenia udziału w koncercie finałowym (publicznej prezentacji interpretacji) na postrzeganie własnych umiejętności artystycznych i roli wykonawcy.



Wykres 34. Wpływ doświadczenia udziału w koncercie finałowym (publiczna prezentacja interpretacji) na postrzeganie własnych umiejętności artystycznych i roli wykonawcy.

Wykonawcy uznali, iż doświadczenie udziału w koncercie finałowym wpłynęło na nich w następujących wymiarach: wcale – 8,6%, w niewielkim stopniu – 28,6%, w umiarkowanym stopniu – 31,4% oraz w dużym stopniu – 37,1%. Zatem doświadczenie rzutowało na większość z badanych, poza trzema osobami. Jego wpływ był różny, raczej mocny, ale nie aż w tak ogromnym stopniu, by zmienić sposób postrzegania.

W celu doprecyzowania wyników, ankietowani zostali poproszeni o wyjaśnienie w opisowej następnego pytania. Odpowiedzi prezentowały odmienny punkt widzenia, były niezwykle interesujące. Badani wskazywali: *Rozwój poczucia rytmu i muzykalności, precyzyjność, umiejętność interpretowania muzyki na różne sposoby; Z każdym wystąpieniem uświadamiam sobie jaki jest cel interpretacji ruchowych – pokazać widzom muzykę tańcem; Uważam, że koncert był bardzo udany i interpretacje udały się świetnie. Nie spodziewałam się, że będę w stanie utrzymać taki poziom koncentracji i taką jakość wykonania ruchów.*

Dodatkowo, podczas prób generalnych i koncertu w naszej grupie panowała przyjemna atmosfera i znacznie mniej się stresowałam niż przed typowym koncertem interpretacji. Było to więc z punktu widzenia wykonawcy bardzo budujące doświadczenie; Odbiór był budujący, dałam radę mimo ogromnego zmęczenia, zgrałam się z grupą; Dzięki udziałowi w koncercie finałowym wraz z pozostałymi grupami badawczymi miałam okazję udoskonalić swoje umiejętności zarówno ruchowe jak i orientacyjno-przestrzenne; Nabrałam pewności siebie (w zakresie ruchu), zaczęłam interesować się metodą rytmiki i chciałabym aplikować na studia w tym kierunku; Niestety nie miałam możliwości występu z powodu kontuzji, ale każdy występ coś dla mnie wnosi. Od emocji, poprzez postrzeganie własnego ciała i umiejętności jego ruchu na scenie i w przestrzeni aż po umiejętność pracy w zespole; Nie wpłynęło bardzo, ale było mocno inspirujące doświadczenie; Zainteresowało mnie to aby spróbować swoich sił w wyrażaniu muzyki poprzez ciało. W bardzo pozytywnym stopniu, ponieważ nie wiedziałam, że potrafię tak interpretować utwór inaczej niż głosowo czy instrumentalnie, ale także tańcem, co było wcześniej dla mnie abstrakcyjne; Podczas koncertu, trzeba było się skoncentrować, ale dużo ruchów przychodziło już instynktownie i czerpałam z tego radość, zabawę. Więc się po prostu bawiłam w pewnym stopniu na scenie i przyniosło mi to jeszcze większą radość niż satysfakcja z udanego występu. Te ciekawe spostrzeżenia wykonawców, którzy w niezwykle pozytywnym tonie wypowiadali się na temat poruszanego zagadnienia, podkreślając inne jego zalety.

Ostatnim punktem badania było swobodne zapytanie o pozytywne aspekty jakie wniosła praca doktorantki Jadwigi Basisty-Jandy do rozwoju artystycznego lub edukacyjnego badanej jednostki.

Odpowiedzi były tu niezwykle interesujące, ale też i niestandardowe, wskazywały na widoczny rozwój oraz szeroką wdzięczność za możliwość spełnienia się w tym nowatorskim zadaniu. Zdaniem ankietowanych, pozytywnymi aspektami udziału było: *Rozwój poczucia rytmu i muzykalności, precyzyjność, umiejętność interpretowania muzyki na różne sposoby pozwoliła mi na pokazanie muzyki poprzez ruch ciałem; Rozwój artystyczny pod względem zapoznania się z nieodkrytą dotąd literaturą muzyczną oraz współtworzenia układu, rozwijając inny zakres ruchów, gestów. Dodatkowo miałyśmy możliwość doskonalenie umiejętności działania ze sobą nawzajem, współpracy oraz improwizacji ruchowej w ramach rozgrzewki czy „ruchowej burzy mózgów”; Dodała mi dużo odwagi w wyrażaniu siebie poprzez taniec oraz pomogła, zrozumieć jak wielkie znaczenie ma ruch w interpretacji utworu; Pomogła mi zrozumieć rolę prowadzącego w grupie i poszerzyć perspektywę rozumienia muzyki w przełożeniu jej na ruch; Podczas pracy z Panią Jadwigą,*

rozumiałam koncepcję wyrazu muzyki poprzez ruch, zobaczyłam również przykład, że pozytywna atmosfera oraz przyjazne relacje z podopiecznymi, znacznie ułatwiają pracę i doprowadzają projekt do pięknego zakończenia. Dzięki tej pracy nauczyłam się bardziej świadomie analizować dzieła i lepiej rozumieć proces twórczy. Bardzo ważne było dla mnie indywidualne podejście i otwartość na moje pomysły, co dodało mi odwagi w pracy twórczej; Współpraca kluczem do sukcesu; Poznałam twórczość nowego artysty, nauczyłam się wychwytywać elementy muzyki; Wydaje mi się, że jest mi teraz dużo łatwiej połączyć ruch ciała z muzyką; Kolejne doświadczenie; Postrzeganie muzyki jako ruchu; Pracowitość, motywacja, niepoddawanie się i próbowanie różnych rozwiązań ruchowych; Przyglądanie się pracy, inspiracja zastosowanymi rozwiązaniami choreograficznymi; Praca pod kierunkiem doktorantki Jadwigi Basisty-Jandy dała mi nowe spojrzenie na rytmikę, na wyrażanie muzyki ciałem i ruchem tanecznym; Duża motywację do działania, pełno energii i wsłuchiwanie się głębiej w utwór wychytując z niego nawet najmniejsze szczegóły; Świadomość ruchu; Praca pod kierunkiem doktorantki Jadwigi Basisty-Jandy wniosła wiele pozytywnych aspektów do mojego rozwoju artystycznego. Jej otwartość na dialog twórczy, profesjonalizm oraz umiejętność budowania atmosfery zaufania i współpracy sprawiły, że mogłam w pełni zaangażować się w proces twórczy. Ceniłam sobie jej wrażliwość na detal, dbałość o spójność ruchu z muzyką oraz indywidualne podejście do wykonawców. Dzięki tej współpracy pogłębiłam nie tylko swoje umiejętności ruchowe, ale również zrozumienie procesu pracy nad spektaklem w kontekście interdyscyplinarnym; Otwartość na ruch, improwizację, odwaga w dzieleniu się swoimi pomysłami, dużo inspiracji ruchowych i muzycznych; Przede wszystkim zdobycie nowych doświadczeń. Z Panią Jadzią pracowało się znakomicie, jest bardzo ciepłą i pomocną osobą; Przybliżenie muzyki Karla Jenkinsa, jej interpretacja i nowa perspektywa muzyczna; Pani Jadzia pokazała mi muzykę od zupełnie innej strony, takiej, od której nigdy niestety nie miałam okazji jej jeszcze poznać. Pani Jadzia również bardzo zainspirowała mnie swoją determinacją; Doskonalenie umiejętności współpracy z innymi, możliwość wyrażenia siebie ruchem, chęć działania do tak wspaniałej i inspirującej muzyki, możliwość odkrycia i zrealizowania czegoś naprawdę nowego; Przede wszystkim, doktorantka zaszczepiła we mnie głębokie zainteresowanie metodą rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a. Proces tworzenia choreografii pod jej okiem był nie tylko inspirujący, ale i pouczający. Ukazał, jak efektywnie łączyć ruch z muzyką. To doświadczenie uświadomiło mi, że właśnie w tym kierunku chcę się dalej rozwijać. Z tego powodu planuję zdawać na Akademię Muzyczną, aby móc w przyszłości uczestniczyć w podobnych projektach. Moim celem jest zarówno doskonalenie się w roli wykonawcy, jak i tworzenie

własnych, autorskich interpretacji ruchowych. Praca z doktorantką otworzyła mi drogę do nowej pasji i wyznaczyła cel na dalszą edukacyjną i artystyczną ścieżkę; Chęć inspiracji i czerpanie z innych spostrzeżeń uczestników zespołu. Chęć dalszego zgłębienia relacji między moim ciałem i jego umiejętnościami ruchowymi, a muzyką i wyrażaniem emocji z nią związanych; Duża dawka uśmiechu i życzliwości, która aż biła od doktorantki w każdy wtorek, gdy spotykałyśmy się tworzyć i działać – to na pewno miało duży wpływ na rozwój pracy i chęci dla każdej z osobna (uczestniczek), ale też i dla całej grupy; Pomogła otworzyć się na nowe pomysły; Występ na scenie w innym charakterze, współpraca z grupami z różnego środowiska, przestrzeń do kreatywności; Zwracanie uwagi na rytmikę; Pani Jadwiga pokazała mi, jak można pracować z innymi ludźmi przy interpretacjach ruchowych i jak zadbać o atmosferę na próbach; Zrozumienie emocji muzycznych związanych z poczuciem własnego ciała. Stałam się zdecydowanie bardziej uwrażliwiona na utwory muzyczne (kontrasty muzyczne, nakładające się motywy itd.). Zainteresowałam się również muzyką Karla Jenkinsa, która dawniej wydawała mi się „obca”; Zdecydowanie inspiracja oraz motywacja do rozwoju i do działania; Poznanie nowego rodzaju/estetyki ruchów; Poznanie trochę innego stylu tworzenia interpretacji; Zmniejszenie lęku w tworzeniu wielkich składów – bo wszystko się udało, a efekt był niesamowity; Nauczyłam się, że warto dodawać różnego rodzaju nieoczywiste pomysły do tworzenia wizualnej odsłony utworów, np. elementy fluorescencyjne; możliwość kontynuacji tańca, poznanie twórczości nowego kompozytora, pogłębienie oraz nawiązanie nowych relacji międzyludzkich; Nowe doświadczenia sceniczne, przybliżenie muzyki Karla Jenkinsa, rozwinięcie własnych umiejętności ruchowych. Jak widać – wykonawcom nasunęło się wiele różnych wniosków, w tym również nieoczywistych, a dla niektórych inspiracją muzyką oraz doświadczenie takiej formy interpretacji muzyki odcisnęło znaczące piętno, iż zdecydowali się zweryfikować własne plany życiowe.

Reasumując, wyniki całego badania dostarczyły ciekawych wniosków, z których główne myśli koncentrowały się wokół oceny muzyki Karla Jenkinsa. Wykonawcy opisywali ją jako doskonałą do budowania ruchowych obrazów. Jej żywa struktura oraz wzbogacona różnorodnym instrumentarium tkanka dźwiękowa zyskała wiele skojarzeń, a pulsująca warstwa rytmiczna oddała życie i nadała ciałom artystów wibracje zgodne z jej plusem.

ZAKOŃCZENIE

*Gdy gest staje się nutą, a ciało partyturą
– muzyka przestaje być tylko słyszalna,
lecz jest także widzialna w przestrzeni.*

J. Basista-Janda

Niniejsza praca stanowi innowacyjne podejście do zagadnienia teatru ruchu i przestrzeni w interpretacjach ruchowych wybranych dzieł Karla Jenkinsa w kontekście zróżnicowanych kompetencji muzycznych. Jej wyjątkowość zawiera się w połączeniu teorii z praktyką artystyczną. Tradycyjne ujęcie prac doktorskich w dziedzinie muzykologii czy teorii, skupia się zazwyczaj na analizie teoretycznej. Tymczasem niniejsza dysertacja stanowi połączenie rygorystycznych badań naukowych z praktycznym ukazaniem ich w formie interpretacji ruchowych oraz prezentacji koncertowej. Dodatkowo, wzbogacona została ankietami, badającymi wielopłaszczyznowy wymiar całego projektu. To rzadkie i wartościowe połączenie, które pozwala na weryfikację teorii w realnym życiu oraz działaniu artystycznym.

Zastosowanie metody Emila Jaques-Dalcroze'a w kontekście muzyki Karla Jenkinsa okazało się być doskonałym materiałem do badań. Metoda Dalcroze'a jest znana i ceniona w edukacji muzycznej oraz szeroko rozumianego wychowania poprzez sztukę. Jej zastosowanie w interpretacjach ruchowych konkretnych dzieł Walińczyka, zwłaszcza tych o unikalnym języku muzycznym, stanowiło nowe wyzwanie oraz otwierało szerokie pole do budowania ruchowych obrazów w duchu Dalcroze'a. Integralną częścią projektu było porównawcze badanie grup o różnym poziomie kompetencji oraz ich percepcji muzyki Jenkinsa. Było to unikatowe spojrzenie na badanie reakcji i możliwości interpretacyjnych tych zespołów, o tak zróżnicowanym poziomie zaawansowania muzycznego, a także ruchowego. Doświadczenie to dostarczyło wielu interesujących wniosków dotyczących wpływu wykształcenia muzycznego na percepcję i ekspresję ruchową muzyki Jenkinsa, a także na skuteczność różnych metod pracy z tymi grupami. Wyniki wykazały znaczące różnice pomiędzy odbiorem interpretacji tych grup, a także odmienny proces przygotowania i nastawienia artystów, co potwierdziły takżeankiety: publiczności oraz wykonawców.

Ponadto w pracy skupiono się nie tylko na teatrze ruchu, lecz również przestrzeni, światła i strojów – wykorzystano te elementy jako kluczowe narzędzia interpretacji ruchowej, co również wnosi nową perspektywę wzbogacającą dalcrozową metodę. Należy bowiem zaznaczyć, iż tradycyjne podejście do rytmiki często koncentruje się na bezpośredniej reakcji na rytm czy melodię. Tymczasem w niniejszej pracy pole to zostało rozszerzone o świadome wykorzystanie przestrzeni i innych elementów teatralnych, w tym mimiki, pracy rąk, oświetlenia, kostiumów, makijażu, rekwizytów – które wykorzystane zostały również do budowania choreografii.

Podkreślić należy, iż praca łączy w sobie elementy muzykologii, choreografii, pedagogiki tańca i psychologii percepcji, co stanowi o jej interdyscyplinarnym charakterze, który wzbogacony został analizą wspomnianych wcześniej ankiet. W związku z tym, zawiera także wnioski, które umknęły badaniom o węższym spektrum dyscyplinarnym. Co więcej, praca ma także charakter popularyzatorski, bowiem twórczość Karla Jenkinsa jest mało znana w Polsce. Przybliżenie publiczności oraz wykonawcom twórczości cenionego na całym świecie Walińczyka stało się także jednym z celów pracy. Koncert stał się doskonałą okazją do zaprezentowania jego bogatego i różnorodnego dorobku.

Interesującym zagadnieniem w kontekście całej pracy jest wspomniany koncert – widziany tutaj jako integralna część dysertacji. To on dostarczył materiał do wniosków z badań, przygotowania do niego były poddawane szerokiej analizie, a publiczność doświadczyła efektów współpracy w ramach zespołów oraz wszystkich występujących grup razem. Własne obserwacje i doznania odbiorcy mogli, poprzez ankietę, umieścić w przestrzeni badawczej.

Opisane w pracy wnioski mają fundamentalne znaczenie, ponieważ potwierdzają tezę, że teatr ruchu i przestrzeni to interdyscyplinarne zjawisko, w którym każdy element sceniczny może być nośnikiem znaczenia. W badaniu światło stało się narzędziem interpretacji, które było w stanie wznieść utwór na nowy poziom, wnosząc na scenę nową warstwę narracyjną i zaspokajając tym samym potrzeby współczesnego odbiorcy. Te rezultaty sugerują, że w przyszłych badaniach nad rytmiką i ruchem należy kłaść jeszcze większy nacisk na interdyscyplinarne aspekty, w których technologia i sztuka wizualna współtworzą przekaz, wzmacniając tym samym oddziaływanie artystyczne.

Interpretacje ruchowe nadają indywidualne piękno i są zjawiskiem niepowtarzalnym. Badania ujęte w pracy skupiały się na uchwyceniu tej unikalności w zależności od charakterystyki poszczególnych grup wykonawczych. W związku z tym praca rozwijała się na wielowymiarowym obszarze badań. Grunt do nich stanowiła analiza muzyczna wybranych dzieł Jenkinsa, a ramy w jej interpretacji ruchowej nadała metoda Emila Jaques-Dalcroze'a. Ten interesujący eksperyment dostarczył refleksji nad emocjonalnym i estetycznym odbiorem ruchowych obrazów i tym samym zamknął holistyczne podejście do tematu.

ANEKS

BIBLIOGRAFIA

Książki, pozycje naukowe, prace zbiorowe i artykuły:

- Appia A., *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1997;
- Bogdanowicz E., Durlow G., *Rytmika w edukacji i terapii dziecka, Dysleksja*. Biuletyn Polskiego Towarzystwa Dysleksji, nr 3(2010);
- Bogdanowicz E., Durlow G., *Zrozumieć muzykę: ruch w edukacji dziecka*, *Studia Artystyczne*, nr 1(2014);
- Brzozowska-Kuczkiewicz M., *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, WSiP, Warszawa 1991;
- Chodkowski A. (red), *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006;
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Warszawa 1990;
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983;
- Grajpel A., *Działanie i przeżycie muzyczne w systemie Dalcroze’a*, w: *Rytmika w kształceniu muzyków*, w: *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI ogólnopolskiej sesji naukowej*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2002;
- Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny.*, ME-KOMP, Warszawa 2011.
- Jaques-Dalcroze E., *E. Jaques-Dalcroze o swojej metodzie* [z przedmowy do II tomu Rytmiki], tłum. A. Ludwikiewiczowa, w: *Rytmika i jej twórca Emil Jaques-Dalcroze. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, z. 71, COPSA, Warszawa 1963;
- Jaques-Dalcroze E., *Pisma wybrane*, WSPiP, Warszawa, 1992.
- Jenkins K., *Nota wykonawcza – Adiemus III: Dances of Time*, Boosey&Hawkes, 2000;
- Jenkins K., *Symphonic Adiemus*, SCHOTT&CO, 2017;
- Jenkins K., Jackson S., *Still with the Music. My Autobiography*, Elliott and Thompson, Londyn, 2015;
- Ludwikiewiczowa A., *Metoda solfeżu Emila Jaques-Dalcroze’a*, w: *Emil Jaques-Dalcroze w 100-lecie urodzin. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1965;
- Mamontowicz-Łojek J., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, PWN, Warszawa 1978;
- Martin F., *Kilka refleksji na temat Rytmiki Jaques-Dalcroze’a*, tłum. B. Niewiadomska, w: *Z zagadnień kształcenia muzyczno-ruchowego. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1975;

- Mieczysława J., *Monsieur Jaques*, w: *Emil Jaques-Dalcroze w 100-lecie urodzin. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1965;
- Ostrowska B., *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a*, w: *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI ogólnopolskiej sesji naukowej*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2002;
- Ostrowska B., *Muzyka jako czynnik ewokujący ruch ciała*, w: *Zeszyt naukowy XVIII. Materiały z XII sesji*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1989;
- Ostrowska B., Aleksandrowicz E., *Improwizacje rytmiczno-aktorskie*. [w:] B. Ostrowska (ed.), *Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002;
- Porte D., *Podstawy metody Jaques-Dalcroze'a*, tłum. B. Niewiadomska, w: *Z zagadnień kształcenia muzyczno-ruchowego. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1975;
- Roberts M.S., *The meaning behind the lyrics to „Adiemus” by Karl Jenkins*, Classic FM, 2022;
- Reichel B., *O improwizacji w nauczaniu rytmiki*, w: *Rytmika i jej twórca Emil Jaques-Dalcroze. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, z. 71, COPSA, Warszawa 1963;
- Ryling F., *Kształcenie słuchu metodą Jaques-Dalcroze'a w świetle moich doświadczeń*, w: *Emil Jaques-Dalcroze w 100-lecie urodzin. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1965;
- Scheltema M.A. van, *O osobowości i działalności Jaques-Dalcroze'a*, w: *Rytmika i jej twórca Emil Jaques-Dalcroze. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1963;
- Skazińska M., *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, w: *Zeszyt naukowy XVIII. Materiały z XII sesji*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1989;
- Stępień M., *Analiza utworów muzycznych dla potrzeb interpretacji ruchowej wg zasad Dalcroze'a*, w: *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI ogólnopolskiej sesji naukowej*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2002;
- Stępień M., *Muzyka, ruch, forma. Interpretacja ruchowa w metodzie Dalcroze'a jako środek przekazu formy dzieła muzycznego*, Wyd. Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2008;
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000;
- Tomaszewski M., *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, w: *Res Facta Nova*, nr 8, 1982;
- Willman E., *Rytmika Jaques-Dalcroze'a jako system wychowania*, w: *Rytmika i jej twórca Emil Jaques-Dalcroze. Materiały Informacyjno-Dyskusyjne*, COPSA, Warszawa 1963.

Strony internetowe:

- <https://akademiaartysta.pl/zajecia-aktorskie/>, dostęp 07.09.2025;
- <https://www.boosey.com/cr/music/Karl-Jenkins-Adiemus-IV-The-Eternal-Knot/15079>, dostęp 20.08.2025;
- https://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail?site-lang=en&musicid=761&langid=1, dostęp 14.08.2025;
- <https://www.britannica.com/art/square-dance>, dostęp 24.08.2025;
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Adiemus_\(albums\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adiemus_(albums)), dostęp 21.08.2025;
- https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins#cite_note-Roberts-15, dostęp 23.05.2023;
- https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_La_Rotonda, dostęp 14.08.2025;
- <https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/wyklad-iii-hellerau-laboratorium-rytmu/#> dostęp 09.02.2022;
- <http://www.karljenkins.com/works>, dostęp 24.05.2023;
- <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Glosolalia;17521.html>, dostęp 23.05.2023;
- <https://spimr.eu/kalendarium-emil-jaques-dalcroze/>, dostęp 20.02.2022;
- <https://www.ur.edu.pl/pl/kandydat/oferta-edukacyjna-ur/studia-i-kierunki/edukacja-artystyczna-w-zakresie-sztuki-muzycznej/specjalnosc-rytmika-w-edukacji-przedszkolnej-i-szkolnej>, dostęp 07.09.2025;
- <https://zpe.gov.pl/a/prehistoryczne-i-starozytno-instrumenty-muzyczne/Dy6Vn69IJ>, dostęp 20.08.2025.

SPIS ILUSTRACJI, PRZYKŁADÓW MUZYCZNYCH, WYKRESÓW

Ilustracja 1. Emil Jaques-Dalcroze	8
Ilustracja 2. Karl Jenkins	19
Ilustracja 3. Album <i>Adiemus: Songs of Sanctuary</i>	22
Ilustracja 4. Plan willii <i>La Rotonda</i>	24
Ilustracja 5. <i>La La La Koora</i> , początek utworu, fot. Beata Czyżewska.	69
Ilustracja 6. <i>La La La Koora</i> , oświetlenie oraz stroje, fot. B. Czyżewska.	70
Ilustracja 7. <i>La La La Koora</i> , plany w układzie, fot. B. Czyżewska.	70
Ilustracja 8. <i>La La La Koora</i> , figura tematu drugiego, fot. B. Czyżewska.	71
Ilustracja 9. <i>Hermit of the Sea Rock</i> , układ grupy – dopełnienie – tło, fot. B. Czyżewska.	73
Ilustracja 10. <i>Hermit of the Sea Rock</i> , wokaliza – pierwsza solistka, fot. B. Czyżewska.	74
Ilustracja 11. <i>Hermit of the Sea Rock</i> , duduk – druga solistka, fot. B. Czyżewska.	74
Ilustracja 12. <i>Hermin of the Sea Rock</i> , trzeci pokaz tematu – duet solistek, fot. B. Czyżewska.	75
Ilustracja 13. <i>Dos A Dos</i> , stroje, fot. B. Czyżewska.	76
Ilustracja 14. <i>Dos A Dos</i> , początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.	77
Ilustracja 15. <i>Dos A Dos</i> , figury układu, fot. B. Czyżewska.	78

Ilustracja 16. <i>Dos A Dos</i> , ruch na scenie, fot. B. Czyżewska.	78
Ilustracja 17. <i>Dos A Dos</i> , zmiany figur, fot. B. Czyżewska.	79
Ilustracja 18. <i>Dos A Dos</i> , wirujące stroje, fot. B. Czyżewska.	80
Ilustracja 19. <i>Dos A Dos</i> , wybrana figura, fot. B. Czyżewska.	81
Ilustracja 20. <i>Dos A Dos</i> , ostatnia scena choreografii utworu, fot. materiały prywatne....	82
Ilustracja 21. <i>Rain Dance</i> , figura otwarcia, fot. B. Czyżewska.	83
Ilustracja 22. <i>Rain Dance</i> , rozwijająca się tkanka muzyczna początkowych taktów, fot. B. Czyżewska.	84
Ilustracja 23. <i>Rain Dance</i> , grupa w kostiumach fluorescencyjnych, fot. B. Czyżewska..	84
Ilustracja 24. <i>Rain Dance</i> , fluorescencyjny taniec, fot. B. Czyżewska.	85
Ilustracja 25. <i>Rain Dance</i> , ostatnia scena utworu, fot. B. Czyżewska.	86
Ilustracja 26. <i>Minuet</i> , grupa I, światelka, układ otwierający dzieło, fot. B. Czyżewska...	87
Ilustracja 27. <i>Minuet</i> , grupa I – pulsujące, przenikające się światelka, fot. B. Czyżewska	87
Ilustracja 28. <i>Minuet</i> , grupa I, część środkowa utworu, fot. B. Czyżewska.	88
Ilustracja 29. <i>Minuet</i> , grupa I, ostatni fragment utworu, fot. B. Czyżewska.	89
Ilustracja 30. <i>Minuet</i> , grupa II, początkowy fragment utworu, fot. B. Czyżewska.	89
Ilustracja 31. <i>Minuet</i> , grupa II, środkowa część utworu, fot. B. Czyżewska.	90
Ilustracja 32. <i>Minuet</i> , grupa III, początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.	91
Ilustracja 33. <i>Minuet</i> , grupa III, powiązany ruch grupy, fot. B. Czyżewska.	92
Ilustracja 34. <i>Minuet</i> , grupa III, część środkowa, fot. B. Czyżewska.	93
Ilustracja 35. <i>Minuet</i> , grupa III, cały zespół, ostatnie takty, fot. B. Czyżewska.	93
Ilustracja 36. <i>Minuet</i> , grupa III, ostatni kadr, fot. B. Czyżewska.	94
Ilustracja 37. <i>Palladio</i> , początkowe takty utworu, fot. B. Czyżewska.	95
Ilustracja 38. <i>Palladio</i> , figura układu choreograficznego początkowych taktów, fot. B. Czyżewska.	96
Ilustracja 39. <i>Palladio</i> , ubiór, fot. B. Czyżewska.	96
Ilustracja 40. <i>Palladio</i> , powtórzenie tematu, fot. B. Czyżewska.	97
Ilustracja 41. <i>Palladio</i> , progresje opadające, fot. B. Czyżewska.	98
Ilustracja 42. <i>Palladio</i> , duet solistek, fot. B. Czyżewska.	98
Ilustracja 43. <i>Palladio</i> , taniec solistek, fot. B. Czyżewska.	99
Ilustracja 44. <i>Palladio</i> , coda utworu, fot. B. Czyżewska.	100
Ilustracja 45. <i>Palladio</i> , ostatnie ujęcie, fot. B. Czyżewska.	100
Ilustracja 46. Grupa I – Uczennice Akademii Aktorskiej Artysta w Rzeszowie, fot. B. Czyżewska.	115
Ilustracja 47. Grupa II – Studenci UR, fot. B. Czyżewska.	116
Ilustracja 48. Grupa III – rytmiczki AMKP, fot. B. Czyżewska.	117
Ilustracja 49. Wszyscy wykonawcy koncertu, fot. B. Czyżewska.	118
Ilustracja 50. Prof. dr hab. Jacek Ścibor, fot. B. Czyżewska.	118
Ilustracja 51. Plakat koncertu.	119
Ilustracja 52. Jadwiga Basista-Janda wraz z wszystkimi wykonawcami, fot. B. Czyżewska.	120
Ilustracja 53. Praca podczas prób, fot. B. Czyżewska.	120
 Przykład 1. K. Jenkins, <i>Palladio</i> , cz. 1 <i>Allegretto</i> , t. 1-8.	26
Przykład 2. K. Jenkins, <i>Palladio</i> , cz. 1 <i>Allegretto</i> , t. 13-18.	27
Przykład 3. K. Jenkins, <i>Palladio</i> , cz. 1 <i>Allegretto</i> , t. 27-34.	29
Przykład 4. K. Jenkins, <i>Palladio</i> , cz. 1 <i>Allegretto</i> , t. 43-49.	30

Przykład 5. K. Jenkins, <i>Palladio</i> , cz. 1 <i>Allegretto</i> , t. 77-82.	31
Przykład 6. K. Jenkins, <i>Minuet</i> , t. 1-8.	33
Przykład 7. K. Jenkins, <i>Minuet</i> , t. 17-24.	34
Przykład 8. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 1-12.	36
Przykład 9. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 20-28.	37
Przykład 10. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 35-46.	38
Przykład 11. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 47-58.	40
Przykład 12. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 59-64.	40
Przykład 13. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 71-74.	41
Przykład 14. K. Jenkins, <i>Dos A Dos</i> , t. 119-124.	42
Przykład 15. K. Jenkins, <i>La La La Koora</i> , t. 1-10.	44
Przykład 16. K. Jenkins, <i>La La La Koora</i> , t. 11-13.	45
Przykład 17. K. Jenkins, <i>La La La Koora</i> , t. 17-26.	46
Przykład 18. K. Jenkins, <i>La La La Koora</i> , t. 37-42.	47
Przykład 19. K. Jenkins, <i>La La La Koora</i> , t. 46-51.	48
Przykład 20. K. Jenkins, <i>Hermit of the Sea Rock</i> , t. 1-7.	50
Przykład 21. K. Jenkins, <i>Hermit of the Sea Rock</i> , t. 41-50.	51
Przykład 22. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , partia perkusji, t.1-2.	53
Przykład 23. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 17-21.	53
Przykład 24. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 22-27.	54
Przykład 25. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 28-31.	55
Przykład 26. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 34-41.	56
Przykład 27. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 57-58.	57
Przykład 28. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 67-70.	58
Przykład 29. K. Jenkins, <i>Rain Dance</i> , t. 85-87.	60

Wykres 1. Płeć osób biorących udział w ankiecie.	121
Wykres 2. Przedział wiekowy ankietowanych.	121
Wykres 3. Odpowiedzi na pytanie o wpływ muzyki Karla Jenkinsa na słuchaczy.	122
Wykres 4. Wyniki badania, który z utworów wywarł największe wrażenie.	123
Wykres 5. Elementy które zdaniem publiczności, miały największy wpływ na odbiór interpretacji ruchowych.	124
Wykres 6. Czy interpretacje przestrzenno-ruchowe wzbogaciły odbiór muzyki K. Jenkinsa – wyniki.	125
Wykres 7. Wyniki sondy dotyczącej interpretacji ruchowych, które zyskały największe uznanie.	126
Wykres 8. Najbardziej wyróżniające się cechy wybranej interpretacji ruchowej.	127
Wykres 9. Różnice dotyczące stylu interpretacji ruchowych pomiędzy wykonaniami <i>Minuetu</i>	128
Wykres 10. Osoby z doświadczeniem w oglądaniu interpretacji ruchowych do muzyki..	131
Wykres 11. Wyniki badania dotyczącego dalszego udziału w przyszłych koncertach podobnego typu.	132
Wykres 12. Czy repertuar dzisiejszego koncertu przyczynił się do zainteresowania się muzyką K. Jenkinsa? Wyniki.	132
Wykres 13. Specyfika grup.	133
Wykres 14. Emocje towarzyszące pierwszemu kontaktowi wykonawcy z muzyką K. Jenkinsa.	134

Wykres 15. Skojarzenia obrazów wizualnych z muzyką Karla Jenkinsa.	134
Wykres 16. Stopień w jakim muzyka K. Jenkinsa stanowiła inspirację do wyrażenia ruchu i ekspresji ciała.	135
Wykres 17. Elementy muzyki K. Jenkinsa, które miały największy wpływ na powstanie interpretacji ruchowych.	136
Wykres 18. Największe wyzwania w procesie współtworzenia i wykonania interpretacji ruchowych do muzyki K. Jenkinsa.	137
Wykres 19. Stopień uwzględnienia własnych pomysłów ruchowych w ostatecznej choreografii.	138
Wykres 20. Ocena współpracy w grupie podczas tworzenia interpretacji ruchowych.	138
Wykres 21. Co najbardziej wpłynęło na tę ocenę – odpowiedzi.	139
Wykres 22. Ocena sposobu w jaki doktorantka kierowała procesem tworzenia choreografii i pracy z grupą.	140
Wykres 23. Wyniki badania personalnej oceny muzyki Karla Jenkinsa.	140
Wykres 24. Wpływ doboru strojów i rekwizytów na sposób interpretowanej muzyki ruchem.	141
Wykres 25. Sposób w jaki odpowiedni dobór strojów i rekwizytów miały wpływ na interpretację ruchową.	142
Wykres 26. Emocje u wykonawców podczas występu/koncertu.	142
Wykres 27. Czy podczas pracy nad choreografią zwróciłaś/eś uwagę na niuanse w muzyce, które wcześniej były niesłyszalne dla Twojego ucha – wyniki.	145
Wykres 28. Aspekty, które umknęły podczas słuchania muzyki, a pojawiły się przy tworzeniu układu ruchowego.	145
Wykres 29. Odpowiedzi na pytanie czy podczas pracy nad choreografią zrozumienie relacji pomiędzy muzyką, a ruchem uległo pogłębieniu.	146
Wykres 30. Główne źródła inspiracji do tworzenia ruchu podczas pracy z muzyką Karla Jenkinsa.	147
Wykres 31. Odpowiedzi na pytanie o stopień w jakim ciało „podpowiadało” ruchy w odpowiedzi na słyszana muzykę.	147
Wykres 32. Czy po zakończeniu projektu Twoje zainteresowanie muzyką Karla Jenkinsa wzrosło – wyniki.	148
Wykres 33. Wpływ projektu na przyszłe plany artystyczne lub edukacyjne związane z ruchem i muzyką.	149
Wykres 34. Wpływ doświadczenia udziału w koncercie finałowym (publiczna prezentacja interpretacji) na postrzeganie własnych umiejętności artystycznych i roli wykonawcy.	151

Słowa kluczowe: Karl Jenkins, Emil Jaques-Dalcroze, teatr ruchu, metoda Dalcroze'a, rytmika, interpretacje ruchowe.

STRESZCZENIE

Niniejsza praca doktorska dotyka połączenia tematyki stosunkowo mało popularnej i niewiele zbadanej w Polsce, twórczości Karla Jenkinsa, z perspektywą teatru ruchu, skupioną wokół metody Emila Jaques-Dalcroze'a. To zestawienie dwóch światów – specyficznej estetyki muzycznej Walijczyka z interpretacją ruchową akcentującą cielesne doznania muzyki.

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym omówiono zagadnienia związane z metodą Emila Jaques-Dalcroze'a. Przedstawiona została jego sylwetka oraz omówiono różne aspekty ruchu, przestrzeni, a także światła. Rozdział drugi skoncentrowany został wokół muzyki Karla Jenkinsa – zawiera jego życiorys, analizy formalne wybranych dzieł, istotnych w badaniu. Trzeci oraz czwarty, najbardziej obszernie, stanowią sedno całego badania. Zawarto w nich wnioski z pracy z zespołami, analizy interpretacji muzycznych, ankiety i ich opracowania oraz informacje dotyczące koncertu. Ponadto pracę otwiera niniejszy wstęp, a zamyka zakończenie.

Dysertacja zdecydowanie zagłębia się w rozumienie percepcji muzyki. Odbywa się to nie tylko na poziomie analizy porównawczej przeprowadzonej zgodnie z naukowymi standardami, ale również w formie ankiety, w której wypowiedzieć mogli się zarówno odbiorcy (publiczność), jak i wykonawcy.

Keywords: Karl Jenkins, Emil Jaques-Dalcroze, movement theatre, Dalcroze method, rhythmic, movement interpretations.

SUMMARY

This doctoral dissertation explores the relatively under-researched topic in Poland—the work of Karl Jenkins—and the perspective of movement theatre, centered on the method of Émile Jaques-Dalcroze. It seeks to juxtapose two worlds: the Welsh composer's distinctive musical aesthetics and a movement-based interpretation that emphasizes the corporeal experience of music.

The dissertation is divided into four chapters. The first chapter introduces the principles of Émile Jaques-Dalcroze's method, outlining his biography and examining various aspects of movement, space and light. The second Chapter focuses on the music of Karl Jenkins; it includes his biography and formal analyses of selected works that are significant for the study. The third and the fourth, the most extensive chapters constitute the core of the research. Their present conclusions drawn from work with ensembles, analysis of musical interpretations, surveys and their analyses, as well as information concerning the concert. The dissertation is framed by an introduction and concluded with a closing section.

The study places particular emphasis on understanding of the perception of music. This is carried out not only through a comparative analysis conducted in accordance with scholarly standards, but also by means of a survey in which both listeners (the audience) and performers expressed their views.