

**ROZPRAWA  
DOKTORSKA**

KINGA ROLKA

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



**KINGA ROLKA**

**Intermedialność interpretacji ruchowej w metodzie Dalcroze'a na przykładzie  
*Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons***

Promotor:  
**dr hab. Magdalena Stępień prof. AMKP**

Kraków 2022

*Mojej Mamie*

# **CZEŚĆ PIERWSZA**

miejsce na DVD

# ARTYSTYCZNA PRACA DOKTORSKA

## *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons*

### — *Spring, Summer, Autumn, Winter* —

interpretacja ruchowa: **mgr Kinga Rolka**

promotor: **dr hab. Magdalena Stępień prof. AMKP**

wykonawcy:

studentki i wykładowcy specjalności rytmika

Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie

rok I: Oliwia Adamska, Zuzanna Sobczak, Karolina Zagórska

rok II: Aleksandra Gorgoń, Róża Madej, Oliwia Makuła, Róża Piękoś,  
Zofia Prytuła, Agata Styczyńska, Aleksandra Szaron, Izabela Vinent-Abreu

rok III: Ewelina Maciejewska

rok IV: Gabriela Łasak, Aleksandra Sobczak

wykładowcy: Stefania Kupiec oraz Kinga Rolka

scenografia i reżyseria świateł: Krzysztof Małachowski

realizacja oświetlenia: Katarzyna Smożewska

wizualizacje: Wojciech Kapela, Kinga Rolka

prowadzenie koncertu: Dariusz Stańczuk

nagłośnienie: Mateusz Wachtarczyk

realizacja nagrań: Kamil Madoń

postprodukcja: Kinga Rolka

Nagrań dokonano 21.05.2022 roku, w Sali Koncertowej im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar

Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

# **CZEŚĆ DRUGA**

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



**KINGA ROLKA**

**Intermedialność interpretacji ruchowej w metodzie Dalcroze'a na przykładzie  
*Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons***

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

Promotor:  
**dr hab. Magdalena Stępień prof. AMKP**

Kraków 2022



## SPIS TREŚCI

|  |      |
|--|------|
| <b>WSTĘP</b> .....   | -3-  |
| <b>Rozdział I</b>  |      |
| <b>INTERPRETACJA RUCHOWA W METODZIE EMILA JAQUES-DALCROZE' A</b>                   | -5-  |
| I.1 Wprowadzenie do metody .....   | -5-  |
| I.1.1 Trzy filary: rytmika – solfeż – improwizacja .....                           | -7-  |
| I.1.2 <i>Plastique animée</i> .....  | -8-  |
| I.2 Rola interpretacji ruchowej dzieła muzycznego .....                            | -10- |
| I.3 Różnorodność i wieloetapowość pracy .....                                      | -12- |
| <b>Rozdział II</b>   |      |
| <b>WIZUALIZACJA DZIEŁA MUZYCZNEGO</b> .....  | -17- |
| II.1 Intermedia .....  | -18- |
| II.2 Intermedialność interpretacji ruchowej .....                                  | -20- |
| II.3 Światło .....   | -24- |
| II.4 Scenografia .....   | -30- |
| II.5 Animacja .....  | -32- |
| <b>Rozdział III</b>  |      |
| <b>MUZYCZNA TOŻSAMOŚĆ MAXA RICHTERA</b>  |      |
| III.1 Max Richter — sylwetka i styl muzyczny kompozytora .....                     | -36- |
| III.2 <i>Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons</i> - analiza formy . | -37- |
| III.2.1 <i>Spring I</i> .....  | -38- |
| III.2.2 <i>Spring II</i> .....   | -40- |
| III.2.3 <i>Spring III</i> .....  | -41- |
| III.2.4 <i>Summer I</i> .....  | -43- |
| III.2.5 <i>Summer II</i> .....   | -44- |
| III.2.6 <i>Summer III</i> .....  | -46- |
| III.2.7 <i>Autumn I</i> .....  | -49- |
| III.2.8 <i>Autumn II</i> .....   | -50- |
| III.2.9 <i>Autumn III</i> .....  | -51- |
| III.2.10 <i>Winter I</i> .....   | -53- |
| III.2.11 <i>Winter II</i> .....  | -55- |
| III.2.12 <i>Winter III</i> .....   | -56- |

## **Rozdział IV**

|  |       |
|--|-------|
| KONCERT INTERPRETACJI RUCHOWYCH - PORUSZENIA ..... | -59-  |
| IV.1 Spring .....                                  | -61-  |
| IV.1.1 <i>Spring I</i> .....                       | -62-  |
| IV.1.2 <i>Spring II</i> .....                      | -65-  |
| IV.1.3 <i>Spring III</i> .....                     | -68-  |
| IV.2 Summer .....                                  | -70-  |
| IV.2.1 <i>Summer I</i> .....                       | -71-  |
| IV.2.2 <i>Summer II</i> .....                      | -74-  |
| IV.2.3 <i>Summer III</i> .....                     | -76-  |
| IV.3 Autumn .....                                  | -80-  |
| IV.3.1 <i>Autumn I</i> .....                       | -81-  |
| IV.3.2 <i>Autumn II</i> .....                      | -85-  |
| IV.3.3 <i>Autumn III</i> .....                     | -86-  |
| IV.4 Winter .....                                  | -87-  |
| IV.4.1 <i>Winter I</i> .....                       | -88-  |
| IV.4.2 <i>Winter II</i> .....                      | -91-  |
| IV.4.3 <i>Winter III</i> .....                     | -92-  |
| <b>REFLEKSJE</b> .....                             | -96-  |
| <b>ZAKOŃCZENIE</b> .....                           | -99-  |
| <b>PODZIĘKOWANIA</b> .....                         | -101- |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....                          | -102- |

## WSTĘP

Dzieło *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons* zajmuje szczególne miejsce w mojej bibliotece płytowej kanonu klasycznego. Już pierwsze zetknięcie z nim dogłębnie mnie poruszyło. Z każdą kolejną frazą muzyka wciągała mnie coraz bardziej, jakby przepływała przez całe ciało, które aż wrywało się do uzewnętrznienia emocji przez nią wywołanych. Jak zahipnotyzowana odtwarzałam *Four Seasons* raz po raz. W mojej głowie tworzyły się całe obrazy rysunków przestrzennych do poszczególnych części. To był rok 2016 i już wtedy obiecałam sobie, że muszę kiedyś się zmierzyć z tym dziełem, muszę dać mu się wypowiedzieć za pośrednictwem — bardzo mi bliskiej — interpretacji ruchowej. Czekałam tylko na odpowiednią sposobność. Taka nadarzyła się w momencie decyzji o stworzeniu pracy doktorskiej.

„Bezpośrednio po przełożeniu rytmów muzycznych na ruch (...) podejmowane będą próby modyfikowania uzyskanych efektów w taki sposób, by ich forma uzewnętrzniała się i w większym stopniu oddziaływała wizualnie na odbiorców. Wyniesione z rytmiki doświadczenia zmieniają swój charakter. Transformacja ta polega na nadaniu wszelkiemu działaniu cech estetycznych i jednocześnie społecznych”<sup>1</sup>. Odpowiednio dobrany ruch do muzyki, już sam w sobie jest ogromną wartością, zarówno dla wykonawcy jak i odbiorcy. Estetyka, o której czytamy w przytoczonych powyżej słowach Dalcroze’a, w moim odczuciu nie odnosi się tylko do ruchu. Podczas wielu wydarzeń artystycznych na których bywałam — koncertach, festiwalach, sztukach teatralnych — moim oczom ukazywał się obraz zapierający dech w piersiach. Zupełnie inny świat, gdzie wszystkie elementy — ruch, muzyka, kostium, scenografia, światło — uzupełniały się wzajemnie, mimo swojej odrębności, tworzyły jedną całość. Ta synergia powoduje, iż moja percepcja się rozszerza, zaczynam „widzieć muzykę, słyszeć ruch i światło”. Po czym wracam do normalności i wyobrażam sobie jak wzbogacający, poruszający efekt mogłoby dać połączenie, poddanego muzyce, plastycznego ruchu z tymi elementami. Właśnie ta myśl oraz obietnica dotycząca zinterpretowania *Four Seasons* zmobilizowała mnie do wyboru takiej, a nie innej, tematyki pracy doktorskiej.

---

<sup>1</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*. tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992: WSiP, s. 64.

Zasadniczym celem niniejszej dysertacji jest próba zwrócenia uwagi na relacje, w jakie interpretacja ruchowa, w procesie tworzenia, wchodzi z innymi mediami, kreując wspólnie dzieło intermedialne. Główny obszar moich zainteresowań skupia się, przede wszystkim, na roli światła, scenografii, projekcji multimedialnych oraz ich wpływu na obraz dzieła, a także percepcję widza. W pracy ukazana została droga od poszukiwania inspiracji, zdobywania i korzystania z wiedzy, poprzez analizę dzieła muzycznego i opis jego ruchowej interpretacji, do finalnej konfrontacji z publicznością.

Ogromne znaczenie miała praca nad ekspresją ruchu oraz odnalezienie się w nowej przestrzeni kreowanej przez światło, animację i scenografię. W podejściu do pracy ze światłem i scenografią można doszukiwać się inspiracji tenebryzmem, w którym poprzez zastosowanie światłocienia, ciało jest uwydatniane na ciemnym tle, harmonizującym z całą koncepcją dzieła.

Opis pracy artystycznej składa się z czterech rozdziałów. Rozdział pierwszy — kontekstowy — dotyczy problematyki interpretacji ruchowej w metodzie Dalcroze'a, jej istoty i różnorodności w podejściu do jej realizacji. Drugi rozdział zajmuje się zagadnieniem wizualizacji dzieła muzycznego. Wyjaśnia pojęcie intermedialności w interpretacji ruchowej. Wyróżnia i opisuje te media, które miały bezpośredni wpływ na ostateczny obraz pracy artystycznej. W rozdziale trzecim przedstawiona została sylwetka i styl kompozytorski Maxa Richtera. Znaczną część miejsca w tym rozdziale zajmują analizy formalne dzieła *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons — Spring, Summer, Autumn, Winter*. Analiza muzyczna przeprowadzona została metodą słownej deskrypcji. Dla czytelności tekstu, uzupełniona została o przykłady nutowe oraz ujęcia tabelaryczne. Ostatni, czwarty rozdział jest główną częścią niniejszej pracy. Inicjuje go krótki opis, dotyczący etapu przygotowań do koncertu PORUSZENIA, w ramach którego zrealizowane zostały nagrania omawianej artystycznej pracy doktorskiej. Rozdział ten uwzględnia także wyszczególnienie zaplecza technicznego, niezbędnego do realizacji projektu. W dalszej części opisane zostały interpretacje ruchowe prezentowane podczas koncertu, z uwzględnieniem ich intermedialnego aspektu. Efektem konfrontacji dzieła z publicznością są refleksje na temat odbioru koncertu na żywo. Opis każdej z interpretacji wzbogacony został zdjęciami, będącymi obrazami finalnego efektu scenicznego.

# Rozdział I

## INTERPRETACJA RUCHOWA W METODZIE EMILA JAQUES-DALCROZE'A

*Ciało jest środkiem przekazu naszego wewnętrznego istnienia.  
Gdy tylko zacznie się ono poruszać, ujrzymy, jak na nowo łączą się i ożywają  
energia i trwanie, jak bezdźwięczna dotąd przestrzeń staje się dopełnieniem,  
czas zaś porządkuje to zespolone działanie. Cóż jednak warte jest piękno  
harmonijnych postaw ciała, jeżeli nie wyrażają harmonii ducha?*

Emile Jaques-Dalcroze

Czym jest interpretacja ruchowa? — na to pytanie starało się odpowiedzieć wielu specjalistów metody Emila Jaques-Dalcroze'a. Interpretacja ruchowa jest jej nieodłącznym elementem, artystyczną esencją. W ogólnym rozumieniu ma ona za zadanie ukazanie muzyki poprzez język ciała. Aby jednak lepiej zrozumieć jej istotę i sens, próbę scharakteryzowania najważniejszych cech dotyczących interpretacji ruchowej dzieła muzycznego, należy niewątpliwie rozpocząć od całościowego przyjrzenia się bliżej metodzie Emila Jaques-Dalcroze'a.

### I.1 Wprowadzenie do metody

RUCH — to właśnie on stał się źródłem, które zainspirowało szwajcarskiego pedagoga i kompozytora Emila Jaques-Dalcroze'a do stworzenia nowej metody nauczania. Będąc profesorem w Konserwatorium w Genewie, zauważył, iż poziom czucia rytmicznego uczniów jest bardzo słaby. Postanowił uświadomić oraz rozbudzić w nich poczucie rytmiczne i metryczne poprzez doświadczenie rytmu ruchem całego ciała w przestrzeni. Jego zdaniem wszystkie elementy rytmiczne wynikają początkowo z rytmów ludzkiego ciała. Głównym założeniem metody jest poprzedzenie teorii praktyką. Uczeń ma najpierw wykonać zadanie, odczuć je całym sobą, a następnie włączyć się w jego problematykę i „wyciągnąć” z niego wiedzę i umiejętności. Metoda Jaques-Dalcroze'a bierze pod uwagę kształcenie integralne,

angażujące zarówno umysł jak i ciało. Włącza kształcenie estetyki ruchu, umiejętności przewidywania, refleksu, kształcenie wyobraźni muzyczno-przestrzennej, wrażliwość na muzyczne elementy, umiejętność prowadzenia myśli w kilku planach, kształcenie zapamiętywania dłuższych fraz z równoczesnym obejmowaniem myślą i wyobraźnią muzyczną całych utworów. Sposób takiego kształcenia stwarza nie tylko nowe możliwości ogólnego rozwoju, ale także ułatwia rozumienie utworu muzycznego w jego ogólnym kształcie, w całości, zarówno intelektualnie, jak i fizycznie. Daje możliwość wyrażania ruchem emocji zawartych w utworze muzycznym, ich przemiany, rozwoju narracji oraz pobudza inwencję twórczą.

System kształcenia muzycznego według Dalcroze'a opiera się na trzech filarach: rytmika – solfeż – improwizacja. Elementy te przenikają się wzajemnie, uzupełniają tworząc jedną, nierozzerwalną całość. „Trzy te czynniki, wykształcone niezależnie jeden od drugiego, lecz uwzględniające się nawzajem, mogą stworzyć czysty obraz wewnętrznego słyszenia dźwięków”<sup>2</sup>. Do ćwiczeń rytmicznych wykorzystuje się elementy improwizacji (improwizacja ruchowa) i kształcenia słuchu. W improwizacji niezbędna jest rytmika czy znajomość solfeżu, natomiast w nauce solfeżu konieczne są umiejętności związane z rytmiką czy improwizacją. Kwintesencją zdobytych w ten sposób doświadczeń jest artystyczna odsłona metody — interpretacja ruchowa dzieła muzycznego<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> F. Ryling, *Kształcenie słuchu metodą Jaques-Dalcroze'a w świetle doświadczeń*, Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Warszawa 1865, s. 87.

<sup>3</sup> A. Galikowska-Gajewska, *Interpretacje ruchowe muzyki w metodzie Rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a. Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance* 4:5, <https://accelerandobjmd.weebly.com/issue4/interpretation-of-motorial-music-in-the-rhythmic-method-of-emil-jaques-dalcroze>, [data dostępu: 12 grudnia 2021].

### I.1.1 Trzy filary: rytmika – solfeż – improwizacja

Rytmika jest jednym z podstawowych członów metody. Jej działania mają na celu uzyskanie harmonii pomiędzy muzyką a słuchaczem, poprzez wyrażanie tego co słyszymy za pomocą ruchu całego ciała<sup>4</sup>. Dalcroze'owi zależało przede wszystkim na tym, aby rozwój poczucia rytmu i ruchu był oparty o ruch jak najbardziej naturalny. Praca z rytmem ma na celu ogólny rozwój człowieka oraz rozwijanie jego osobowości, wrażliwości, inteligencji i temperamentu. Zdaniem Dalcroze'a: „... rytmika powołana jest do tego, by dzięki doświadczeniu wynikłemu z tworzenia się ścisłych relacji pomiędzy strefami mózgowymi i nerwowymi zjednoczyć — w odległej przyszłości — wszystkie życiowe siły człowieka”<sup>5</sup>.

Kształcenie słuchu jest kolejnym elementem metody. Ma na celu rozwijanie poczucia wysokości dźwięków oraz relacji między nimi. Podczas ćwiczeń solfeżu zapoznujemy się z wysokością, czasem trwania, barwą i siłą dźwięku. Solfeż Dalcroze'a został oparty na metodzie absolutnej i na studium gam, śpiewanych w obrębie oktawy razkreślnej. Celem jest osiągnięcie umiejętności rozpoznawania dźwięku, trafiania na właściwe interwały, biegłości czytania nut oraz wykluczenia automatycznego śpiewania, poprzez rozwój dynamicznego i świadomego myślenia muzycznego<sup>6</sup>.

Trzecim filarem metody jest improwizacja, będąca syntezą dwóch pozostałych. To forma twórczego podsumowania kompetencji nabytych podczas zajęć rytmiki i solfeżu. Pozwala rozwijać kreatywność, daje możliwość wyrażenia emocji. Improwizacja może być swobodna lub wykonywana według określonych reguł. Możemy improwizować głosem, ruchem czy też na instrumencie. Metoda Dalcroze'a w znacznej mierze skupia się na improwizacji fortepianowej, niezbędnej w pracy nauczyciela rytmiki. Improwizujący powinien posiadać odpowiedni warsztat techniczny, wyrażający się nie tylko w biegłości poruszania się po klawiaturze, ale przede wszystkim w różnorodności wypowiedzi myśli muzycznej — zmianach tempa, dynamiki, artykulacji, faktury, świadomości frazy, oddechu<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> E. Jaques-Dalcroze o swojej metodzie. Z Przedmowy do II tomu Rytmiki (tłumaczenie A. Ludwikiewiczowa), Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Warszawa 1963, s. 71.

<sup>5</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane...*, s. 41.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 50-57.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 57-60.

### I.1.2 *Plastique animée*

Plastyka ożywiona — *plastique animée* — określenie to, wprowadzone przez samego Dalcroze'a, stanowi artystyczną kwintesencję metody. Obecnie częściej możemy się spotkać z pojęciami „plastyka ruchu” lub „ekspresja ruchu”, które dotyczą działań spontanicznych wyrażających muzykę. Realizacje przemyślane, zaplanowane, wynikające z dokładnego przeanalizowania dzieła muzycznego, określane są terminem „interpretacja ruchowa dzieła muzycznego” lub „kompozycja przestrzenno-ruchowa”.

Zamierzeniem Dalcroze'a było uczynienie ruchu instynktownym i estetycznym, a jednocześnie zgodnym z muzyką. Zainspirowany sztuką starożytnej Grecji — gestami, proporcjami — stworzył zestaw „dwudziestu gestów”. „Jego marzeniem był powrót do greckiego ideału chorei, w której ruch (...) zjednoczony jest ściśle z muzyką”<sup>8</sup>.

Istotą *plastique animée* jest doświadczenie różnych emocji muzycznych na drodze improwizacji ruchowej, zrozumienie ich, a następnie przełożenie na obraz muzyczno-ruchowy<sup>9</sup>. Jak pisze sam Dalcroze:

„Celem rytmiki jest wyrażanie ruchami ciała znaczeń zawartych w muzyce, a poprzez właściwe dla siebie formy poszukiwań dąży ona do zjednoczenia w nas samych niezbędnych elementów służących wyrażaniu tych znaczeń. To nic innego, jak tylko spontaniczne uzewnętrznianie się wewnętrznych postaw, podyktowanych przez te same emocje, które ożywiają muzykę”<sup>10</sup>.

Można stwierdzić, iż plastyka ożywiona jest swoistym rodzajem tańca. Niemniej jednak, o ile tancerz traktuje muzykę jako „tło” dla prezentacji swoich popisów technicznych, to rytmik, niemalże całkowicie się jej podporządkowuje, scala się z nią, „maluje” ruchami emocje w niej zawarte.

Związek pomiędzy poszczególnymi elementami wspólnymi dla muzyki i ruchu, Dalcroze ujął w następujący sposób<sup>11</sup>:

---

<sup>8</sup> M. Stępień, *Muzyka, ruch, forma*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 73.

<sup>9</sup> A. Pasternak, *W labiryncie interpretacji – plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, w: *Konteksty kształcenia muzycznego* t.5, nr 1 (8), 2018, s. 78-79.

<sup>10</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane...*, s. 63.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 66.



| <b>muzyka</b>           | <b>plastyka ożywiona</b>   |
|-------------------------|--|
| wysokość dźwięku        | usytuowanie i ukierunkowanie gestów w przestrzeni                            |
| intensywność dźwięku    | dynamizm mięśniowy   |
| barwa                   | różnorodność kształtów cielesnych (płeć)                                     |
| czas trwania            | czas trwania   |
| metrum                  | metrum   |
| rytm                    | rytm   |
| pauza                   | zatrzymanie ruchu  |
| melodia                 | ciągłość w następstwie ruchów  |
| kontrapunkt             | przeciwstawianie ruchów  |
| akordy                  | wykonywanie gestów połączonych (lub gestów grupowych)                        |
| przebiegi harmoniczne   | przebiegi ruchów połączonych (lub ruchów grupowych)                          |
| frazowanie              | frazowanie   |
| konstrukcja (forma)     | planowanie ruchów w przestrzeni i w czasie                                   |
| orkiestra (patrz barwa) | przeciwstawianie i łączenie ze sobą różnorodnych kształtów cielesnych (płeć) |

O roli muzyki w jej wyrażaniu ruchem Dalcroze pisze:

„W istocie bowiem muzyka, jako jedyna sztuka oparta bezpośrednio na dynamice i rytmice, zdolna jest nadawać styl ruchom ciała, nie poprzestając na nasycaniu ich emocją, wyzwalającą się z muzyki i ją inspirującą. Gdy ciało ludzkie zostanie umuzycznione i przepojone rytmami, podatne na różnego rodzaju niuanse, wtedy plastyka ożywiona stanie się samodzielną sztuką wyższego rzędu”<sup>12</sup>.

Kształcenie ruchowe w metodzie Dalcroze’a, odbywa się głównie na ruchu naturalnym, ekspresyjnym. W trakcie nauki, osoby zajmujące się rytmiką, mają możliwość obcowania z różnymi technikami, m.in.: techniką ruchu Rozalii Chladek czy Rudolfa Labana, tańcem współczesnym, ludowym oraz klasycznym. Daje im to możliwość rozbudowania zasobów ruchowych, świadomości ciała, jego sprawności oraz orientacji w przestrzeni, wykorzystywanych później podczas improwizacji ruchowej do muzyki.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 81-82.

## I.2 Rola interpretacji ruchowej dzieła muzycznego

Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego będąca nieodłącznym elementem rytmiki Dalcroze'a, jest jednym ze sposobów wizualizacji dzieła muzycznego<sup>13</sup>. Pozwala zrozumieć treść i istotę muzyki, uczy percepcji utworu muzycznego. Podejmując się próby interpretacji ruchowej dzieła muzycznego, należy przeanalizować interpretowane dzieło na wszystkich jego poziomach: akustycznym — będącym zbiorem symboli akustycznych, semantycznym — dotyczącym treści przekazywanych przez muzykę oraz estetycznym — odpowiadającym za uczucia i emocje wywołane przez muzykę<sup>14</sup>. Idąc za słowami Barbary Ostrowskiej, analiza ta „powoduje, że stworzony obraz ruchowy uwrażliwia nas na kształtowanie się poszczególnych elementów dzieła muzycznego zgodnie współdziałających ze sobą i formą utworu”<sup>15</sup>.

Każdy ze specjalistów metody Dalcroze'a, mimo wspólnych elementów, nieco inaczej pojmuje i odczytuje znaczenie interpretacji ruchowej. Monika Skazińska w swoim artykule „*Znaczenie interpretacji ruchowych utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*” pisze:

„...interpretacja ruchowa utworu muzycznego w kompozycji przestrzennej jest sposobem objaśnienia tegoż utworu środkami ruchowymi. Jej zadaniem jest przełożenie podstawowego tworzywa muzyki „języka dźwięków” na „język ruchów”. (...) O jakości interpretacji ruchowej utworu świadczy stopień zbliżenia, a nawet niejako jedności jego „kształtu dźwiękowego” i „kształtu wizualnego”<sup>16</sup>.

Słowa Skazińskiej są jak najbardziej trafne. Należy mieć jednak na uwadze, iż w interpretacji ruchowej przeniesienie na ruch takich elementów muzyki jak rytm, metrum, czas trwania, kierunek linii melodycznej, dynamika, frazowanie, kontrapunkty, forma, barwa

---

<sup>13</sup> M. Stępień, *Analiza utworów muzycznych dla potrzeb interpretacji ruchowej wg zasad Dalcroze'a*, Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 23.

<sup>14</sup> B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques - Dalcroze'a*, z Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002, s. 18-22.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>16</sup> M. Skazińska: *Znaczenie interpretacji ruchowych utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*. Zeszyty Naukowe AM w Łodzi, materiały z 12 sesji, nr XVIII, 1989, s. 215-216.

to nie wszystko. Pozostaje bowiem sfera estetyczna, wyrażająca emocje i uczucia, jakie kompozytor zawarł „między dźwiękami”. W ten właśnie sposób podchodzi do interpretacji ruchowej Barbara Ostrowska. Jej zdaniem:

„...interpretacja ruchowa w metodzie E. Jaques-Dalcroze’a jest odzwierciedleniem treści wyrazowych utworu muzycznego w ruchu poprzez kompozycję gestów wynikającą z przeżycia emocjonalnego, mającą na celu uzewnętrznienie tych przeżyć”<sup>17</sup>.

Dla Anny Galikowskiej-Gajewskiej natomiast:

„Interpretacje ruchowe są najpełniejszym i najdoskonalszym sposobem odzwierciedlenia muzyki za pomocą środków przestrzenno-ruchowych. Stanowią syntezę muzyki i ruchu, przez co pozwalają na głębsze przeżycie i doświadczenie muzyki upostaciowionej w ruchu ludzkiego ciała”<sup>18</sup>.

O istocie interpretacji ruchowych sam Dalcroze pisze w sposób następujący:

„Ważne jest także, aby plastyka ożywiona dostarczała społeczeństwu okazji do uzewnętrzniania pragnień estetycznych i wrodzonej potrzeby piękna, przez przeobrażenie i różnorodne zestawienie ze sobą gestów, kroków i postaw, które mogą stawać się prawdziwą plastyczną, muzyczną i rytmiczną ucztą”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> B. Ostrowska, *Op. cit.*, s. 19-20.

<sup>18</sup> A. Galikowska-Gajewska, *Op. cit.*

<sup>19</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane...*, s. 82.

### I.3 Różnorodność i wieloetapowość pracy

Proces tworzenia interpretacji ruchowej utworu muzycznego jest niezwykle skomplikowany i wieloetapowy. Dzieło muzyczne stanowi jego podstawę. Jego słuchowa analiza, staje się dla autora interpretacji, inspiracją do pracy<sup>20</sup>. Magdalena Stępień słusznie zwraca uwagę na fakt, iż „tworzone dzieło przestrzenne jest niejako interpretacją interpretacji muzycznej”<sup>21</sup>. Ostateczny kształt utworu muzycznego, zależy w znacznej mierze od wykonawcy: instrumentalisty czy dyrygenta<sup>22</sup>. Wykonawca bowiem, bazując na wiedzy dotyczącej stylu epoki oraz własnej technice, mając przed sobą jedynie zapis nutowy dzieła, próbuje odczytać nie tylko tekst, ale również przesłanie kompozytora, wyrażając w interpretacji własne emocje i uczucia. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski „interpretacja pozbawiona osobistego „wpisania się” interpretatora w samo dzieło — bywa martwa, artystycznie obojętna”<sup>23</sup>.

Przedmiotem pracy twórczej dla autora interpretacji ruchowej jest zazwyczaj zapis dźwiękowy interpretowanego dzieła. Wielokrotne powracanie do danego wykonania daje możliwość uzyskania pełnej syntezy ruchowo - muzycznej, w momencie gdy w pracy z muzyką „na żywo” można polegać jedynie na założeniach interpretacyjnych. Partytura pełni rolę pomocniczą w analizie formalnej dzieła. Dokładna analiza utworu jest niezbędna w procesie powstawania interpretacji ruchowej. Istnieje wiele koncepcji analitycznych, skupiających się na różnych aspektach dzieła. Magdalena Stępień wymienia kilka z nich<sup>24</sup>:

- koncepcja Heinricha Schenkera — skupia się na ogólnym sensie całości dzieła
- koncepcja Hugo Riemanna — bada zależności i relacje pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła
- koncepcja Ernsta Kurtha — zwraca uwagę na element ruchu w muzyce oraz intuicyjne odczuwanie jedności rozwoju ruchu
- koncepcja Hansa Mersmanna — interpretuje utwór muzyczny jako układ przeciwieństw

---

<sup>20</sup> M. Stępień, *Muzyka, ruch...*, s. 80.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>22</sup> E. Wojtyga, *Koncert, płyta czy partytura? Refleksje nad interpretacją ruchową utworu muzycznego*, Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2010, s. 23.

<sup>23</sup> M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Rekonesans, Akademia Muzyczna w Krakowie 2000, s. 44.

<sup>24</sup> M. Stępień, *Muzyka, ruch...*, s. 81.

Zarówno koncepcja Kurtha jak i Mersmanna odczytuje formę muzyczną jako proces energetyczny, odchodząc tym samym od mechanicznego podziału dzieła na motywy, frazy czy zdania<sup>25</sup>.

Mieczysław Tomaszewski pisze:

„Każda metoda odsłania nam i przybliża jakiś aspekt dzieła, jakąś jego stronę, jakiś moment z jego egzystencji w życiu muzycznym i kulturze. Gdy jednak pojawi się chęć, by ujrzeć jakieś dzieło w jego pełni, by zbliżyć się do tego, co w nim najbardziej istotne, lub by odczytać jego przesłanie, zaczynają się trudności. Istniejące w użyciu metody, choćby najbardziej doskonałe, odsłaniają nam jedynie jakiś wybrany aspekt dzieła. W stosunku do pozostałych działając redukcyjnie, izolująco; bywają więc w jakimś sensie jednostronne czy urywkowe, niewystarczające”<sup>26</sup>.

Na tej podstawie można wysnuć wniosek, iż najodpowiedniejszą analizą na potrzeby interpretacji ruchowej, będzie analiza integrująca różne metody, skupiająca się na wszystkich aspektach dzieła.

Zdaniem Moniki Skazińskiej praca nad interpretacją dzieła muzycznego ma trzy etapy<sup>27</sup>:

- Etap I — fascynacja utworem, improwizacja ruchowa mająca na celu znalezienie ruchu najbardziej spójnego z muzyką
- Etap II — refleksja intelektualna, selekcja ruchu, świadoma praca nad wykonaniem, analiza formalna dzieła, planowanie ruchu w przestrzeni
- Etap III — kontrolowana ekspresja ruchowa, podbudowana pracą nad techniką ruchu i świadomością formy dzieła

---

<sup>25</sup> M. Stępień, *Analiza utworów...*, s. 24.

<sup>26</sup> M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Rekonosans. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2000, s. 49.

<sup>27</sup> M. Skazińska, *Op. cit.*, s. 218-220.

Ewa Wojtyga natomiast skupia się na wyborze metody pracy. Wyróżnia trzy podstawowe metody<sup>28</sup>:

- Metoda całościowa — wizualizacja całego dzieła w wyobraźni autora, dookreślenie rysunku przestrzennego, zaplanowanie gestów i kroków głównych motywów, myśli muzycznych, tematów; weryfikacja pomysłów ruchowych, korekty
- Metoda sukcesywna — praca etapowa; gesty i kroki są dookreślone, linie, po których poruszają się wykonawcy krystalizują się stopniowo
- Metoda zadaniowa — wyrażająca emocje improwizacja ruchowa, oparta na założeniach autora interpretacji

Tworząc interpretację ruchową, autor powinien zachować podział na części, czas trwania dzieła. Czynniki dotyczące organizacji czasu i energii, takie jak: rytmika, tempo, agogika i dynamika muzyki, odzwierciedlone są poprzez rytmikę, tempo, agogikę i dynamikę ruchu. Organizacja materiału dźwiękowego uwidoczniona jest przez zasady organizacji materiału ruchowego. Artykulacja muzyki ma swoje odbicie w sposobie wykonania ruchu. Zagospodarowanie przestrzeni ruchowej przedstawia fakturę — sposób zagospodarowania pola dźwiękowego<sup>29</sup>.

Barbara Ostrowska w sposób szczegółowy ukazuje zależności dotyczące elementów muzyki i ruchu ciała<sup>30</sup>:

- RYTM RUCHU:**
- RYTM MUZYCZNY
  - metrum
  - artykulacja
  - melodia

---

<sup>28</sup> E. Wojtyga, *Od pomysłu do realizacji - proces powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych na przykładzie wybranych kompozycji*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 2005, s. 24.

<sup>29</sup> M. Stępień, *Muzyka, ruch...*, s. 83.

<sup>30</sup> B. Ostrowska, *Muzyka jako czynnik ewokujący ruch ciała*, Zeszyt naukowy XVIII, Materiały z XII sesji, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 1989, s. 122-126.

- TEMPO RUCHU:** — TEMPO MUZYCZNE
- dynamika
  - rytm
  - metrum
- DYNAMIKA RUCHU:** — DYNAMIKA MUZYCZNA
- harmonia
  - tempo
  - rytm
- HARMONIA RUCHU:** — HARMONIA MUZYCZNA
- kolorystyka
  - dynamika
  - rytm
- FORMA RUCHU:** — FORMA MUZYCZNA
- harmonia
  - rytm i metrum
  - melodia
  - dynamika
  - tempo

Na temat wpływu formy dzieła na interpretację ruchową Barbara Ostrowska pisze:

„Forma utworu muzycznego narzuca układowi ruchowemu założenia realizacyjne, koncepcję wykonawczą, decyduje o całości kształcie kompozycji ruchowej. Forma wiąże się także ze stylem, a styl determinuje rodzaj charakteru ruchu. Forma układu ruchowego jest wypadkową wielu elementów”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, s.125.

Mimo wielu związków między formą dzieła muzycznego a formą interpretacji ruchowej, należy pamiętać, iż nie ma ona na celu „przekopiowania” partytury na gest i ruch. Jest natomiast jej odzwierciedleniem — wizualizacją powstałą w wyniku zrozumienia utworu i przeżycia emocjonalnego<sup>32</sup>.



fot. 1 *Rytmika w plenerze*, w: E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, s. 75

---

<sup>32</sup> B. Ostrowska, *Interpretacja ruchowa ...*, s. 19.



## Rozdział II

### WIZUALIZACJA DZIEŁA MUZYCZNEGO

*Kiedy muzyka osiąga najszlachetniejszą moc,  
staje się kształtem w przestrzeni.*

Friedrich Schiller

Wizualizacja — wedle wszelakich definicji encyklopedycznych — to przedstawienie idei za pomocą obrazu, zarówno tego rzeczywistego jak i tego widzianego oczami wyobraźni<sup>33</sup>. Znajduje ona zastosowanie w wielu dziedzinach. Jest wykorzystywana między innymi w informatyce, medycynie, geografii, matematyce, chemii czy dyscyplinach technicznych, jest niezwykle pomocna przy badaniach naukowych oraz w dydaktyce. Pojmowana jest również jako środek wyrazu artystycznego. Zatem, czym jest i jaką funkcję pełni wizualizacja muzyki? Zapis nutowy zdaje się być jej podstawową formą. Gdyby jednak zastanowić się głębiej, jako wizualizację można określić zestawienie gestów, ruchów, obrazów, spójnych z muzyką, oddających jej charakter, ideę, emocje.

Niewątpliwie omawiana we wcześniejszym rozdziale interpretacja ruchowa jest jedną z form wizualizacji muzyki. Form tych jednak jest znacznie więcej. Technika komputerowa, środki masowego przekazu, animacja, instalacje sceniczne oraz świetlne, również znalazły swoje zastosowanie w sztuce muzycznej i dały ogromne pole do popisu dla jej wizualizacji.

Niniejszy rozdział został oparty na osobistych poszukiwaniach możliwości realizacji interpretacji ruchowej dzieła muzycznego z zastosowaniem różnorodnych mediów, które we wzajemnej syntezie stają się sztuką intermedialną.

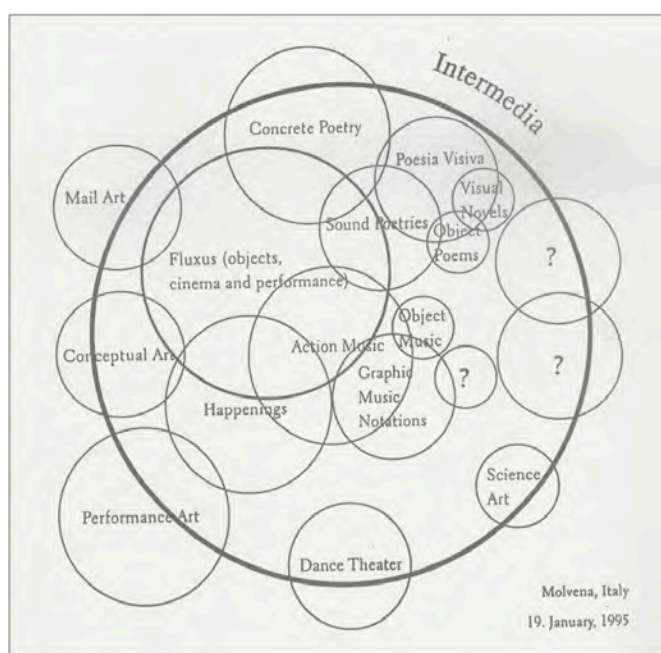
---

<sup>33</sup> *Wizualizacja*, w: Encyklopedia powszechna PWN, 2006, <http://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/wizualizacja.html>, [data dostępu: 3 marca 2022].

## II.1 Intermedia

Intermedialność jest pojęciem, które znalazło wiele określeń. Istnieje cały szereg definicji i koncepcji próbujących je wyjaśnić. Słowo „intermedia” rozpowszechnił Dick Higgins w 1965 roku, który w czasopiśmie *Something Else Newsletter*, opisuje je jako: „... połączenie przynajmniej dwóch różnych mediów artystycznych (które obok swego bycia w intermedialnym zespole, funkcjonowały również w dalszym ciągu równolegle, jako media niezależne)”<sup>34</sup>. Odnosił on również to sformułowanie do happeningów, muzycznych eksperymentów, obrazów przestrzennych, poezji wizualnej, performance’ów Johna Cage’a, Allana Kaprowa, Roberta Rauschenberga czy Merce Cunningham. Higgins pisał:

„ ... happening stał się intermedium, nieoznakowanym terenem pomiędzy kolażem, muzyką i teatrem. Nie rządzi się on żadnymi regułami, każde dzieło określa swój własny środek wyrazu i formę zgodnie ze swoimi potrzebami. (...) użycie intermedii staje się mniej lub bardziej uniwersalne we wszystkich dziedzinach sztuki”<sup>35</sup>.



fot. 2 Dick Higgins, *Wykres intermedialny* (1995) ,  
w: K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, s. 30

<sup>34</sup> R. W. Kluszczyński, *Estetyka Nowych Mediów*; Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC Warszawa, s. 8.

<sup>35</sup> Cyt. za: D. Higgins, *Intermedia*, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Wybór, opracowanie i posłowie Piotr Rypson, Słowo/ Obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 123.

Nową definicję intermediów stworzył Ryszard Kluszczyński, który pojmuje je jako dziedzinę artystyczną, łączącą i inicjującą relacje między różnymi mediami sztuki, gdzie na jedno medium spoglądamy przez pryzmat drugiego, odsłaniającego jego treści i formy<sup>36</sup>. W artykule Konrada Chmieleckiego „*Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*”, przeczytamy natomiast:

„Intermedialność rozpatrywana w kontekście estetycznym, może również przyjmować wymiar fenomenu społecznego. (...) Dotyczy każdego pojęcia z prefiksem „inter–”, czyli również intertekstualności, interaktywności, interkonektywności i interfejsu. (...) te same pojęcia prezentują obecnie zarówno ugruntowaną relacyjność w procesach komunikowania pomiędzy artefaktem a dziełem sztuki lub odbiorcą a artefaktem oraz funkcjonują w systemie społecznym, wyznaczając tym samym nową sferę wzajemnych oddziaływań, w której dochodzi do wymiany między przekazami medialnymi”<sup>37</sup>.

Marta Rzepczyńska w swojej prelekcji na temat: „*Od analizy i interpretacji dzieła muzycznego do sztuki intermedialnej. „Idea arbor”*”, cytuje słowa Marcina Siewko określającego sztukę intermedialną, jako tę, która:

„ ... wykorzystuje wiele mediów równocześnie. Nie wystarczy połączenie na ekranie komputera dźwięku z obrazem. Ale zestawienie wyświetlanego na ścianie filmu, muzyki oraz spektaklu teatru tańca zbliża się do tego wzorca”<sup>38</sup>.

Na podstawie powyższych definicji można stwierdzić, iż intermedialność to synteza kilku różnych mediów lub dziedzin sztuki, takich jak np. muzyka, animacja, ruch, światło, scenografia, funkcjonujących w ramach jednego przedstawienia. Dzięki wykorzystaniu wielu mediów na raz można daną treść przekazać w sposób przejrzystszy, niż przy użyciu tylko jednego z nich.

---

<sup>36</sup> R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 76.

<sup>37</sup> K. Chmielecki, *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, w: „Kultura współczesna” 2007 nr 2 (52), s. 118-137.

<sup>38</sup> Cyt. za: M. Rzepczyńska, *Od analizy i interpretacji dzieła muzycznego do sztuki intermedialnej. „Idea arbor”*, Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2010, s. 32.

## II.2 Intermedialność interpretacji ruchowej

W tym miejscu warto zadać sobie pytanie, jak sztuka intermedialna wpisuje się w ideę Dalcroze'a dotyczącą interpretacji ruchowych. Czy ma w ogóle rację bytu? Co może dać połączenie plastycznego, poddanego muzyce ruchu z innymi mediami?

Przede wszystkim, należy pamiętać o nadrzędnej funkcji interpretacji, jaką jest wyrażanie muzyki i emocji w niej zawartych, poprzez ruch ciała. Sam Dalcroze nie wykluczał współistnienia innych środków wyrazu. Świadczy o tym chociażby fakt współpracy z wiernym jego ideom Adolphe'em Appią. O ich wspólnych projektach oraz wieloletniej przyjaźni, dowiadujemy się z lektury „*Dzieło sztuki żywej i inne prace*” Appii.

Adolphe Appia (1862-1928) był szwajcarskim scenografem i muzykiem. Jego postać odegrała niezwykle istotną rolę w reformie szeroko pojętego teatru. Był pierwszym z wybitnych innowatorów teatralnych, który wyrażał swoje idee w traktatach i manifestach, rzadko jednak urzeczywistniając je w praktyce. Jan Kosiński określił go „Kazimierzem Wielkim scenografii” — który to zastał ją malowaną, a zostawił budowaną<sup>39</sup>. Zafascynowany dramatem wagnerowskim Appia wydał w 1895 roku rozprawę „*Inscenizacja dramatu wagnerowskiego*”. Uświadamiał w niej potrzebę współorganizacji i ustalenia hierarchii elementów występujących na scenie. Jego zdaniem inscenizacja powinna być dziełem harmonii słowa, ruchu, kompozycji, przestrzeni, a w tym wszystkim najważniejsza rola przypada muzyce. Wskazywał na szczególną zdolność muzyki do określania czasu, opisując ją w następujący sposób:

„Muzyka nie tylko użycza dramatowi ekspresji, lecz wyznacza również ostateczne trwanie; można więc twierdzić, iż z punktu widzenia przedstawiania muzyka jest czasem (...). Wyznacza więc ona wymiary: przede wszystkim proporcje choreograficzne, od poruszeń tłumu do pojedynczych gestów, następnie zaś, z mniejszym lub większym naciskiem, proporcje obrazu nieożywionego”<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> A. Appia — *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 5.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 24.

Jego zdaniem muzyka również rozbudza w słuchaczach różne uczucia:

„Jak długo trwa muzyka tak jej twórca każe nam odczuwać i mierzyć czas swoich własnych uczuć: umieszcza nas więc w czasie prawdziwym, bo rzeczywiście trwającym, a mimo to fikcyjnym. Dzięki temu realność estetyczna muzyki jest większa niż innych sztuk; jedynie muzyka jest spontanicznym i natychmiastowym dziełem duszy”<sup>41</sup>.

W centrum swoich działań, mających na celu uzyskanie jednolitej formy „żywego” dzieła scenicznego, Appia stawiał aktora. Jego żywa obecność jest podstawowym warunkiem. Jednak aby uzyskać pełnię wyrazu poruszającego się ciała, należy stworzyć mu do tego odpowiednie warunki. Zwracał uwagę na konieczność zmian w podejściu do oświetlenia artystów i przestrzeni, w której się poruszają, oraz potrzebę wyeliminowania ze scen iluzjonistycznego malarstwa, demaskującego niedoskonałości pomarszczonych płócien w nowoczesnych warunkach oświetleniowych scen. Appia w swoim buncie przeciwko iluzjonizmowi szukał możliwości stylistycznego rozmieszczenia współlistniejących na scenie mediów. Według niego płaskie plany malarskie powodowały, iż wykonawca poruszający się w trójwymiarowej przestrzeni nikał. Wielokrotnie podkreślał, iż światło powinno być kierunkowe, a nie „płaskie, rampowe”. Zastosowanie skoncentrowanej wiązki elektrycznego światła ujawniło nową kontrastową przestrzeń do działań, między jasnymi i zacienionymi fragmentami sceny. Appia starając się nadać postaci wyrazistości otaczał ją podestami i schodami, światło zaś miało za zadanie wydobyć z ludzkiego ciała „efekty rzeźbiarskie — światłocieniowe”. Wszystkie te elementy miały służyć aktorowi. Ten z kolei poddany muzyce, powinien był poruszać się zgodnie z jej wskazaniem<sup>42</sup>.

„Teren ten miał uwydatniać ruch aktora, stwarzać mu sens i temat. Miał być z aktorem jednorodny: ukazać go jako ruchomą bryłę wśród brył nieruchomych we wspólnym światłocieniu. A zarazem miał mu się przeciwstawić, stworzyć mu opór twardością i kubistyczną geometrią kształtów. Światło miało to wszystko objąć kolorem i światłocieniem ruchliwym i zmiennym”<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 93.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 6-8.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 7.

Cień i zasada „malowania światłem” należą do podstawowych osiągnięć Appii, jakie wprowadził na scenę. Wszystkie zadania scenograficzne, dotyczące kompozycji przestrzennej, oświetlenia, ruchu wykonawców, podobnie jak dzieje się to w procesie tworzenia interpretacji ruchowej dzieła muzycznego w metodzie Dalcroze’a, starał się dedukować z partytury. Powyższe działania dotyczą okresu w służbie dla wagnerowskiego dzieła. Czas współpracy z Dalcroze’em obfitował w abstrakcyjne, zgeometryzowane tereny, odpowiednie dla wyrażania rytmu, dedykowane ćwiczeniom choreograficznym oraz projektom do konkretnych utworów muzycznych. Appia rezygnował z kurtyn i ram scenicznych, ograniczając się wyłącznie do światła. Decydował się nawet na przeniesienie działań w plener. W projektach tych skupiał się głównie na „wywołanym muzyką ruchu postaci ludzkich i zmienności światła. (...) Wystarczy mu przestrzeń i czas”<sup>44</sup>. Czyniąc z muzyki siłę porządkującą oraz jednoczącą wszystkie elementy sceniczne, Appia ustalił następującą hierarchię dotyczącą symbiozy sztuk w „dziele żywego teatru”:

„Muzyka narzuca ruchom ciała swoje kolejne czasy trwania; ciało z kolei przekazuje je proporcjom przestrzeni; a kształty nieożywione, przeciwstawiając ciału swoją sztywność, afirmują własne istnienia – którego w braku tego oporu nie mogłyby tak jasno objawić”<sup>45</sup>.

W tym miejscu dochodzimy do punktu styczności idei Dalcroze’a i Appii. Obserwujemy, jak poruszone muzyką ciało ożywia zarówno przestrzeń, jak i czas, samo zaś dzieło staje się w końcu uosobieniem „sztuki żywej”, plastyki ożywionej, opartej na współdziałaniu poszczególnych jej składników.

Przytoczone powyżej informacje można uznać za odpowiedź na pytania postawione na początku niniejszego podrozdziału. Niewątpliwie działania Appii w służbie idei Dalcroze’a, a co za tym idzie również interpretacji ruchowej dzieła muzycznego, można określić mianem intermedialnych. Połączenie różnych mediów daje możliwość uzyskania pełnej ekspresji, prawdziwego, poruszającego dzieła.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 106.

Intermedialność otwiera przed autorem interpretacji ruchowej nowe możliwości pracy twórczej, wzmacniając ekspresję sceniczną wypowiedzi. Przekaz polegający na połączeniu różnych mediów zdaje się być atrakcyjną propozycją dla współczesnego, coraz bardziej wymagającego widza. Jej zastosowanie w interpretacji ruchowej, może przyczynić się do podniesienia rangi rytmicznych występów scenicznych. Synergia muzyki, ruchu ciała i innych mediów, umożliwi wydobycie ciekawych form ekspozycji.

Współczesna przestrzeń intermedialna oferuje ogromny wachlarz syntezy różnych mediów z interpretacją ruchową. Począwszy od powierzchni scenicżnej i jej architektury, przez „malowanie” światłem, skończywszy na technikach pojmowanych jako multimedialne, mogących wizualizować muzykę, takich jak:

- animacja
- kluczkowanie — metoda polegająca na nałożeniu obrazu, również tego ruchomego, na inny obraz, gdzie poprzez wyodrębnienie danego koloru, powstaje jeden spójny obraz
- mapping 3D — technika wyświetlania projekcji na różnych obiektach, w celu ich „ożywienia”
- efekty specjalne — obrazy wywierające nagłe wrażenia na widzach, uzyskiwane przy pomocy zaawansowanego oprogramowania graficznego
- hologram
- kontroler Kinect — urządzenie przechwytyjące i przenoszące ruch do postaci cyfrowej
- zniekształcenie obrazu — poprawa jakości, zwężenie, rozszerzenie, grafika komputerowa
- aplikacje do wizualizacji muzyki: Euphony, 3D Audio Visualization, Sound Visualizer
- cyfrowy montaż obrazów

W dalszej części autorka skupia się na tych mediach, które we wzajemnej syntezie stworzyły intermedialne dzieło.

## II.3 Światło

Towarzyszy nam w codziennym życiu, otacza niemal z każdej strony. Sama jego obecność nie jest na co dzień analizowana — ono po prostu istnieje lub go brak. Samo w sobie jest niewidzialne, jego oddziaływanie jednak wpływa na proces widzenia, który bez jego udziału byłby niemożliwy. Wysyłane przez źródło światła fale, padając na obiekt odbijają się od niego, przenikają wzajemnie, pochłaniają, załamują się. Widzianą rzeczywistość ukazują przed nami dwie odmiany źródła światła: naturalne lub sztuczne. Większość zjawisk naturalnych, takich jak np. promienie słońca, wpadające do pokoju przez ramy okien czy smugi światła, wyłaniające się przez szczeliny chmur, pojmowane duchowo jako „światło Boga”, można uzyskać przy pomocy światła sztucznego. Nic jednak nie zastąpi nastroju ciepłego płomienia świecy czy hipnotyzującego, roztańczonego ogniska. Estetyka światła bez wątpienia jest zagadnieniem bardzo ciekawym i istotnym, domagającym się dokładniejszej analizy. Jednakże tak szeroko zakrojone poszukiwania przekraczają ramy niniejszej pracy. Skupmy się zatem na roli, jaką światło odgrywa na scenie oraz na tym, jakie warunki muszą zostać spełnione, aby nie było tylko narzędziem dla wyłonienia z ciemności wykonawców, a stało się istotnym medium współtworzącym dzieło.

Niezwykle ważną rolę światła w przestrzeni scenicznej podkreślał wspomniany wcześniej Adolphe Appia. Pisał o nim tak: „Światło jest dla przestrzeni tym, czym dźwięki dla czasu: doskonałym wyrażeniem życia”<sup>46</sup>. Światłem jednak, aby nabrało takiej wagi, należy posługiwać się świadomie. Świadomość ta winna wyrażać się w odpowiednim ukierunkowaniu go, zastosowaniu właściwej aparatury oraz koloru. Światło dobrze wyreżyserowane, a właściwie światło i jego przeciwieństwo — cień, uplastycznia poruszające się w przestrzeni ciało, wzmacnia ekspresję, manipuluje percepcją widza, może posiadać własną dramaturgię. Wpływa również na formowanie geometrii przestrzeni. Pomaga wydobyć, skupiające na sobie uwagę i zapadające w pamięci odbiorcy detale, które przy braku świadomości w posługiwaniu się światłem mogą być jedynie efektem przypadku. Kolorystyka oraz temperatura światła jest w stanie sterować nastrojem i emocjami widza. Kolor, jego paleta barw oraz nieograniczona ilość strategii świecenia mają zdolność wywołania niemal dowolnej pory dnia czy roku<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>47</sup> Znaczenie światła i iluminacji na scenie, <https://altprogroup.pl/znaczenie-swiatel-i-iluminacji-na-scenie/>, [data dostępu: 26 kwietnia 2022].



Stworzenie odpowiednich warunków technicznych jest konieczne dla osiągnięcia pożądanego efektu. Niezbędna jest tu obecność osoby posiadającej rzetelną wiedzę na temat tego: jak świecić, gdzie świecić, czym świecić i jaka przestrzeń do tego będzie najlepsza. Zdawać by się mogło, iż treści te są banalne i właśnie tu większość twórców popada w pułapkę, bagatelizując to zagadnienie. Kreowanie oświetlenia do danego wydarzenia wymaga doświadczenia, ale również, a może nawet przede wszystkim poczucia estetyki, kreatywności, śmiałości do nietuzinkowych rozwiązań, wrażliwości na podkreślenie emocji i wyrażenie idei poprzez medium, jakim jest światło. Idealną sytuacją jest taka, gdy twórca akcji scenicznej, scenograf i reżyser oświetlenia, to jedna i ta sama osoba. Jeśli jednak jest inaczej, należałoby zadbać o to, aby współpracę z ekspertami z tych dziedzin podjąć jak najwcześniej. Tworząc dzieło, w tym wypadku interpretacje ruchowe, ważne jest by od samego początku myśleć o przestrzeni, świetle i możliwościach z nich wynikających. Osoba projektująca oświetlenie musi mieć świadomość tego, co będzie się działo na scenie, z jakim sprzętem oświetleniowym będzie mieć do czynienia, w jakiej przestrzeni będzie się wszystko odbywać i odwrotnie, projektując scenografię trzeba mieć na uwadze światło i to, jaki ono będzie miało na nią wpływ. Praktyczne działania ze światłem pojawiają się jednak na samym końcu pracy twórczej, kiedy scenografia jest gotowa, a wykonawcy w odpowiednich kostiumach, z pełną świadomością ruchu scenicznego poruszają się na scenie. Tu dochodzi osoba odpowiedzialna za realizację oświetlenia. Warto nadmienić, być może rzecz oczywistą, iż światło zyskuje miano pełnoprawnego elementu dzieła artystycznego, dopiero gdy jest odpowiednio przemyślane i wyreżyserowane. Obecnie najczęściej stosuje się do tego specjalistyczne konsole, dzięki którym realizator ma pełną kontrolę nad oświetleniem. Praca nad projekcją oświetlenia jest wieloetapowa. Zakładając, że zastajemy przygotowany już park oświetleniowy, na początkowym etapie konstruuje się światło scenami, następnie sceny te zostają połączone w sekwencje. Zarys całości pozwala wprowadzać szczegółowe zmiany na poziomie barwy światła, jego natężenia, przechodzenia do kolejnych scen. Korekty w oświetleniu często pojawiają się do ostatniego momentu przed premierą. Trzeba mieć jednak na uwadze, że wszystkie sceny kolejno są odpowiednio programowane, a każda zmiana powoduje zaburzenie tego porządku<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Całość akapitu w oparciu wykład teoretyczny wygłoszony przez scenografa i reżysera światła Krzysztofa Małachowskiego, w ramach Warsztatów „Światło na scenie”, AMKP w Krakowie, 12.04.2022 roku oraz obserwacje z procesu tworzenia projekcji światła do koncertu interpretacji ruchowych PORUSZENIA, 21.05.2022 roku.

Rezultat tego co widz zobaczy na scenie, zależy od zastosowanego sprzętu oświetleniowego: technologii, aktualizacji zaplecza urządzeń do oprawy świetlnej wydarzeń na mniejszą i większą skalę oraz od pracy realizatora. Większość scen teatralnych ma, tak zwany, park oświetleniowy, mniej lub bardziej rozbudowany. W przypadku, gdy zaplecze świetlne jest niewystarczające dla danego wydarzenia, a istnieje możliwość jego rozbudowy, należy wybrać te urządzenia, które pozwolą oddać koncepcje danego projektu. Przemysł oświetleniowy oferuje ogromną ilość urządzeń i akcesoriów o różnym zastosowaniu i parametrach technicznych. Coraz częściej możemy zaobserwować na scenie, wpisujące się w omawianą tematykę projekcje świetlne animacji. Do ich wyświetlania służą specjalne projektory o odpowiedniej specyfice.

Max Keller — jeden z głównych światowych projektantów oświetlenia, w swojej publikacji *„Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie”* podkreśla wartość metodologii Appii. Z książki tej dowiemy się o historii oświetlenia na scenie, autor porusza w niej kwestie naukowe, techniczne, technologiczne, organizacyjne oraz metafizykę i filozofię światła, zwraca uwagę na jego aspekt artystyczny, wpływ na emocje widza i przestrzeń<sup>49</sup>. Autorka niniejszej pracy przywołuje tę pozycję jako niezwykle wartościową i niezbędną, jeśli chce się zgłębić podstawy dotyczące realizacji oświetlenia.

Podsumowując rozważania na temat światła, warto przedstawić podstawowe elementy, które mogą być pomocne w pracy twórczej nad interpretacjami ruchowymi utworów muzycznych:

- temperatura barwowa — wyrażana w Kelwinach (K). Temperatura światła nie tylko jest kwestią estetyczną, ale również wpływa na układ nerwowy człowieka. Należy mieć świadomość, że zimne światło działa pobudzająco, natomiast ciepłe uspokaja, wprowadza atmosferę relaksu, sprzyja zasypianiu.

---

<sup>49</sup> M. Keller, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, wyd: Lt Sp. Z O.O., 2013.



fot. 3 *Temperatura barwowa wyrażona w Kelwinach,*  
<https://max-light.com.pl/temperatura-barwowa/>

- kierunki i szerokość plam światła<sup>50</sup> — aspekt któremu Appia przypisywał szczególną wartość, modelującą ciało aktora, scalającą i ożywiającą przestrzeń. Poza operowaniem kątami padania światła, można je również „wycinać” uzyskując dzięki temu geometryczne kontrastujące z cieniem przestrzenie. Każdy kierunek i szerokość wiązki światła powoduje inne wrażenia.

Poniższe przykłady przedstawiają efekt użycia poszczególnych świateł, w odniesieniu do numeracji z fot. 4. Numer przykładu odpowiada numerowi naświetlacza.



fot. 4 Rozmieszczenie świateł



fot. 5 Użycie światła mieszanego

<sup>50</sup> Na podstawie: M. Keller, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, s. 219-225.

### Przykład 1

- oświetlenie przednie, 90°

### Przykład 2

- oświetlenie przednie, 45° z dołu

### Przykład 3

- oświetlenie przednie, 45° z góry

### Przykład 4

- oświetlenie boczne z lewej strony

### Przykład 5

- oświetlenie boczne z góry

### Przykład 6

- oświetlenie kontrowe, 90°

### Przykład 7

- oświetlenie kontrowe, 45° z góry

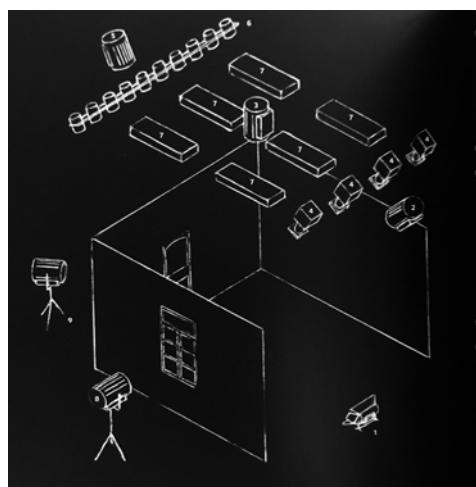
### Przykład 8

- oświetlenie górne



fot. 6 Efekty użycia różnych kierunków świecenia

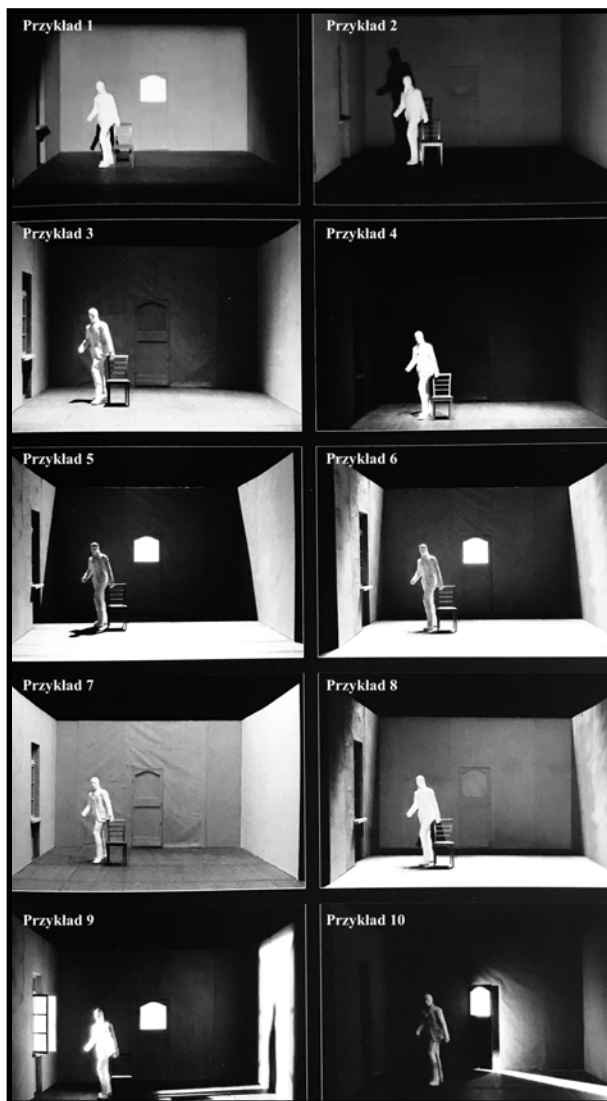
Należałoby jeszcze przedstawić efekty oświetlenia z różnych kierunków przestrzeni scenicznej i znajdującej się w niej postaci.



fot. 7 Rozmieszczenie świateł



fot. 8 Użycie światła mieszanego



#### Przykład 1

- oświetlenie przednie, z góry,  
pozycja światła nr 2

#### Przykład 2

- oświetlenie podłogowe  
pozycja światła nr 1

#### Przykład 3

- oświetlenie górne reflektorem Fresnel,  
pozycja światła nr 3

#### Przykład 4

- oświetlenie górne z kilku reflektorów  
punktowych, pozycja światła nr 4

#### Przykład 5

- oświetlenie kontrowe reflektorem  
Fresnel, pozycja światła nr 5

#### Przykład 6

- oświetlenie kontrowe z kilku  
reflektorów punktowych, pozycja  
światła nr 6

fot. 9 Efekty różnych kierunków świecenia w przestrzeni

Przykład 7 - oświetlenie górne lampami fluorescencyjnymi , pozycja światła nr 7

Przykład 8 - oświetlenie kontrowe i przednie, pozycja światła nr 2 i 6

Przykład 9 - oświetlenie boczne okienne i kontrowe boczne drzwi , pozycja światła nr 8 i 9

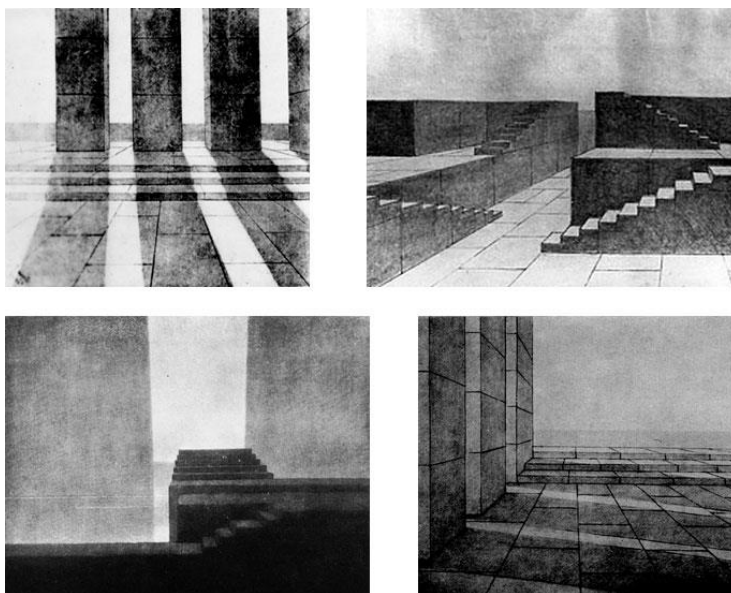
Przykład 10 - oświetlenie kontrowe boczne przez drzwi, pozycja światła nr 9

- podstawowe rodzaje urządzeń świetlnych:
  - naświetlacz zalewowy
  - reflektor punktowy z odbłyśnikiem parabolicznym
  - reflektor punktowy z soczewką płasko-wypukłą (PC)
  - lampa PAR (alumiowany odbłyśnik paraboliczny)
  - reflektor Fresnela
  - reflektory profilowe
  - zautomatyzowane reflektory wielofunkcyjne

## II.4 Scenografia

Scenografia — jak czytamy w Encyklopedii PWN, to „sztuka kształtowania przestrzeni sceny teatralnej i plastycznej oprawy przedstawienia”<sup>51</sup>. Do jej elementów zaliczamy dekoracje, rekwizyty, kostiumy<sup>52</sup>. Światło wraz ze swoimi zdolnościami uplastyczniania i kreowania architektury przestrzeni również wpisuje się w ogólnie pojętą scenografię. Wątek, na którym autorka skupia się w niniejszym podrozdziale, dotyczyć będzie przestrzeni działań scenicznych.

Na przestrzeni wieków podejście do scenografii uległo znacznej przemianie. Zerwano z przesadnym naturalizmem, usiłującym na siłę przedstawić rzeczywistość, na rzecz minimalizmu i posługiwaniu się detalami czy pojedynczymi symbolami. A wszystko to, by skupienie widza przenieść na wykonawcę. Ogromny wpływ na reformę scenografii miał Adolphe Appia. Starał się, by scena stała się trójwymiarowa, by współdziałała z aktorem, była żywa. „Przestrzeń musi przeciwstawić się żywemu ciału, jeżeli ma otrzymać od niego należny jej udział w życiu (...) przeciwstawienie się ciała ożywia kształty przestrzeni”<sup>53</sup>. W jego mocno zgeometryzowanych projektach odnajdziemy liczne zastosowanie podestów, schodów. Zależało mu by aktor grał w dekoracji, a nie na jej tle<sup>54</sup>.



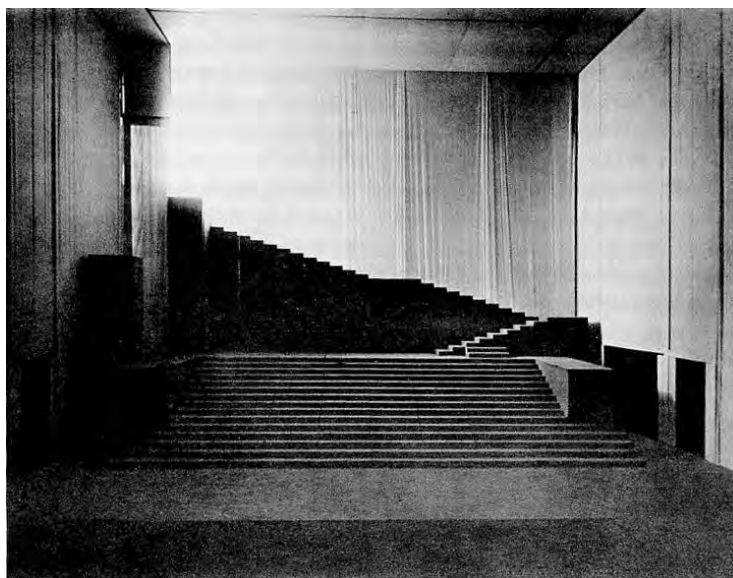
fot. 10 Adolphe Appia, szkice z cyklu *Przestrzeń rytmiczna*

<sup>51</sup> *Scenografia*, w: Encyklopedia powszechna PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/scenografia;3972876.html>, [data dostępu: 28 marca 2022].

<sup>52</sup> *Scenografia*, w: Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych, PWN, Warszawa 1969, s. 374.

<sup>53</sup> A. Appia, *Op. cit.*, s.103.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 8.



fot. 11 Adolphe Appia, scenografia do *Orfeusza i Eurydyki* Ch.W.Glucka (Hades).  
Reż. E. Jaques-Dalcroze. Instytut Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912

Współczesne rozwiązania scenograficzne są w stanie spełnić niemal każdą wizję. Wszystko oczywiście zależy od wielkości sceny, możliwości technicznych danego obiektu, budżetu. Większość teatralnych sal widowiskowych, to ciemna przestrzeń, z czarnymi ścianami, bez prześwitów światła naturalnego. Jeśli scenograf spotyka się w takich warunkami połowa sukcesu za nim. Gorszą sytuacją jest ta, gdy tworząc dany projekt, znajdziemy się na sali ze sceną nienadającą się do działań teatralnych czy ruchowych, którym miałoby towarzyszyć profesjonalne oświetlenie. Trzeba mieć na uwadze, że światło „kocha” czerń, dużo czerni, najlepiej samą czerń. Jest ona najbardziej przychylna, wdzięczna, chętna do współpracy. Odpowiednio oświetlona potrafi wytworzyć iluzję głębi sceny. Podobnie jest z bielą, choć tu już trzeba być czujniejszym. Wszystkie inne zjawiska kolorystyczne narzucone z góry, powodują ograniczenie możliwości świetlnych, dają wrażenie „brudu”. Tworząc scenografię, trzeba brać pod uwagę, jaka jest koncepcja całego wydarzenia, co będzie się działo na scenie, jakie światło będzie jej towarzyszyć i jak na nią zadziała<sup>55</sup>.

Scenografia jako medium ma ogromny wpływ na kształt interpretacji ruchowych muzyki. Wspomaga wydzwięk dzieła, mobilizuje wykonawców do pracy nad ekspresją i techniką ruchu<sup>56</sup>.

---

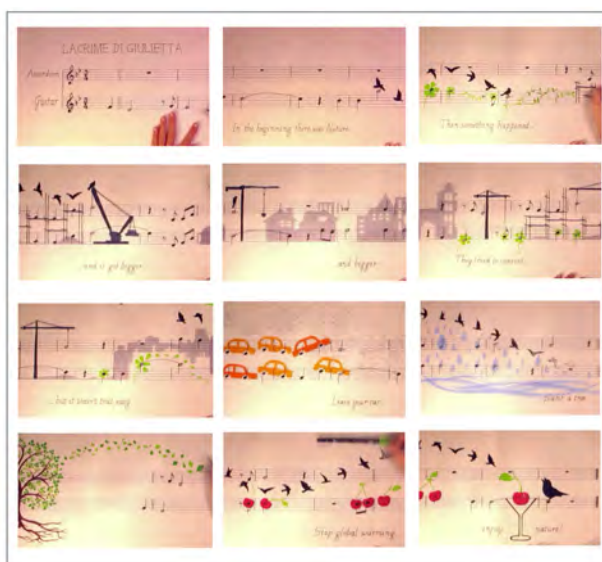
<sup>55</sup> W oparciu wykład teoretyczny Krzysztofa Małachowskiego, w ramach Warsztatów „Światło na scenie”, AMKP w Krakowie, 12.04.2022r.

<sup>56</sup> Autor nieznany, *Wpływ scenografii na kształtowanie ruchu w teatralnych interpretacjach muzyki*, Teatr Rytmu KATALOG, w: <https://www.teatrkatolog.pl/gallery>, [data dostępu: 28 marca 2022].

## II.5 Animacja

Niezwykle atrakcyjną formą obrazowania muzyki jest animacja, czyli ożywianie martwych kształtów, poprzez łączenie pojedynczych obrazów<sup>57</sup>. Animacja ze względu na różnorodność jej technik, daje ogromne możliwości wizualizacji muzyki. Może na przykład być jej wiernym odzwierciedleniem, jedynie obrazować poszczególne elementy dzieła muzycznego lub podkreślać nastrój. Warto wskazać kilka możliwości wizualizacji muzyki poprzez różne techniki animacji:

- Matteo Negrin — *Lacrime di Giulietta*, utwór z albumu „Glocal Sound”



fot. 12 Wybrane kadry animacji *Lacrime di Giulietta*

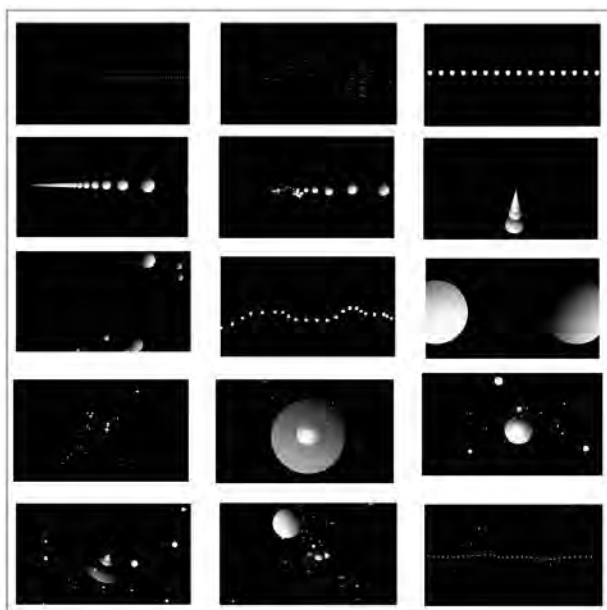
Animacja rysunkowa autorstwa Luca Cattaneo i Alice Ninni (Torino 2010) — efekt przyspieszenia daje wrażenie, jakby obraz był tworzony w rzeczywistym czasie muzycznym<sup>58</sup>. Autorzy animacji poruszają tu problem globalnego ocieplenia. Rysunki powstają bezpośrednio na pięciolinii, co podkreśla wyraźny związek z partyturą muzyczną.

<sup>57</sup> *Animacja*, w: Słownik języka polskiego PWN, 2007, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/animacja.html>, [data dostępu: 20 kwietnia 2021].

<sup>58</sup> *MUSIC PAINTING — Glocal Sound - Matteo Negrin*, <https://vimeo.com/17951191>, [data dostępu: 10 kwietnia 2022].



- Paweł Szymański — *Dwie etiudy na fortepian*, wykonanie: Szabolcs Esztényi



fot. 13 Wybrane kadry animacji *Dwie etiudy na fortepian*

Komputerowa animacja 2D (autor nieznany) — przedstawia wizję kosmicznego, galaktycznego „nieładu”<sup>59</sup>. Dzieje się to za sprawą konstrukcji dzieła, która jak pisze Tomasz Cyz, jest „pozioma, akordowa; z taktu na takt łamiąca przyjęty schemat (harmoniczny czy rytmiczny), wszechogarniająca, wirująca coraz szybciej po kole kwintowym, pogrążająca się w afekcie pozornego echa, coraz bardziej ciemna”<sup>60</sup>.

- Modest Musorgski — *Obrazki z wystawy*



fot. 14 Piotr Markowski



fot. 15 Piotr Markowski

<sup>59</sup> P. Szymański — *Dwie etiudy na fortepian*, [https://www.youtube.com/watch?v=\\_z7DBSBXsd4](https://www.youtube.com/watch?v=_z7DBSBXsd4), [data dostępu: 15 kwietnia 2022].

<sup>60</sup> Cyt. za: T. Cyz, *Wszyscy jesteśmy równi*, „Dwutygodnik — strona kultury” 2010, nr 39, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1472-wszyscy-jestesmy-rowni.html>, [data dostępu: 15 kwietnia 2022].

Animacje piaskowe Pauliny Zięblińskiej ukazane podczas 21. edycji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena przedstawiają piaskowe obrazy na żywo, nawiązujące tematyką do malarskich inspiracji cyklu etiud Musorgskiego, zsynchronizowane w projekcji video z muzyką przy wykorzystaniu najnowszych zdobyczy techniki<sup>61</sup>. Fotografie wykonane podczas koncertu *Sinfonietta – Obrazki z wystawy piaskiem malowane*.

- Wolfgang Amadeus Mozart — *Requiem d-moll* — *Dies Irae*



fot. 16 J.Jasińska-Koronkiewicz, wybrane kadry z animacji *Dies Irae*

Impresja filmowa Joanny Jasińskiej-Koronkiewicz, stworzona została w technice animacji malarskiej wykonanej bezpośrednio pod kamerą. Inspiracją dla wizualizacji była treść Apokalipsy Św. Jana z Nowego Testamentu. Napięcia muzyczne zobrazowane są poprzez impresyjną opowieść wokół wizji czterech koni jeźdźców Apokalipsy<sup>62</sup>.

Mówiąc o wizualizacji muzyki poprzez animację, nie można pominąć sztandarowego jej przykładu, jakim jest *Fantazja* Walta Disney’a, z roku 1940, ukazująca arcydzieła muzyki klasycznej. Obraz jest tu niemalże całkowicie kompatybilny z elementami dzieła muzycznego, oddaje nastrój kompozycji.

*Fantazja (1940)*<sup>63</sup> ukazuje osiem animacji do muzyki twórców różnych epok. Stanowi ona nie tylko przykład wielkiego kunsztu animatorów wytwórni Walta Disneya, ale jest także niezwykle wartościowym materiałem edukacyjnym. Dzieła przedstawione w formie kolorowych wizualizacji, w sposób przystępny pozwalają podświadomości włączyć się w formę dzieła muzycznego i jego elementy.

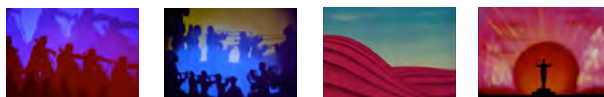
---

<sup>61</sup> A. Jedynek, „*Obrazki z wystawy*” piaskiem malowane: *Sinfonietta na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena*, <http://www.kulturatka.pl/2017/03/15/obrazki-z-wystawy-piaskiem-malowane-sinfonietta-na-wielkanocnym-festiwalu-ludwiga-van-beethovena/>, [data dostępu: 10 maja 2017].

<sup>62</sup> *Dies Irae*, TV Studio Filmów Animowanych Sp. z o.o., Poznań, <http://tvfsa.com/746-dies-irae/>, [data dostępu: 10 kwietnia 2022].

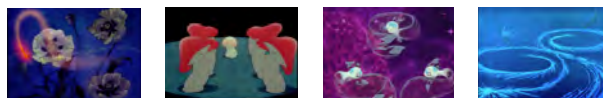
<sup>63</sup> Całość w oparciu o film *Fantazja*, Walt Disney Pictures, USA, 1940.

- Jan Sebastian Bach — *Tocatta i Fuga d-moll*



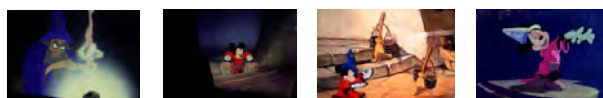
fot. 17 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Piotr Czajkowski — *Dziadek do orzechów*



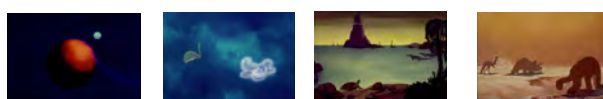
fot. 18 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Paul Dukas — *Uczeń Czarnoksiężnika*



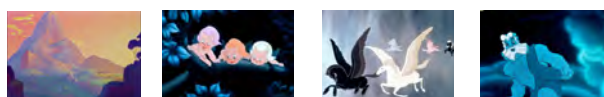
fot. 19 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Igor Strawiński — *Święto wiosny*



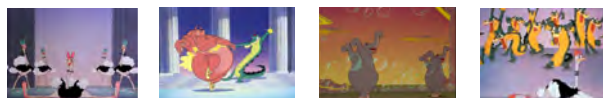
fot. 20 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Ludwig van Beethoven — *Symfonia pastoralna*



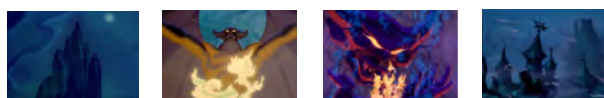
fot. 21 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Amilcare Ponchielli — *Taniec godzin z opery Gioconda*



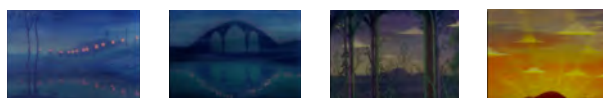
fot. 22 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Modest Musorgski — *Noc na Łysej Górze*



fot. 23 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

- Franciszek Schubert — *Ave Maria*



fot. 24 W. Disney, *Fantazja*, wybrane kadry z animacji

Sam Dalcroze mając świadomość zmian jakie są powodowane upływem czasu, o *Fantazji* wypowiedział się następująco: „Wierzę głęboko, że pewnego dnia „*Fantazja*” będzie uznana za dzieło inspiratorskie, torujące drogę nowemu stylowi artystycznemu”<sup>64</sup>. Współczesne działania artystyczne, nie pozostawiają wątpliwości, że tak właśnie się stało.

<sup>64</sup> E. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane...*, s. 149.

## Rozdział III

### MUZYCZNA TOŻSAMOŚĆ MAXA RICHTERA

*Żaden współczesny kompozytor  
nie wyraża takiej złożoności emocji na ekranie, jak Max Richter,  
którego twórczość przenika współczesną kulturę,  
od filmu po telewizję, taniec i teatr.*  
THE ATLANTIC

#### III.1 Max Richter — sylwetka i styl muzyczny kompozytora

Max Richter<sup>65</sup> — niemiecko-brytyjski kompozytor, urodzony 22 marca 1966 roku w Hameln, w RFN (obecnie Niemcy). Już jako mały chłopiec wyjechał na stałe do Wielkiej Brytanii. Od najmłodszych lat pobierał lekcje fortepianu. Studiował na Uniwersytecie w Edynburgu oraz Royal Academy of Music, gdzie ukończył klasę kompozycji i fortepianu. Studiował również kompozycję we Florencji pod kierunkiem kompozytora Luciano Berio. Ogromny wpływ na jego twórczość wywarła nie tylko zewsząd otaczająca go muzyka klasyczna, w tym twórczość kompozytorów wczesnych lat 60, utrzymana w estetyce minimalistycznej, ale również punk rock i ambientowe, elektroniczne brzmienia wynalezione przez Briana Eno. Sam Richter o tym co wpłynęło na jego styl pisze tak:

„Miałem bardzo klasyczne wykształcenie muzyczne, ale byłem całkowicie zainteresowany tym, co działo się wokół mnie w Wielkiej Brytanii we wczesnych latach 80 – a to była elektronika i punk. Pierwszymi koncertami, na które poszedłem, były The Clash i Kraftwerk, miałem wtedy 14 lat. Uwielbiałem prymitywną energię punka, jednocześnie studiowałem muzykę klasyczną i używałem lutownicy do budowy syntezatorów analogowych w mojej sypialni. Dla mnie te rzeczy zawsze płynęły razem.”

---

<sup>65</sup> Na podstawie aplikacji multimedialnej: *Vivaldi's FOUR SEASONS*, Published by Classical Apps and Deutsche Grammophon, 2018.

Jego kariera rozpoczęła się w Piano Circus, którego był założycielem. Grupa ta specjalizowała się w wykonaniach współczesnej muzyki klasycznej, takich kompozytorów jak Steve Reich, Arvo Pärt, Philip Glass i Brian Eno. Już wtedy Richter zaczął swoje eksperymenty z dodawaniem elektroniki do muzyki klasycznej. Tworzy muzykę: solową, orkiestrową, filmową, baletową, opery, a wiele jego dzieł zostało nagrodzonych.

Inspiracja różnymi gatunkami muzycznymi, od Bacha po punk i muzykę elektroniczną spowodowała, iż muzyka Richtera łączy w sobie piękno barokowych brzmień w minimalistycznym wydaniu, dodając do tego klasyczną orkiestrację i syntezatory. W efekcie tego połączenia ukazuje się przed nami styl niezwykle ciekawy i unikatowy.

### III.2 *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons* — analiza formy

Na zamówienie Deutsche Grammophon Richter podjął się próby rekompozycji słynnego dzieła *Cztery pory roku* Antonio Vivaldiego. Dekonstruując dzieło włoskiego kompozytora, wybrał poszczególne fragmenty partytury, pozostawiając w swojej wersji zaledwie ¼ oryginału. Owe fragmenty modyfikował, zapętlął, korzystając ze współczesnych technik kompozytorskich i odnosząc się do estetyki post-minimalizmu, jednocześnie zachowując przy tym barokową myśl Vivaldiego. To wszystko uzupełnione jest momentami o delikatne brzmienia elektroniczne. Całość *Four Seasons* zachowuje pierwotny kształt układu i długości czterech koncertów skrzypcowych Vivaldiego. Propozycja Richtera nadaje omawianemu dziełu nową przestrzeń i oddech, hipnotyzując i poruszając do głębi współczesnego słuchacza.

### III.2.1 *Spring I*

Forma tej części została skonstruowana z ośmiu odcinków, z czego pierwszy, najdłuższy, można określić jako wprowadzający, a ostatni, najkrótszy — zamykający i prowadzący bezpośrednio do kolejnej części cyklu. Odcinki środkowe są jednakowej, ośmiotaktowej budowy.

Ważnym i wyraźnym elementem konstrukcyjnym jest podział materiału dźwiękowego na dwa kontrastujące, a jednocześnie uzupełniające się plany. Pierwszy z nich stanowi partia skrzypiec, realizujących charakterystyczne, wyodrębnione z tożsamej części „Wiosny” Vivaldiego, motywy melodyczno-rytmiczne. Są one powtarzane, nie tylko w linii danego głosu, ale także stosowane wymiennie między instrumentami na zasadzie imitacji. Motywy realizowane w kolejnych skrzypcowych partiach, nachodzą na siebie, wzajemnie się zazębiają i uzupełniają, czego rezultatem jest wywołanie poczucia motoryczności i nieustającego ruchu. Narracja jest prowadzona płynnie i swobodnie, ponad granicami wyznaczanymi przez kreskę taktową. Wykorzystana przez kompozytora technika fakturalno-instrumentacyjna powoduje także wrażenie echa i dźwiękowej przestrzenności.

Drugi plan został zakomponowany w partii harfy, altówki, wiolonczeli i kontrabas. Realizują one przesuwane paralelnie współbrzmienia w niskim rejestrze, utrzymane w długich wartościach rytmicznych. Każde z owych współbrzmień jest skonstruowane z dwóch dźwięków w interwale decymy. Pod względem tonalnym w większości odczuwalne są one jako rozłożone w układzie rozległym akordy durowe lub molowe, ustawione na prymie i bez składnika kwinty. Wyjątek stanowi akord z dźwiękiem „gis” w basowej podstawie, gdyż można interpretować go także jako dźwięk prowadzący i tercję trójdźwięku E-dur, która rozwiązuje się następnie na prymę „a”. Tonalność opisanych dwudźwięków decyduje o przebiegu harmonicznym każdego z odcinków. Dla sześciu z nich (2-7) jest on stały i niezmienny. W związku z tym formalny układ tej części jest zdeterminowany właśnie przez element harmoniczny.

Wspomniany wcześniej kontrast dwóch planów, z jakich ustrukturyzowana została ta część przejawia się na kilku płaszczyznach. Zaobserwować można przeciwstawione sobie rodzaje faktury — melodyczno-imitacyjną i akordową, homofoniczną, dwa rodzaje rytmizacji — ruchliwą, motoryczną i statyczną, wykorzystującą długie wartości, a także ogólnie pojętą opozycyjność tego, co zmienne i stałe.

**R**

fis      gis / E      A      cis      H      A

Przykład 1 — *Spring I* — kontrastujące rodzaje faktury

| Forma                     | Odcinek 1  | Odcinek 2 | Odcinek 3 | Odcinek 4 | Odcinek 5 | Odcinek 6 | Odcinek 7 | Odcinek 8 |
|---------------------------|--|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Nr taktów                 | 1-13   | 14-21     | 22-29     | 30-37     | 38-45     | 46-53     | 54-61     | 62-65     |
| Oznaczenie wykonawcze     | <i>Dolce</i>   |           |           |           |           |           |           |           |
| Faktura                   | Stale dwa plany instrumentalne:<br>skrzypce – faktura melodyczno-imitacyjna → ruchliwość<br>harfa, altówki, wiolonczele, kontrabasy – faktura akordowa, homofoniczna → statyczność |           |           |           |           |           |           |           |
| Tonacja / centrum tonalne | Plan melodyczny – utrzymany w tonacji E-dur<br>Plan akordowy – odczuwalne centrum tonalne A-dur  |           |           |           |           |           |           |           |
| Dynamika                  | <b>pp - ff</b> → Stały rozwój dynamiczny na przestrzeni całej części   |           |           |           |           |           |           |           |
| Przebieg napięć           |  |           |           |           |           |           |           |           |

Tabela 1 — *Spring I* — tabela analityczna

### III.2.2 *Spring II*

Utrzymana w wolnym tempie *Spring II* zbudowana została z dwóch odcinków (A i A<sup>1</sup>), poprzedzonych wstępem i zakończonych epilogiem. Krótki prolog zapowiada melancholijne, ekspresyjne solo skrzypiec. Pojawiający się tu materiał muzyczny w dalszym przebiegu zyskuje rolę akompaniamentu.

W odcinku A następuje pokaz głównego tematu melodycznego, który w kolejnych fragmentach tej części poddawany jest drobnym modyfikacjom. Podstawą dla skomponowania czterotaktowego tematu jest melodia stworzona przez Vivaldiego. Dwa główne motywy, mieszczące się w dwóch pierwszych taktach tematu, przejęte zostały wprost z oryginału. Pierwszy motyw stanowi opadający, rozłożony trójdźwięk molowy. Po powrocie na dźwięk wyjściowy następuje motyw drugi, będący wychyleniem sekundowym w dół. W kolejnych dwóch taktach kompozytor odchodzi już od pierwowzoru i kontynuuje trójdźwiękowo-sekundowy układ melodyczny. Tak ukształtowany temat powtarza się w odcinku A czterokrotnie, w niezmienionej formie. W odcinku A<sup>1</sup> przeniesiony zostaje o oktawę w górę. Epilog przynosi niewielkie zmiany w wiodącej melodii oraz stopniowe zejście do niższego rejestru.



Przykład 2 — *Spring II* — motyw partii solowej

Czynnikiem w znaczącym stopniu decydującym o specyfice akompaniamentu jest sposób potraktowania elementu rytmicznego. Altówki oraz skrzypce z grupy *tutti* realizują stały, ostinatowy schemat rytmu punktowanego, co w rezultacie wywołuje wrażenie szmerzącego, lekko migotliwego tła. W opozycji do tej ruchliwości postawiona została partia wiolonczel i klawesynu, ze statycznym motywem, przywołującym na myśl bicie serca. Motyw ten pojawia się również na zasadzie echa w partii harfy i skrzypiec, w odcinku A<sup>1</sup>.



Przykład 3 — *Spring II* — ostinatowy schemat rytmu punktowanego



Przykład 4 — *Spring II* — motyw partii wiolonczel i klawesynu



Pod względem harmonicznym istotnym uzupełnieniem partii altówek są bardziej statyczne linie pozostałych instrumentów, na czele z basowym filarem, podtrzymywanym w głosie kontrabasu i klawesynu. W pochodzie akordowym znajdują się współbrzmienia durowe i molowe, urozmaicone dysonansami septymy, czy też składnikami kwarty i seksty.

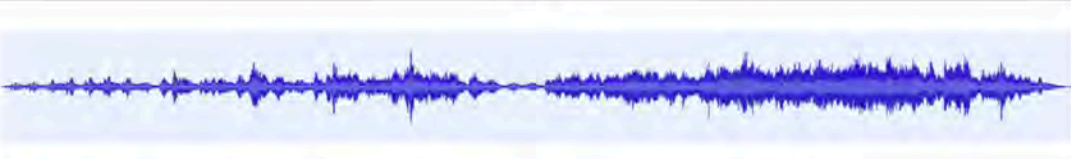
| Forma                               | Wstęp  | Odcinek A | Odcinek A <sup>1</sup> | Epilog                 |
|-------------------------------------|--|-----------|------------------------|------------------------|
| Nr taktów                           | 1-8  | 9-28      | 29-44                  | 45-55                  |
| Dynamika                            | <i>pp</i>  | <i>p</i>  | <i>pp</i>              | <i>f / mf → mp → p</i> |
| Tempo /<br>oznaczenie<br>wykonawcze | <i>Largo e pianissimo sempre</i>   |           |                        |                        |
| Tonacja                             | cis-moll   |           |                        |                        |
| Przebieg<br>napięć                  |  |           |                        |                        |

Tabela 2 — *Spring II* — tabela analityczna

### III.2.3 *Spring III*

Trzecia część „Wiosny” wykazuje symetryczną budowę sześciiodcinkową, gdzie każdy z nich skonstruowany został z 14 taktów. O takim podziale formalnym omawianej części decyduje rodzaj melodyki zastosowany w wiodącej partii koncertujących skrzypiec.

W każdym z odcinków linia solowa poprowadzona została według pewnego obranego schematu melodyczno-rytmicznego. W odcinkach A polega on na wprowadzeniu dwóch motywów opartych o ósemkowo-szesnastkowy wzór rytmiczny — wychylenia w dół od dźwięku wyjściowego o interwał kwarty, kwinty lub tercji oraz krótkiego przebiegu w kierunku wznoszącym.



Przykład 5 — *Spring III* — schemat melodyczno-rytmiczny partii solowej

W odcinkach B nad ruchliwym tłem rozpościera się liryczna kantylena utrzymana w długich, legowanych przez kreskę taktową wartościach, zbudowana z naprzemiennie wznoszących się i opadających interwałów kwinty (jednorazowo kwarty) i sekundy.



Przykład 6 — *Spring III* — kantylenowy temat partii solowej

Odcinek C przynosi ożywienie w postaci szesnastkowych figuracji na rozłożonych, pustych akordach kwartowo-kwintowych.



Przykład 7 — *Spring III* — figuracja odcinka C

Głos basowy charakteryzuje stały, opadający diatonicznie ruch sekundowy. Siedem dźwięków od *a* do *h* pełni funkcję podstawy warstwy harmoniczej, której składniki uzupełniają pozostałe instrumenty. Współbrzmienia pojawiające się w towarzyszącym soliście akompaniamencie to durowe i molowe czterodźwięki z dodaną sekstą lub septymą, prowadzone progresywnie w fakturze akordowej. Od początku do końca tej części jest ona rozbudowywana i zagęszczana, co przynosi efekt stopniowego zwiększania masy brzmieniowej oraz wzrostu dynamicznego.

| Forma           | Odcinek A      | Odcinek B     | Odcinek A <sup>1</sup> | Odcinek B <sup>1</sup> | Odcinek A <sup>2</sup> | Odcinek C |
|-----------------|----------------|---------------|------------------------|------------------------|------------------------|-----------|
| Nr taktów       | 1-14           | 15-28         | 29-42                  | 43-56                  | 57-70                  | 71-84     |
| Dynamika        | <i>pp</i>      | <i>p / pp</i> | <i>p</i>               | <i>mf / mp</i>         | <i>f / mf</i>          |           |
| Tempo           | <i>Allegro</i> |               |                        |                        |                        |           |
| Tonacja         | E-dur          |               |                        |                        |                        |           |
| Przebieg napięć |                |               |                        |                        |                        |           |

Tabela 3 — *Spring III* — tabela analityczna

### III.2.4 *Summer I*

Sposób rozplanowania formalnego części *Summer I* pozwala zaobserwować wyraźny podział na symboliczne dwa światy — Vivaldiego i Richtera. Zakomponowana została w dwóch segmentach, przejawiających wewnętrzne rozczłonkowanie na dwa mniejsze odcinki. Pierwszy segment stanowi cytat z I części *Lata*, w drugim natomiast, swoją wizję kompozytorską przedstawia Richter. Takty 49-51 można określić mianem spoiwa, dzięki któremu dochodzi do płynnego przejścia między dwoma głównymi ogniwami tej części.

Jako podstawa do wyprowadzenia całej treści muzycznej segmentu II posłużył kompozytorowi materiał dźwiękowy kadencji wieńczącej segment I.

The image shows a musical score for measures 49, 50, and 51 of the piece 'Summer I'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are staves for 'Harpa' (Harp) and 'Skrypcy' (Violins). Below these are staves for 'Wkl. I' (Violin I), 'Wkl. II' (Violin II), 'Skrz. II' (Violoncello), and 'Violoncz.' (Double Bass). The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Dynamic markings such as 'mf' and 'f' are present throughout the score. The measures are numbered 49, 50, and 51 at the bottom of the system.

Przykład 8 — *Summer I* — motyw melodyczno-rytmiczny segmentu II

Wprowadzony tu szesnastkowy puls i repetycyjny rodzaj melodyki są zachowane aż do ostatniego taktu. Szybkie tempo i nieprzerwany ruch stanowią istotne elementy, decydujące o dynamicznym i burzliwym charakterze tego segmentu. W stosunku do poprzedniego, następuje w nim także zagęszczenie faktury i włączenie w narrację instrumentów wcześniej „milczących”. Kreowanie partii poszczególnych sekcji smyczkowych cechuje ich wymiennność, co potęguje wrażenie przenikania między nimi pierwiastka motorycznego.

W odcinku C<sup>1</sup> pojawia się, kontrastująca z żywiołowymi sekwencjami zespołu smyczkowego, kantylenowa melodia skrzypiec *solo*. Linia melodyczna, zbudowana z sześciu stopni skali g-moll (*g-es*), krąży nieustannie wokół tych samych dźwięków.

Plan harmoniczny segmentu II powstał w oparciu o powtórzony sześć razy 12-taktowy schemat, gdzie na każdy takt przypada jeden akord, rozłożony pomiędzy partiami poszczególnych instrumentów. Akordy te cechuje swobodna budowa, częste wzbogacanie dysonansami septymy i nony, czy składnikiem kwarty.


| Forma           | Segment I   |                           | Segment II |   |
|-----------------|---|---------------------------|------------|---|
|                 | Odcinek A   | Odcinek B                 | Odcinek C  | Odcinek C <sup>1</sup>  |
| Nr taktów       | 1-30  | 31-48                     | 49-72      | 73-120  |
| Dynamika        | <i>pp</i>   | <i>p</i>                  | <i>mf</i>  | <i>p</i> → <i>f</i> → <i>mf</i> → <i>f</i> → <i>ff</i> → <i>f</i> → <i>ff</i> |
| Tempo           | <i>Allegro non molto</i>  | <i>Allegro non troppo</i> |            |   |
| Tonacja         | g-moll  |                           |            |   |
| Przebieg napięć |  |                           |            |   |

Tabela 4 — *Summer I* — tabela analityczna

### III.2.5 *Summer II*

Forma *Summer II* obejmuje 6 odcinków, z których pierwszemu kompozytor nadał charakter wstępu, a ostatniemu — gasnącego epilogu. Wyraźny zamysł kompozytorski ukształtowania tej części przejawia się w rozdysponowaniu materiału dźwiękowego między trzy główne, dodawane sukcesywnie płaszczyzny. Każda z nich posiada inne cechy, każdej została także nadana odrębna, a przy tym niezmienna rola.

1. Płaszczyzna kolorystyczna — wprowadzona już we wstępie, umieszczona w partii skrzypiec *tutti*, realizujących naprzemiennie i ponad kreską taktową współbrzmienia zbudowane z flażoletów. Mały wolumen i filigranowa faktura wpływają na delikatny rodzaj uzyskanego brzmienia. Należy zauważyć, że po raz pierwszy w całym cyklu tak duże znaczenie otrzymał czynnik czysto barwowy.

2. Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna — pojawiająca się jako druga, zakomponowana w partii altówek i uzupełniona podstawą harmoniczną w opadającej, czterodźwiękowej linii basu. Wskazana grupa instrumentalna realizuje ostateczny rytm punktowany (nawiązujący do oryginału Vivaldiego) oraz powtarzane dwu- i trzydźwiękowe współbrzmienia. Wzór ten, stale powtarzany, ujęty został w ramy czterech taktów.

The image shows a musical score for 'Summer II' (Przykład 9). The score is for a full orchestra and includes parts for Harpsichord, Harp, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Adagio'. A section labeled 'A' is indicated by a box with the letter 'A'. The score is divided into measures 1 through 8. A red box highlights the Violin I and II parts, and a blue box highlights the Viola, Violoncello, and Contrabass parts. The 4-measure pattern is numbered 1-4 and 5-8.

Przykład 9 — *Summer II* — czerwony — płaszczyzna kolorystyczna,  
ciemnoniebieski — harmonicjno-rytmiczna + jasnoniebieski — podstawa basowa

3. Płaszczyzna melodyczna — wprowadzona jako ostatnia i usytuowana w linii skrzypiec, a następnie wiolonczeli *solo*. 8-taktowy temat wysnuty został z jednego motywu z tożsamego fragmentu *Lata*, opartego o charakterystyczny i wyrazisty skok septymy w dół. Kiedy temat przejmuje wiolonczela, najpierw prezentuje go samodzielnie. Następnie dialog z tematem podejmują skrzypce, przyjmując funkcję kontrapunktu, którego melodia została skonstruowana z występujących naprzemiennie skoków kwintowych w górę i opadających sekst, zgodnie z porządkiem diatonicznym.

The image shows a musical score for 'Summer II' with six staves: Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Solo Violin part is highlighted with a blue box, and the Violoncello part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as *mf*, *ppp*, *p*, and *mf/p*, and tempo markings like *Adagio*. There are also *dim.* markings in the Viola and Violoncello parts.

Przykład 10 — *Summer II* — dialog partii solowych

| Forma              | Wstęp                     | Odcinek 1                           | Odcinek 2                         | Odcinek 3                         | Odcinek 4                         | Epilog                            |
|--------------------|---------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Nr taktów          | 1-4                       | 5-12                                | 13-20                             | 21-28                             | 29-36                             | 37-44                             |
| Plan konstrukcyjny | Płaszczyzna kolorystyczna | Płaszczyzna kolorystyczna           | Płaszczyzna kolorystyczna         | Płaszczyzna kolorystyczna         | Płaszczyzna kolorystyczna         | Płaszczyzna kolorystyczna         |
|                    |                           | + Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna | Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna | Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna | Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna | Płaszczyzna rytmiczno-harmoniczna |
| Dynamika           | <i>ppp</i>                | <i>p / pp</i>                       | <i>mp / p</i>                     | <i>mp / pp</i>                    | <i>mf / p</i>                     |                                   |
| Tempo              | <i>Adagio</i>             |                                     |                                   |                                   |                                   |                                   |
| Tonacja            | g-moll                    |                                     |                                   |                                   |                                   |                                   |
| Przebieg napięć    |                           |                                     |                                   |                                   |                                   |                                   |

Tabela 5 — *Summer II* — tabela analityczna

### III.2.6 *Summer III*

Koncepcja *Summer III* polega na wyodrębnieniu fragmentów z III części *Lata* i potraktowaniu ich w dwojaki sposób — przekomponowaniu i poddaniu wielorakiego rodzaju przeobrażeniom lub dosłownym ich przywoływaniu. Na tej zasadzie powstała forma zestawianych ze sobą bloków różnej długości, łączonych w rozmaitych konfiguracjach. Kompozytor wybrał dwa momenty podlegające przetworzeniom — początkowy, tremolandowy, otwierający tę część w oryginale oraz wydzielony z pasażowego członu kadencji.

Opracowanie motywu początkowego bazuje przede wszystkim na zmianie metrycznej. Na główne metrum 3/4 nałożony został drugi puls 6/8, co przejawia się w partii klawesynu i harfy, wykonujących jednocześnie wartości ćwierćnut oraz ćwierćnut z kropką. Ponadto w przebiegu rytmicznym skrzypiec i altówek pojawia się akcent, podkreślający czwartą ósemkę w takcie. Oprócz tego, linia basu jest poszerzona o cztery kolejne takty, (dodane do czterech pierwszych, zapożyczonych z pierwowzoru), co powoduje także modyfikację harmoniczną i pojawienie się rozłożonych współbrzmień septymowych i nonowych.

The image shows a musical score for 'Summer III' with a complex rhythmic motif. The score includes parts for Harpsichord, Harp, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Harpsichord and Harp parts are marked 'Presto' and feature a 6/8 pulse over a 3/4 meter. The Solo Violin part is marked 'Tutti' and features a complex rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts are marked 'rit.' and feature a complex rhythmic pattern. The score is divided into 8 measures, with blue and red boxes highlighting specific rhythmic and harmonic elements.

Przykład 11 — *Summer III* — początkowy motyw metro-rytmiczny

Drugi wybrany motyw został opracowany za pomocą techniki ewolucyjnej. Z dwutaktowego zwrotu kadencyjnego kompozytor wyprowadził dalszy przebieg figuracyjny w fakturze rozłożonych akordów, znów urozmaicając przebieg harmoniczny o współbrzmienia durowe i molowe z dodanymi dysonansami septymy i nony.

Przykład 12 — *Summer III* — temat pasażowy i przebieg harmoniczny odcinka B

W końcowym, kulminacyjnym odcinku B<sup>2</sup>, nad pasażowymi figuracjami pojawia się solowa, zawodząca melodia skrzypiec w wysokim rejestrze, zbudowana z powtarzanego, trzydzięciowego motywu o wąskim ambitusie tercji małej.

Przykład 13 — *Summer III* — solo skrzypiec odcinka B<sup>2</sup>

| Forma           | Odcinek A          | Odcinek B      | Odcinek C            | Odcinek D  | Odcinek A <sup>1</sup>        | Odcinek E | Odcinek A <sup>2</sup> | Odcinek F | Odcinek A <sup>3</sup> | Odcinek B <sup>1</sup>           | Odcinek B <sup>2</sup>                                  |
|-----------------|--------------------|----------------|----------------------|--|-------------------------------|-----------|------------------------|-----------|------------------------|----------------------------------|---|
| Rodzaj odcinka  | Temat tremolandowy | Temat pasażowy | Cytat                | Cytat  | Temat tremolandowy (skrócony) | Cytat     | Temat tremolandowy     | Cytat     | Temat tremolandowy     | Temat pasażowy                   | Temat pasażowy  |
| Nr taktów       | 1-16               | 17-24          | 25-38                | 39-53  | 54-57                         | 58-68     | 69-80                  | 81-94     | 95-110                 | 111-134                          | 135-166   |
| Dynamika        | <i>f</i>           | <i>mf</i>      | <i>p</i> → <i>mp</i> | <i>f</i> → <i>mf</i> → <i>mp</i> → <i>p</i> → <i>f</i> |                               | <i>f</i>  |                        |           | <i>ff</i>              | <i>p</i> → <i>mp</i> → <i>mf</i> | <i>mp</i> / <i>p</i> → <i>mp</i> → <i>mf</i> → <i>f</i> |
| Tempo           | <i>Presto</i>      |                |                      |  |                               |           |                        |           |                        |                                  |   |
| Tonacja         | g-moll             |                |                      |  |                               |           |                        |           |                        |                                  |   |
| Przebieg napięć |                    |                |                      |  |                               |           |                        |           |                        |                                  |   |

Tabela 6 — *Summer III* — tabela analityczna

Na końcu tej części, co nie zostało uwzględnione w partyturze, Richter wprowadza najwyraźniejszy z całości *Four Seasons* fragment czysto elektroniczny. Utrzymany jest on w dysonansowym, ambientowym, pulsującym brzmieniu, stworzonym za pomocą przetworzonych nagrań orkiestry.



### III.2.7 Autumn I

Planując układ formalny *Autumn I* Richter zachował zamysł przyjęty przez Vivaldiego. Dodatkowo dopisał jeszcze ostatni, dopełniający odcinek, będący uzewnętrznieniem jego stylu kompozytorskiego. Budowa tej części polega na naprzemiennym występowaniu odcinków *tutti*, o charakterze powracającego *quasi-refrenu* oraz popisowych odcinków solowych.

Tworzywo dźwiękowe fragmentów *tutti* pozostało zachowane, zgodnie z muzycznym materiałem źródłowym. Modyfikacje natomiast dotyczą warstwy rytmicznej — kompozytor zastosował zmieniające się co jeden lub dwa takty metrum, zarówno dwójkowe, jak i trójkowe, regularne i nieregularne. Wirtuozowskie ogniwa solowe nie zmieniły swojej formy względem oryginału Vivaldiego.



The image shows a musical score for the piece "Autumn I" by Shostakovich, marked "Allegro". The score is for a full orchestra and includes a Harpsichord and Harp. The Harpsichord and Harp parts are shown in the top two staves. The Solo Violin part is shown in the third staff, with a "pizz" (pizzicato) marking. The other instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are shown in the bottom five staves. The score illustrates rhythmic changes across the instruments, with measures numbered 1 through 8. The Solo Violin part features a series of rhythmic patterns, including a "pizz" marking and a "p" marking. The other instruments play a steady rhythmic pattern.

Przykład 14 — *Autumn I* — warstwa rytmiczna

W odcinku D pojawia się nostalgiczna melodia, o głównym motywie znanym już z *Summer II*. Na jego podstawie został nakreślony dalszy rysunek melodyczny, poprowadzony na zasadzie progresji skonstruowanej z pięciu pierwszych dźwięków gamy f-moll, ustrukturyzowanych w występujące na zmianę skoki seksty w górę i septymy w dół.



The image shows a musical score for the Solo Violin part of "Autumn I". The score is marked "p dolce" and shows a nostalgic melody. The melody is constructed from the first five notes of the F minor scale, arranged in a sequence of ascending and descending sixth intervals.

Przykład 15 — *Autumn I* — nostalgiczna melodia odcinka D nawiązująca do *Summer II*

Końcowy odcinek D<sup>1</sup> wzbogaca narrację muzyczną o dopełniający czynnik harmoniczny, utrzymany w specyficznym i rozpoznawalnym dla Richtera stylu. Dźwięki basowego fundamentu wędrują po wysokościach właściwych gamie f-moll w odmianie naturalnej. Nad nimi rozciągają się akordy z charakterystycznymi opóźnieniami umiejscowionymi w partii altówek. Kompozytor stopniowo buduje także drugą, dobarwiającą warstwę tła, ukształtowaną ze stopniowo narastającego, sekundowego klastera.


| Forma           | Odcinek A   | Odcinek B                      | Odcinek A <sup>1</sup>                        | Odcinek C | Odcinek A <sup>2</sup> | Odcinek D | Odcinek D <sup>1</sup>  |
|-----------------|---|--------------------------------|---|-----------|------------------------|-----------|---|
| Nr taktów       | 1-31  | 32-56                          | 57-66   | 67-76     | 77-88                  | 89-93     | 94-119  |
| Metrum          | 4/4 - 3/4 - 4/4 - 5/8 - 4/4 - 7/8 - 4/4 - 3/8 - 3/4 - 7/8 - 5/4 - 7/8 - 4/4 - 3/4 - 4/4 - 7/8 - 3/4 - 4/4 - 7/8 - 4/4 - 2/4 - 2/4 - 4/4 - 5/4 - 6/8 - 5/4 | 4/4 - 2/4                      | 7/8 - 3/4 - 4/4 - 6/8 - 4/4 - 5/4 - 7/8 - 4/4 | 4/4       | 7/8 - 4/4              | 4/4       |   |
| Dynamika        | Naprzemiennie <i>f</i> → <i>p</i>   | <i>f</i> → <i>p</i> → <i>f</i> | <i>p</i> → <i>f</i> → <i>p</i>                | <i>p</i>  | <i>f</i> → <i>p</i>    | <i>p</i>  | <i>p</i> → <i>mp</i> → <i>mf</i> / <i>pp</i> → <i>mp</i> → <i>p</i> |
| Tempo           | Allegro   |                                |   |           |                        | Larghetto |   |
| Tonacja         | F-dur   |                                |   |           |                        | f-moll    |   |
| Przebieg napięć |    |                                |   |           |                        |           |   |

Tabela 7 — *Autumn I* — tabela analityczna

### III.2.8 *Autumn II*

Ze wszystkich części cyklu, *Autumn II* jako jedyna jest w całości repliką barokowego pierwowzoru. Kompozytor rozpiął w pełni klawesynowe *solo*, którego melodia, w znacznej mierze powstała z rozłożonych akordów, przyjęła kształt regularnie wznoszącej się i opadającej fali. Instrumenty smyczkowe występują tutaj w roli tonalnego, cichego tła w artykulacji *sordino*. Dodatkowo pełnią także funkcję przedłużenia krótkiego, klawesynowego brzmienia. Plan harmoniczny obfituje w chromatykę i ciągi dominant wtrąconych, często przybierających postać akordu nonowego bez prymy.

*Adagio molto*

Przykład 16 — *Autumn II* — fragment

|                        |  |
|------------------------|--|
| <b>Forma</b>           | <b>Brak rozczłonkowania formalnego</b> |
| <b>Ilość taktów</b>    | 45                                     |
| <b>Tempo</b>           | <i>Adagio molto</i>                    |
| <b>Dynamika</b>        | <i>Sempre p -&gt; pp</i>               |
| <b>Tonacja</b>         | d-moll                                 |
| <b>Przebieg napięć</b> |  |

Tabela 8 — *Autumn II* — tabela analityczna

### III.2.9 *Autumn III*

Budowę *Autumn III* wyznaczają dwa istniejące w tej części, przeciwstawne i kontrastujące ze sobą plany. Pierwszy z nich jest ciągły i występuje stale, drugi zaś pojawia się dwukrotnie i wówczas współgrywa z planem pierwszym. Momenty, w których ukazują się plan drugi decydują o przejściu z odcinków A do odcinków B.

Podstawową różnicą dzielącą oba plany jest odmiennność zastosowanej w nich faktury. Szczegółowa charakterystyka przedstawia się następująco:

1. Plan pierwszy — stworzony w partii skrzypiec podzielonych na 8-krotne *divisi*, utrzymany w „ażurowej” fakturze, budzącej skojarzenia z techniką *hoquetową*, o specyficznej artykulacji, polegającej na różnorodnym rozmieszczeniu akcentów

i wyłuskaniu tym sposobem nieregularnie wybijających się punktów. Plan ten znamionuje ruchliwość, repetycyjność i swego rodzaju migotliwość brzmienia.

- Plan drugi — ułożony w partii klawesynu, harfy, altówek, wiolonczel i kontrabasów, zakomponowany w homofonicznej fakturze przesuwanych paralelnie akordów. Owe akordy ujęte zostały powtarzający się, symetryczny, 12-taktowy schemat harmoniczny: *d-B-F-B*. Ponadto plan drugi cechuje statyczność, utrzymanie w długich, legowanych wartościach, w niskim, ciemnym pod względem barwy rejestrze.

Przykład 17 — *Autumn III* — plany fakturalne

| Forma           | Wstęp          | Odcinek A       | Odcinek B                     | Odcinek A       | Odcinek B                     | Odcinek A       |
|-----------------|----------------|-----------------|-------------------------------|-----------------|-------------------------------|-----------------|
| Nr taktów       | 1-8            | 9-16            | 17-32                         | 33-40           | 41-56                         | 57-72           |
| Faktura         | Akordowa       | Quasi-hoquetowa | Quasi-hoquetowa<br>+ Akordowa | Quasi-hoquetowa | Quasi-hoquetowa<br>+ Akordowa | Quasi-hoquetowa |
| Dynamika        | <i>pm / pf</i> | <i>f</i>        | <i>f / pf</i>                 | <i>f</i>        | <i>f / pf</i>                 | <i>f</i>        |
| Tempo           | <i>Allegro</i> |                 |                               |                 |                               |                 |
| Tonacja         | F-dur          |                 |                               |                 |                               |                 |
| Przebieg napięć |                |                 |                               |                 |                               |                 |

Tabela 9 — *Autumn III* — tabela analityczna

### III.2.10 *Winter I*

Zamyśl kompozytorski przeznaczony dla konstrukcji tej części koresponduje z segmentarycznością *Summer III* oraz zmiennością metryczną *Autumn I*. Forma jest mocno rozczłonkowana na odcinki, w ramach których wydzielić można mniejsze komórki, nawet jednotaktowe.

*Winter I* otwiera ściśle nawiązanie do pierwowpisu Vivaldiego. Do modyfikacji dochodzi w kolejnych odcinkach, w których naprzemiennie występują odwołania do dwóch głównych ugrupowań tematycznych zaczerpniętych z pierwszej części *Zimy*. Ze względu na obsadę i charakter zostały one określone mianem tematu *tutti* i tematu *solo*. Najmniejszą jednostką strukturalną jest interludium, będące wycinkiem z rozpisanej w oryginale, popisowej partii solisty. Całość wieńczy krótka, energiczna *coda*.

Cechą wyróżniającą temat *tutti* jest metrum 7/16, w jakim został zakomponowany. Związana z jego nieregularnością, specyficzna akcentacja podkreślona została w niskich instrumentach. Melodia zapożyczona od Vivaldiego, ukazana w nowym wariacie rytmicznym, w odcinku B zachowuje swój ogólny rysunek i zależności interwałowe. Natomiast w odcinku C ulega przeobrażeniom, bazującym na przeniesieniu do wyższego rejestru, poprzez dodanie w partii solisty kolejnej linii, powyżej już istniejącej w miksturach tercjowych i sekstowych.

The image shows a musical score for the 'tutti' section of 'Winter I', measures 47 through 54. The score is written for a full orchestra, including Harpa (Harp), Tęper (Timpani), Skrzypce (Violins I and II), Wiole (Violas), Fagoty (Bassoons), and Kontrabas (Double Bass). The time signature is 7/16, indicated by a large '7' over a '16' in the Timpani part. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) throughout. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The measures are numbered 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54.

Przykład 18 — *Winter I* — temat *tutti*

Podstawowym budulcem tematu *solo* jest motyw sekundowego wychylenia w dół. Z niego ukształtowane zostały większe ugrupowania melodyczne, utrzymane w stałym pulsie trzydziestodwójkowym. Podlegają one płynnemu przesuwaniu w kierunku wznoszącym, wywołując wrażenie wirowania, zapętlenia. Temat *solo*, kiedy prezentowany jest w całości, współistnieje z tematem *tutti*, przyjmującym wówczas rolę akompaniamentu.

Przykład 19 — *Winter I* - czerwony — solo skrzypiec, niebieski — temat *tutti*

| Forma           | Odcinek A                        | Odcinek B                    |   |                    |   | Odcinek C          |  |                    |  | Coda                            |
|-----------------|----------------------------------|------------------------------|---|--------------------|---|--------------------|--|--------------------|--|---------------------------------|
|                 | Cytat z oryginału                | Temat <i>tutti</i>           | Interludium na bazie tematu <i>solo</i> | Temat <i>tutti</i> | Interludium na bazie tematu <i>solo</i> | Temat <i>tutti</i> | Temat <i>tutti</i> + temat <i>solo</i> | Temat <i>tutti</i> | Temat <i>tutti</i> + temat <i>solo</i> |                                 |
| Nr taktów       | 1-22                             | 23-37                        | 38                                      | 39-45              | 46                                      | 47-62              | 63-70                                  | 71-78              | 79-86                                  | 87-90                           |
| Metrum          | 4/4                              | 7/16                         | 4/4                                     | 7/16               | 4/4                                     | 7/16               |  |                    |  |                                 |
| Dynamika        | Zmienna od <i>pp</i> do <i>f</i> | Między <i>mf</i> a <i>ff</i> |   |                    |   |                    |  |                    |  | Zejście z <i>ff</i> do <i>p</i> |
| Tempo           | <i>Allegro non molto</i>         |                              |   |                    |   |                    |  |                    |  |                                 |
| Tonacja         | f-moll                           |                              |   |                    |   |                    |  |                    |  |                                 |
| Przebieg napięć |                                  |                              |   |                    |   |                    |  |                    |  |                                 |

Tabela 10 — *Winter I* — tabela analityczna

### III.2.11 *Winter II*

*Winter II*, mimo niewielkich rozmiarów, pozwala zaobserwować wewnętrzny podział formy na dwa ogniwa. Decyduje o nim przepływ tonalny głównej melodii, która moduluje między dwoma centrami — Es-dur i B-dur. Te właśnie tonacje wyznaczają granice pierwszego i drugiego odcinka.

Kompozytor pozostawia melodię znaną z II części *Zimy* niezmienną pod względem wysokości dźwięków. Wprowadza natomiast pewne urozmaicenie agogiczne w postaci *molto rubato ad libitum*. Przez dopuszczenie dowolności i płynność tempa *solo* skrzypiec zyskuje lekko improwizacyjny charakter, a odejście od określonego pulsu wzbudza poczucie braku metrum, a przez to swego rodzaju zawieszenia w czasie.

Melodia roztacza się ponad tłem, utkanym z flazoletów skrzypiec i altówek. Tak wykreowany podkład stanowi element sonorystyczny, barwowy, a koloryt osiągniętego brzmienia jest jaskrawy, świetlisty i — ze względu na wysokość uzyskiwanych dźwięków — dość przenikliwy.

The image shows a musical score for a fragment of *Winter II*. The tempo is marked "Largo - Molto Rubato". The score includes parts for Harpsichord, Harp, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Solo Violin part is the focus, starting with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *molto rubato ad lib*. The score is divided into seven measures, numbered 1 through 7. The Solo Violin part features a melodic line with various articulations, including *div*, *stagger bowing*, and *stagger bowing*. The other instruments provide a harmonic accompaniment.

Przykład 20 — *Winter II* — fragment


|                   |   |                        |
|-------------------|---|------------------------|
| Forma             | Odcinek A   | Odcinek A <sup>1</sup> |
| Nr taktów         | 1-10  | 11-20                  |
| Tonacja           | Es-dur -> B-dur   | B-dur -> Es-dur        |
| Faktura           | Stale dwa plany instrumentalne:<br>- skrzypce solo – faktura linearna (melodia)<br>- skrzypce, altówki, wiolonczele – faktura barwowo-akordowa (wielodźwiękowe współbrzmienia stworzone z flażoletów) |                        |
| Dynamika          | <i>p</i>  |                        |
| Tempo             | <i>Largo - Molto Rubato</i>   |                        |
| Przebieg napięcie |   |                        |

Tabela 11 — *Winter II* — tabela analityczna

### III.2.12 *Winter III*

Ostatnią z części cyklu kompozytor zbudował w oparciu o zamysł, polegający na operowaniu stopniowo dokładanymi do siebie warstwami, których realizacja na stałe została przypisana konkretnym grupom instrumentów. Warstwy te są zróżnicowane pod względem melodycznym, rytmicznym, fakturalnym i wyrazowym. Ich rozłożyste rozmieszczenie między rejestrami powoduje osiągnięcie dużego ambitusu w perspektywie wertykalnej, a także szerokie wypełnienie muzycznej przestrzeni. Na podstawie procesu dodawania lub odejmowania poszczególnych warstw można wskazać sześć odcinków, z których skonstruowana została *Winter III*.

Płaszczyzna, która pojawia się jako pierwsza została zaplanowana w fakturze polifonicznej. Repetycyjna melodia altówek, ukształtowana z dźwięków opadającej gamy f-moll, dwa takty później jest powielona w kanonie w partii I skrzypiec. Trzecie przeprowadzenie imitacyjne kompozytor powierzył grupie instrumentalnej wydzielonej z II skrzypiec i altówek. Nie jest to już jednak ścisły kanon, gdyż zakończenie pochodu melodycznego uległo modyfikacji w stosunku do pierwszego jego pokazu. Takie rozwiązanie można interpretować jako wynik zamysłu harmonicznego.



Przykład 21 — *Winter III* — warstwa imitacyjna

Ugrupowanie tematyczne realizowane przez skrzypce *solo* składa się z 16 taktów, z czego 10 stanowi cytata z wybranego pochodzenia melodycznego z III części *Zimy*, a kolejnych 6 zostało dokomponowanych przez Richtera. Główną jednostką konstrukcyjną tematu jest sześciodźwiękowy schemat, powstały kolejno z sekundowego motywu wznoszącego, wychylenia sekundowego w dół i powrotu skokiem tercji na dźwięk wyjściowy. Układ ten jest powtarzany od kolejnych wysokości, tworząc linię ogólnym kształtem przypominającą łuk.

Przykład 22 — *Winter III* — solo skrzypiec

W odcinku drugim i trzecim ten fragment melodii, który prowadzony jest w kierunku opadającym ukazuje się w dwóch wariantach — zgodnym z odmianą harmoniczną lub naturalną gamy f-moll (w odcinku piątym i szóstym wykorzystany został tylko drugi wariant). Poniższa tabela przedstawia porządek ich występowania:

|                              |                         |                        |                       |                         |                         |                       |                         |                         |
|------------------------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------------|
| Nr pokazu                    | 1                       | 2                      | 3                     | 4                       | 5                       | 6                     | 7                       | 8                       |
| Nr taktów                    | 49-64                   | 65-80                  | 81-96                 | 97-112                  | 113-128                 | 129-144               | 145-160                 | 161-176                 |
| Rodzaj materiału dźwiękowego | Gama f-moll harmoniczna | Gama f- moll naturalna | Gama f-moll naturalna | Gama f-moll harmoniczna | Gama f-moll harmoniczna | Gama f-moll naturalna | Gama f-moll harmoniczna | Gama f-moll harmoniczna |

Tabela 12 — *Winter III* — materiał dźwiękowy występujący w odcinku 2 i 3

Ostatnia płaszczyzna, ulokowana w niskim rejestrze, została zbudowana z dwudźwięków z oktawowo zdwojonymi składnikami. Poprowadzona w długich, legowanych wartościach stanowi basowe dopełnienie całości.

Dobarwieniem trzech głównych planów fakturalnych jest oscylujący wokół kilku wysokich dźwięków głos II skrzypiec, który pojawia się już na początku części, a gaśnie dopiero pod jej koniec.


| Forma           | Odcinek 1  | Odcinek 2   | Odcinek 3                                    | Odcinek 4            | Odcinek 5                                | Odcinek 6          |
|-----------------|--|---|--|----------------------|--|--------------------|
| Nr taktów       | 1-48   | 49-112  | 113-176                                      | 177-240              | 241-304                                  | 305-328            |
| Faktura         | warstwa imitacyjna   | warstwa imitacyjna                                      | warstwa imitacyjna<br>warstwa linearna       | warstwa imitacyjna   | warstwa imitacyjna<br>+ warstwa linearna | warstwa imitacyjna |
| Dynamika        | <i>pp</i>  | <i>mf</i> → <i>piú</i> <i>f</i> → <i>mp</i> → <i>mf</i> | <i>pp</i> → <i>p</i> → <i>mp</i> → <i>mf</i> | <i>f</i> → <i>ff</i> | <i>mp</i> → <i>p</i> → <i>pp</i>         |                    |
| Tempo           | <i>Allegro ma leggiero</i>   |   |  |                      |  |                    |
| Tonacja         | f-moll   |   |  |                      |  |                    |
| Przebieg napięć |  |   |  |                      |  |                    |

Tabela 13 — *Winter III* — tabela analityczna

## Rozdział IV

### KONCERT INTERPRETACJI RUCHOWYCH — PORUSZENIA

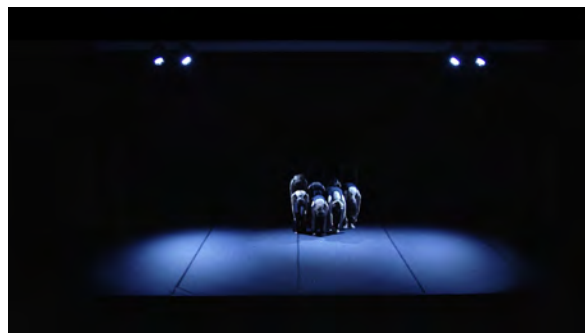
*Trudno jest ująć słowem zjawisko tak ulotne, jakim jest ruch,  
jest on czymś, co się staje, dzieje i przemija,  
nie pozostawiając trwałych śladów.*

Irena Turska

Podjmując się stworzenia interpretacji ruchowych dzieła *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons*<sup>66</sup>, autorka zdecydowała się na, w pełni świadome, skorzystanie z różnych mediów. Mając za wzór dzieło Adolphe'a Appii, starała się — poprzez metamorfozę przestrzeni scenicznej, odpowiedni dobór światła oraz wizualizacji — dać ciału poddanemu muzyce, jak najlepsze warunki do wyrażenia uczuć i emocji. Współpraca ze scenografem i reżyserem światła Krzysztofem Małachowskim zaowocowała podjęciem działań w kierunku przekształcenia sceny, na pierwszy rzut oka, zupełnie nienadającej się do działań intermedialnych, w przestrzeń zbliżoną do tej, znajdującej się w profesjonalnych teatrach, w formie pudełkowej. Zakres modyfikacji scenograficznych obejmował montaż podłogi baletowej, czarnego okotowania po bokach i z tyłu sceny oraz odpowiedniego ulokowania czarnych zastawek, pełniących rolę kulis dla wykonawców.



fot. 25 Przykładowe ujęcia sceny przed modyfikacją



fot. 26 Przykładowe ujęcia sceny po modyfikacji

<sup>66</sup> Interpretacji zostało poddane nagranie z płyty *Recomposed by Max Richter: Vivaldi The Four Seasons*, w wykonaniu muzyków z Konzerthaus Kammerorchester Berlin pod batutą André de Riddera, gdzie partię solową skrzypiec wykonał Daniel Hope, wydanej przez Deutsche Grammophon w 2014 roku.

Kolejnym ważnym aspektem była rozbudowa zaplecza świetlnego i technicznego o urządzenia odpowiednie dla realizacji koncepcji autorki. W tym celu, dzięki uprzejmości krakowskiego Teatru KTO, został wypożyczony następujący sprzęt:

- reflektor profilowy ETC Source4 LED 25-50 stopni + przysłona irysowa + statywy Manfrotto 126BSU — sześć reflektorów profilowych, ustawione w trzech liniach po szerokości sceny, wąsko, lewe w prawo, prawe w lewe na zakładkę z ciemnością, tworzące pasy świetlne - tzw. przeloty lub przestrzały
- Led Par Cameo FlatPar18 — cztery kontrolowo zawieszane inteligentne urządzenia rozlokowane w głębi sceny, po dwa blisko siebie z lewej i prawej strony
- ruchoma głowica Martin Mac Encore Performance CLD — cztery frontalne inteligentne urządzenia rozłożone na górnej belce zrównanej z krawędzią sceny, w równych od siebie odległościach
- konsola Chamsys MQ80 — obsługiwana przez realizatorkę oświetlenia — Katarzynę Smożewską
- projektor Epson EB-L1755U z obiektywem — umożliwiający projekcję obrazu na czarnym tle, ustawiony centralnie w stosunku do osi sceny, na balkonie

W sferze wizualizacji ogromnej pomocy udzielił Wojciech Kapela — wykładowca krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, prowadzący Pracownię Intermediów i Projektowanie graficzne, który użyczył animacji swojego autorstwa oraz udzielił rad dotyczących ich montażu i projekcji. Trzy z siedmiu animacji użytych do interpretacji są autorstwa Wojciecha Kapeli (*Spring II, Summer III, Winter I*), pozostałe autorka pozyskała z ogólnodostępnej, darmowej biblioteki internetowej pixabay.com. Na etapie przygotowań do koncertu, wspomniane animacje zostały przez autorkę zmontowane i dopasowane do muzyki. Do ich montażu posłużył program Adobe Premiere Pro, natomiast projekcja, w formacie mov odbyła się przy użyciu programu Resolume Avenue & Arena 6.

Wykonawczynie koncertu nie miały wielu możliwości do obycia się ze światłem scenicznym, więc autorka niniejszej pracy, w trosce o ich komfort psychiczny podczas koncertu i uwrażliwienie na świadomość pracy ze światłem na scenie, zorganizowała warsztaty z tej tematyki. Poprowadzone zostały one przez wspomnianego wcześniej Krzysztofa Małachowskiego.

## IV.1 Spring

*Wiosna już nadeszła i ptaki wesoło  
Radosną swą pieśnią wieszczą jej przybycie;  
Zefir łagodnym tchnieniem fale toczy wkoło  
Potoków, co rwą bystro, skąpane w błękie.*

*Błyskawice i grzmoty, które w krąg słyszycie,  
Wysłano, by ogłosić nowej wiosny tchnienie;  
Ptaszęta przerywają zimowe milczenie,  
Znowu śpiewem swym dzwoniąc na podniebnym szczycie.*

*I wnet się rozchodzi nad pola i drzewa  
Szmer kwiatów, traw i liści w noworodnej pysze,  
Kózka drzemiąc na słońcu gnuśnie się wygrzewa;*

*Wiejska kobza ją do snu łagodnie kołysze.  
Pasterz nimfę porywa, a w tańcu im śpiewa  
Wiosna, zaglądając w lśniących oczu ciszę<sup>67</sup>.*

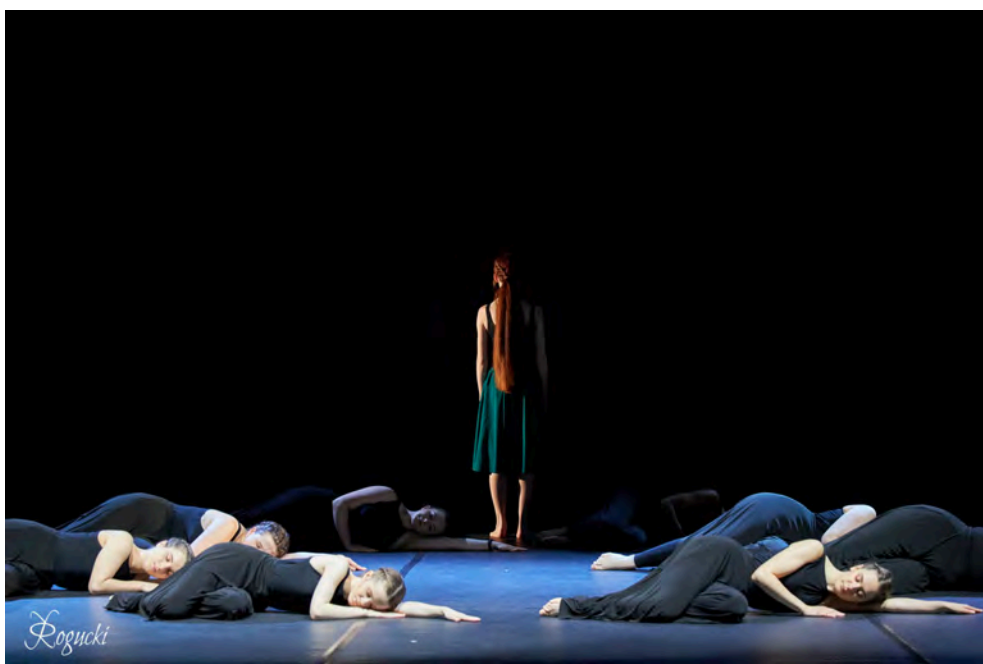
Wszystkie części *Spring* łączą się ze sobą, przechodząc płynnie jedna po drugiej. Rotacja obsady wykonawczej poszczególnych części została przemyślana tak, by utrzymać ciągłość dramaturgii scenicznej. Wspólnym mianownikiem jest uczesanie, jednakowe we wszystkich częściach, z resztą jak w większości interpretacji. Spójność zauważamy również w kolorystyce kostiumów. Zarówno spodnie jak i spódnice były projektowane przez autorkę. Kolorem dla partii pojmowanych jako wiodące jest zieleń, symbolizująca życie, radość, spokój. Dla pozostałych wykonawczyń zarezerwowana została czerń.

---

<sup>67</sup> W oryginalnym dziele Vivaldiego, każdy koncert poprzedzony jest sonetem, opisującym charakter i nastrój towarzyszący danej porze roku. Ich autorem prawdopodobnie jest sam Vivaldi. Sonety te, w przekładzie Krzysztofa Lipki, stanowiące pomost między tym co nowe, a minione, odczytane zostały przez Dariusza Stańczuka przed każdą porą roku. Pojawienie się słowa mówionego poszerzyło intermedialność spektaklu interpretacji ruchowych o kolejne medium.

#### IV.1.1 *Spring I*

Całość omawianej, artystycznej pracy doktorskiej otwiera interpretacja ruchowa *Spring I*. W części tej występują wyraźnie kontrastujące, a równocześnie uzupełniające się dwa plany. Jeden z nich stanowi partia skrzypiec realizowana przez grupę sześciu wykonawczyń, ubranych w czarne koszulki i zielone spódnice, drugi plan utrzymany w niskim rejestrze wykonywany jest przez osiem studentek w czarnych kostiumach — czarne koszulki i czarne wiązane spodnie.



fot. 27 Robert Rogucki

Wykonawczynie ustawiają się na scenie podczas trzy- do pięciosekundowego, tak zwanego „brudnego blackout’u (BB)” — białe kontrolne światło przyciemnione do minimum widzialności ruchu na scenie, daje możliwość rotacji wykonawczyń widocznych dla publiczności tylko w zarysie.

W centralnym punkcie sceny stoi jedna z wykonawczyń partii skrzypiec. Wokół niej leżą wykonawczynie drugiego planu. Wszystkie na lewym boku, twarzą do widza, z głową położoną na wyciągniętej ręce skierowanej do kulis. Pozostałe wykonawczynie partii skrzypiec ustawione są w półkolu na obrzeżach sceny. Pierwsze dźwięki skrzypiec „ożywiają” centralną postać, z zachwytem i zaciekawieniem rozglądającą się dookoła. Światło frontowe i kontrolne stopniowo się rozjaśnia, dając wrażenie budzącej się do życia wiosny. Kolejne wejścia skrzypiec pobudzają do ruchu pozostałe wykonawczynie, które wraz

z rozwojem pierwszego odcinka, obrotami, podskokami lub drobnymi krokami, stopniowo wypełniają niemal całą scenę. Motoryka skrzypiec, wrażenie ciągłego ruchu oraz motywy melodyczno-rytmiczne przechodzące z instrumentu do instrumentu na zasadzie imitacji, podyktowały autorce potraktowanie tej partii swobodnie. Poszczególne motywy dźwiękowe realizowane są przez określone motywy ruchowe. Repetycje na przykład to rozglądanie się na różne strony, „połamane” ruchy korpusu lub drobne kroczki. Dźwięki z przednutką — przeskoki, pochód gamowy w dół — obrót z wyprowadzeniem rąk po linii łuku. Wyraźnie słyszalna imitacja śpiewu ptaków, wyrażona jest poprzez pulsujący ruch skrzyżowanych dłoni, naśladujący lecącego ptaka. Autorka tworzy różne konfiguracje rysunków i ustawień przestrzennych, z uwzględnieniem symetrii względem linii. Symetria ta zastosowana została również w pracy ze światłem, aby równomiernie oświetlić przestrzeń ruchu. Wykonawczynie działają indywidualnie lub w parach, innym razem łączą się w grupy po trzy, działając na zasadzie echa, potem znowu się rozdzielają. Im bliżej kulminacji, tym więcej działania *tutti*. Liczne przebiegnięcia, wymiany miejsc, wysoki, obroty, interakcje, swobodny charakter oraz lekkość i ekspresja ruchu „skrzypcowych” wykonawczyń, wprowadza atmosferę dziecięcej radości, ulotności, zachwytu i chęci poznawania świata. Światło podkreśla dynamizm i migotliwość ruchu. Widoczność w świetle kontrowym przemienia się w widoczność frontalną, w zależności od pozycji wykonawczyń na scenie. Momentami można odnieść wrażenie, iż światło jest wręcz słyszalne.



fot. 28 Robert Rogucki



fot. 29 Robert Rogucki

W opozycji do ruchliwości partii skrzypiec postawiona została partia instrumentów w niskim rejestrze — statyczna, utrzymana w długich wartościach. Wykonawczynie tej partii równomiernie oblane jasnym światłem, leżą niczym w nisko osadzonej porannej mgle. Ich jednorodna ekspozycja, nie przykuwa aż takiej uwagi, jak konieczność ciągłego podążania za zmianami plastyki świetlnej w partii skrzypiec. Przez pierwsze trzynaście zmian

harmonicznych niskiego rejestru, następuje stopniowe, bazujące na wspólnym oddechu, pobudzenie ruchu. Od taktu 18. ustala się stała ośmioruchowa sekwencja, przywołująca na myśl stylistykę ruchu Marthy Graham. Realizowana jest synchronicznie przez wszystkie wykonawczynie tej partii. Wraz z każdą kolejną sekwencją, poprzez zastosowanie innego rodzaju symetrii — liniowej lub środkowej — zmienia się ustawienie wykonawców na scenie. Narasta ekspresja i dynamika wykonywanych ruchów. Zmiany te odnoszą się do aktualnego rysunku przestrzennego ruchowej realizacji partii skrzypiec. Wykonawczynie partii niskiego rejestru tworzą ze swoich ciał geometryczne kształty, względem których się poruszają osoby z partii skrzypiec. Geometria ta z każdym powtórzeniem jest klarowniejsza. Można odnieść wrażenie, jakby wykonawczynie niskiego rejestru, stopniowo, coraz bardziej z każdą sekwencją, starały się przykuć uwagę wykonawczyń partii skrzypiec.

Kulminacja tej części wprowadza pewnego rodzaju klamrę względem początku utworu. Ruch wykonawczyń partii skrzypiec, nadal rozbiegany, stopniowo niknie w kulisach. Osoby partii niskiego rejestru przełamują schemat, w maksimum swojej ekspresji, wstają wyciągając ręce ku niebu. Na środku pozostaje jedna wykonawczynie partii skrzypiec, która mimo, iż próbowała „odfrunąć”, została zamknięta w klatce z ludzkich ciał.



fot. 30 Robert Rogucki



#### IV.1.2 *Spring II*

Początkowy obraz interpretacji *Spring II* jest kontynuacją kulminacji części wcześniejszej. Wykonawczynie w czarnych kostiumach, ustawione w kole, przejmują partię statycznego ostinata wiolonczel i klawesynu. Jeszcze zanim zabrmi pierwszy dźwięk, powoli opuszczają ręce. Solo skrzypiec będzie wykonywać dziewczyna w zielonej spódnicy, leżąca na środku sceny. *Spring II* jest jedną z siedmiu interpretacji, w których zastosowana została projekcja świetlna animacji. Wyświetlana jest w centralnym punkcie tylnej ściany sceny. Ma ona za zadanie ukazać szemrzące, lekko migotliwe tło ostinatowego rytmu punktowanego partii altówek i II skrzypiec. Symbolikę koła, pojawiającą się wielokrotnie w różnych partiach i obecną stale w animacji, autorka pozostawia każdemu odbiorcy do własnej interpretacji. Stworzona instalacja oświetleniowa, pozwoliła, dzięki swojej plastyczności, doświadczyć publiczności głębi sceny i poruszającego się w niej ciała, kontrastując z dwuwymiarowością animacji, której światło często musi w końcu ustąpić miejsca.



fot. 31 Wybrane kadry animacji

W trakcie ośmiotaktowego wstępu grupa dziewcząt ubranych na czarno, porusza się krokiem odstawno-dostawnym w przód, niezmiennym do samego końca części. Wykonawczynie, jak zahipnotyzowane, z nieobecny wyrazem twarzy, krążą wokół leżącej na podłodze dziewczyny. Cały obraz, poprzez zastosowanie światła kontrowego, utrzymany jest na granicy ciemności, dzięki czemu światłocień delikatnie zarysowuje kontury postaci. Dzięki temu zabiegowi animacja skupia na sobie uwagę. „Zakotwiczyć” się podświadomości widza, pozostaje z nim do końca utworu.



fot. 32 Robert Rogucki

Wraz z odcinkiem A pojawia się motyw solowy partii skrzypiec. Wykonawczynie tej partii, niczym wybudzona z głębokiego snu, powoli się podnosi. Wejście jej partii podkreślone zostaje poprzez rozjaśnienie centrum sceny. Jednocześnie wykonawczynie z grupy *tutti* zmieniają ustawienie, rozchodząc się w różne strony. Każda z nich, zwrócona w innym kierunku, porusza się po linii kwadratu, robiąc zwrot co dwa kroki. Wspólnie tworzą rodzaj labiryntu. Pełne nostalgii solo bazuje na ukazaniu emocji, które towarzyszą wykonawczynie. W subtelnych, powtarzalnych ruchach rąk oraz korpusu, odnajdziemy liczne wydłużenia i zakreślanie okręgów. Ruch – podobnie jak melodia tematu muzycznego – został oparty na stałych założeniach, modyfikowanych w zależności od zmian napięcia linii melodycznej. Realizacja partii solowej, choć opiera się na pewnych założeniach ruchowych, uwzględnia improwizację wykonawczynie. W ostatnich czterech taktach odcinka A, solistka gestem próbuje przywołać do siebie pozostałe wykonawczynie. Te na chwilę formują koło, jednak zaraz się wycofują.

Z nastaniem odcinka A<sup>1</sup> z kulis wyłaniają się kolejne postacie w czarnych kostiumach, dołączając do pozostałych. Wszystkie poruszają się w układzie linii horyzontalno-wertykalnych. Melodia tematu, powtórzona w wyższym rejestrze, z większym ładunkiem emocjonalnym, w warstwie ruchowej także zostaje wzmocniona poprzez zwiększenie zakresu ruchu wykonawczynie oraz rozszerzenie przestrzeni, w której się poruszają. W warstwie medialnej natomiast, zwiększa się moc oświetlenia frontowego oraz jego szerokość. Solistka

czując jeszcze większe osamotnienie i desperację, usiłuje złapać kontakt z innymi wykonawczyniami. Poruszając się między nimi, zwraca się w ich kierunku, wyciąga ręce, w niemej prośbie o interakcję. W odpowiedzi na te prośby, poszczególne wykonawczynie partii *tutti*, co takt inna, zwracają się ku niej z wyciągniętymi rękami, realizując tym samym partie harfy i skrzypiec. Widok ten wprowadza odczucie lawirujące między nadzieją a zwątpieniem. Osiem wykonawczyń w czarnych kostiumach stopniowo kieruje się w głąb sceny, zatrzymując się w jednej linii, wtapiając się w tło, pozostałe znikają w kulisach. Osoby stojące z tyłu, posyłają ostatni gest w kierunku solistki, która obrotami wycofuje się ze sceny.



fot. 33 Robert Rogucki



fot. 34 Robert Rogucki

### IV.1.3 *Spring III*

Partia solowa skrzypiec części *Spring III* przypisana jest dwóm studentkom ubranym w zielone, lekko prześwitujące spodnie, wprowadzające wrażenie lekkości i zwiewności ruchu. Swój temat realizują na tle stojących z tyłu sceny wykonawczyń grupy *tutti*, pozostałych na scenie po *Spring II*. Stopniowo rozpalane światło kontrowe, frontowe oraz przestrzałów, subtelnie dozuje rozwój dynamiki ruchu. W odcinkach A i A<sup>1</sup> solistki naprzemiennie realizują motyw ósemkowo-szesnastkowy. Wykonując naskok na jedną nogę, zataczając łuk nogą przeciwną, zatrzymują się w ustalonych pozach. Przemieszczają się w odcinku A po linii łuku, w odcinku A<sup>1</sup>, każda po swoim okręgu, kierując się do ustawienia początkowego tematu, występującego w odcinku B i B<sup>1</sup>. Wykonawczynie stojące z tyłu sceny, pełnią rolę tła, na przestrzeni odcinków A realizując siedem ustalonych gestów, imitowanych przez kolejne osoby. Dzięki czarnemu okotowaniu, niemal całkowicie zlewają się ze scenografią. Widoczne jest jedynie ich odsłonięte ciało, jaśniejące w świetle kontrowym.



fot. 35 Bartosz Kowalik



fot. 36 Robert Rogucki

Kantylenowa, liryczna melodia skrzypiec odcinka B i B<sup>1</sup>, realizowana jest synchronicznie przez obydwie solistki. Autorka skupiła się tu na estetyce pracy rąk, wstrzymaniu i odpuszczaniu napięcia, poprzez bycie we wspólnym oddechu. Wykonawczynie realizują wspomniany temat w różnych ustawieniach, względem różnych osi symetrii, z każdym powtórzeniem rozwijając jego dynamikę i zwiększając zakres ruchu. Obraz ten przywodzi na myśl w pełni rozbudzoną naturę, piękno wiosny, dojrzałość. Towarzyszące partii solowej tło porusza się teraz w linii, w której wykonawczynie, jedna za drugą, miarowymi krokami wypełniają wolną przestrzeń sceniczną, sprawiając, iż zaczyna ona „oddychać”.



fot. 37 Robert Rogucki

Kończąc ostatni pokaz tematu głównych skrzypiec, solistki zbiegają ze sceny. Wykonawczynie tła, w odcinku C, stoją w linii wertykalnej. Następuje skoncentrowanie frontowych światel po osi sceny przy jednoczesnym wygaszeniu przestrzałów i światel kontrowych. Podobnie jak w odcinku A, wykonawczynie realizują powielane ruchy, dołączając do obrazu ruchowego kolejne elementy. Ruchy te są intencjonalne, nie identyczne. Ich stylistyka przywołuje na myśl obraz tańców indyjskich, autorce jednak, kojarzy się z kwiatem paproci. Kwiat ten stopniowo rozkwitając na czarnym tle, skupia na sobie całą uwagę. Padający na ziemię cień, ukazuje pojawiające się ruchy z innej perspektywy, wzbogacając stale zmieniające się kształty.



fot. 38 Robert Rogucki



fot. 39 Bartosz Kowalik



fot. 40 Robert Rogucki

## IV.2 Summer

*W pełni lata, gdy słońce wysoko w zenicie  
Ludzie i stada więdną od spiekoty.  
Kukułka zakuka i ptasie zaloty  
Turkawek i szczygłów budzą leśne życie.*

*Zefirek powiewa, lecz wnet go wypiera  
Boreasz swarliwy i rusza swą drogą.  
Na łące pasterz nagle zdjęty trwogą  
Przeczuwa wicherę i w niebo spoziera.*

*Porzuca odpoczynek, zrywa się po chwili,  
Z niepokojem czeka błyskawic i grzmotów.  
A muchy tną natrętnie i wirują rojem.*

*Tak, pasterz zna przyrodę, instynkt go nie myli:  
Już niebo błyska, piorun walić gotów  
I grad łamie zboże, co na polu stoi.*

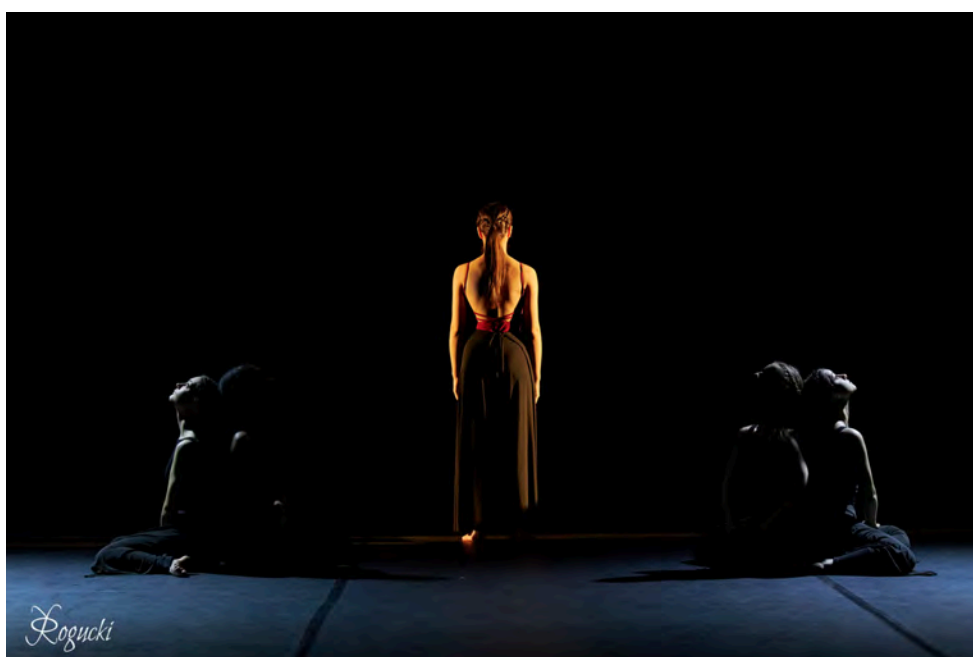
Interpretacja ruchowa *Summer* składa się z trzech odrębnych obrazów, między którymi, w trakcie „brudnego blackout’u”, następuje całkowita zmiana obsady wykonawczej. Wspólnego pierwiastka doszukiwać się można w poszczególnych elementach sekwencji ruchowych i ekspresji wykonania. Kostiumy wykonawczyń są czarne, poza poszczególnymi partiami solowymi. Wśród nich pojawia się czerwień — wyrażająca największy zakres ludzkich uczuć — od miłości, przez godność, po upadek i stratę<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> M. Keller, *Op. cit.*, s. 58.

#### IV.2.1 *Summer I*

Interpretacja *Summer I* ma charakter swobodny. Uwzględnia dwa plany, nie tylko w obsadzie, ale i w realizacji oświetlenia. Cztery studentki ubrane na czarno realizują partię *tutti* w przyciemnionych strefach sceny, będąc tłem dla solistki. Ta natomiast lawiruje między przestrzenią mocno oświetloną i tą przyciemnioną, balansując na granicy ciepłego światła przestrzałów i ciemności. Efekt półmroku przestrzeni, w której porusza się partia *tutti*, został uzyskany poprzez zastosowanie skrajnych światel kontrowych o chłodnej barwie, w maksimum ich mocy.



fot. 41 Robert Rogucki

Utwór otwiera obraz czterech wykonawczyń, które realizują ruch w formie dialogu. Solistka stoi w świetle tylnych przestrzałów, między parami z tyłu sceny, tyłem do publiczności, w oczekiwaniu na swoją partię. Cztery wykonawczynie sukcesywnie i powoli podnoszą się z ziemi i kończą frazę wdzięcznym ukłonem. Z inicjatywy jednej, wszystkie kolejno kierują się do przodu sceny z otwierającym ruchem rąk i powielając kolejność, formują linię. Stojąc w półmroku, wykonują sekwencję opartą na pracy rąk i dłoni oraz ukłonach, charakterystycznych dla tańców barokowych. Za drugim razem kończą zwrócone twarzą do swojej pary.

Wraz z odcinkiem B zmienia się kantylenowy charakter utworu, a solistka „budzi się”, rozpoczynając swoje żywiołowe solo. Zaczyna lawirować pomiędzy działającymi w parach wykonawczyniami *tutti*, próbując jednocześnie „łapać” światło. Partia solistki obfituje w liczne akcentowane pozy, szybkie obroty, przebiegnięcia, skoki, ruchy rąk obejmujące szeroki zakres przestrzeni. Zauważyć w nich można ruchy inspirowane tymi, które już się pojawiły we wcześniejszych interpretacjach oraz tymi, które dopiero się ukazą.



fot. 42 Bartosz Kowalik



fot. 43 Robert Rogucki

Dynamiczny i burzliwy charakter odcinka C, zobrazowany został poprzez realizowaną wspólnie przez wszystkie wykonawczynie sekwencję sześciu ruchów, powtarzaną naprzemiennie na prawą i lewą stronę. Solistka jako jedyna jest wyraźnie oświetlona, co podkreśla wagę jej partii na tle *tutti*. Po czterokrotnym powtórzeniu sekwencji solistka odłącza się od reszty i powoli wycofuje się po podłodze do tyłu. Cztery wykonawczynie kontynuują sekwencje parami w odbiciu lustrzanym.



fot. 44 Bartosz Kowalik



fot. 45 Robert Rogucki



Wraz ze zmianą charakteru muzyki odcinka C<sup>1</sup> wykonawczynie w czarnych kostiumach zwracając się na przemian do środka i na zewnątrz sceny, kierują się ku ziemi. Ruchem ramion i pochylonego korpusu, podnoszą się i opadają zgodnie z napięciami obecnymi w partii *tutti*. Rozpoczyna się pełne napięcia solo. Jego wykonawczynie wstaje z ziemi, niczym w amoku porusza się pomiędzy siedzącymi wykonawczyniami, które sięgają po nią dłońmi, by porwać ją „w sidła”. Gdy im się nie udaje, w furii kilkakrotnie powtarzają sekwencję, w której zwracają się ku górze z wyciągniętymi rękoma, łapią nimi głowę, kuląc się w sobie w geście niemocy, otwierają do boku ręce, aby na koniec wykonać ruch przywodzący na myśl agresywne drapanie skóry. Solistka kontynuuje swoją partię na środku, wykorzystując przestrzeń pomiędzy wykonawczyniami, które wstają na jedno kolano i jeszcze drapieżniej sięgają po nią dłońmi. W kulminacyjnym momencie *Summer I* studentka realizująca partię solową podnosi się na kolana i gwałtownie odchyła korpus do tyłu, a wraz z nią reszta wykonawczyń. Wszystkie zastygają w bezruchu.

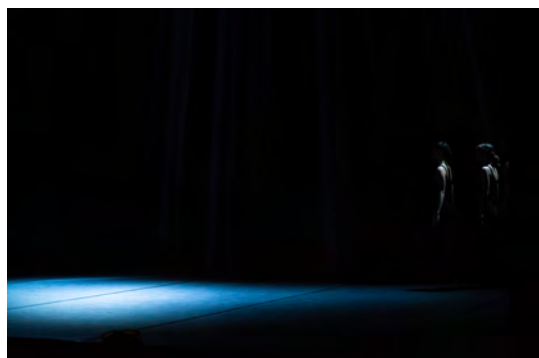


fot. 46 Robert Rogucki

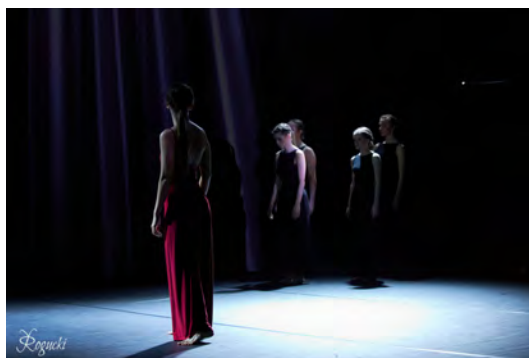
#### IV.2.2 *Summer II*

Interpretacja ruchowa *Summer II* jest kolejną, w której autorka zastosowała projekcję animacji. Akcja sceniczna ukazuje pewną treść pozamuzyczną, nawiązującą do poszczególnych wersów sonetu *Lata*. Utwór obejmuje sześć odcinków, w których partie solowe przedstawione są na tle *tutti*. Interpretacja jest wykonywana przez sześć osób, z których dwie, ubrane na czerwono realizują partię instrumentów solowych, a pozostałe, w czarnych kostiumach, partię *tutti* — punktowanego ostinato altówek oraz sekundowe zejścia basu.

W przestrzeni scenicznej wyłaniają się delikatne, jasne smugi, będące pewnego rodzaju połączeniem między niebem a ziemią. Są odzwierciedleniem, trwających do samego końca, współbrzmień flażoletowych partii skrzypiec. Na ich tle widać zarys delikatnie oświetlonych kontrami, czterech nieruchomych postaci. Wraz z rozpoczęciem ostinato punktowanych grup szesnastkowych partii altówek, postacie kolejno zaczynają się poruszać. Niezmienny do samego końca ruch jednotaktowego ostinato, opiera się na opuszczaniu i podnoszeniu tułowia, z luźno opadającymi rękami i głową. W pulsie ósemek, na pierwszą część taktu, wykonawczynie trzykrotnie opuszczają sukcesywnie tułów coraz niżej, następnie w drugiej części taktu podnoszą go tą samą drogą, powracając do pozycji wyprostowanej. Ruch ten zapoczątkowany jest impulsami od centrum ciała. W dalszej części interpretacji do sekwencji tej zostaje dodany krok na pierwszą miarę taktu, którym wykonawczynie w różnych kierunkach przemieszczają się po scenie. Jest on ruchowym odwzorowaniem partii wiolonczel, kontrabasów i harfy. W prostych, wertykalnych, impulsywnych, „mechanicznych” ruchach i krokach, zauważamy obraz umęczonych, obojętnych, niedostępnych, pozbawionych nadziei, zahipnotyzowanych postaci. Zarówno projekcja jak i ubrane na czarno postacie, są jakby z „nierealnego świata”, niczym sen na jawie.



fot. 47 Bartosz Kowalik



fot. 48 Robert Rogucki

Jeszcze zanim zabrzmia pierwsze dźwięki partii solowych, ich wykonawczynie pojawiają się na scenie. Wraz z ich wejściem pojawia się białe światło frontowe. Najpierw pierwsza solistka — skrzypce (realizowana przez autorkę niniejszej pracy), w dalszym fragmencie druga — wiolonczela, poruszają się po scenie naturalnym krokiem. Obserwują otoczenie. Oszołomione tym co widzą, czują się zagubione, szukają wsparcia i nadziei, kontaktu z „nierealnymi” postaciami i sobą nawzajem. W prostych sekwencjach ruchowych solistek kryje się ogromny wachlarz emocji. Sekwencje te bazują na elementach tańca Marthy Graham — *contraction-release*, dynamice plastyki ciała oraz ciągłości ruchu. Największym ładunkiem emocjonalnym obdarzony jest dialog ruchowy solistek, po którym na chwilę się zatrzymują, ostatni raz spoglądają na pozostałe wykonawczynie, jakby pozostawiały przeszłość za sobą, po czym schodzą ze sceny. Światło frontowe stopniowo się wygasza, a wykonawczynie *tutti* ponownie znajdują się w półmroku.



fot. 49 Robert Rogucki

### IV.2.3 Summer III

Ostatni obraz tej pory roku otwierają indywidualne sekwencje ośmioruchowe, wykonywane *tutti* przez całą dziewięcioosobową obsadę biorącą udział w tej części. Pełne ekspresji ruchy na scenie pogrążonej w półmroku, w momencie zetknięcia się ciała ze światłem przestrzałów, rozbłyskają niczym błyskawice na ciemnym niebie.



fot. 50 Bartosz Kowalik



fot. 51 Bartosz Kowalik

Wraz z nastaniem odcinka B z grupy wyłamuje się solistka realizująca partię skrzypiec, razem z nią pojawia się, zmieniające nastrój, światło kontrowe. W kombinacji piruetów i obrotów opartej na technice tańca klasycznego i współczesnego, z uwzględnieniem zmiany poziomów, ponownie przybliża się do grupy. Reszta obsady w kontraście do ruchów solistki, z efektem nagłego spowolnienia, wykonuje jeden ruch na przestrzeni ośmiu taktów. Ruch ten kończy się w ustawieniu tyłem do publiczności. Pulsujące gesty dłoni imitują bicie serca. Figuracyjną partię skrzypiec przejmują na krótką chwilę dwie wykonawczynie, które po kolei obrotami przybliżają się na przód sceny, gdzie spotykają się i wspólnie wirują, trzymając się w pasie.



fot. 52 Robert Rogucki

Wykonawcy rozbiegają się po scenie, żeby wraz z następstwem odcinka D rozpocząć sekwencję ośmiu ruchów *tutti*, której fragment odnajdziemy w *Summer I*. Zostaje dopalone światło frontowe, równomiernie oświetlając całą akcję sceniczną. Wspomniana sekwencja zawiera elementy tańca współczesnego — swingi, *contraction-relase*, liczne zawieszenia, a także świadome wykorzystanie ciężaru ciała, który „ciągnie” do wykonania kolejnego ruchu. Łącznik poprzedzający partię solową odcinka E, jest falą w ruchu, która kończy się pozycją z pochylonym w dół korpusem. Chwilowy powrót do początkowego tematu podnosi wykonawczynie, które zdecydowanymi, płynnymi ruchami, wykonują cztery pozy z zaakcentowanym zatrzymaniem.



fot. 53 Robert Rogucki



fot. 54 Bartosz Kowalik

Solistka rozpoczyna swoją partię, będącą kombinacją złożoną z obrotów, skoków, wyciągnięć nóg i rąk, zawiesznień na *relevé*. W międzyczasie partie wiolonczel i klawesynu wykonują studentki w parach. Zauważyć tu można interakcję między „tańczącymi” parami. Ruchy inspirowane są tańcami w stylu barokowym, co szczególnie widać w pracy rąk. Wykonawczynie rozbiegają się na dwie grupy, do ustawienia diagonalnego. Solistka kończąc swoją partię, dołącza do reszty. Cała obsada realizuje te same elementy w czterogłosowym kanonie, co daje efekt stałego ruchu. Okrężnymi ruchami ramion, wszystkie razem, unoszą się i podbiegają na środek sceny, tworząc linię prostopadłą do publiczności. Naprzemiennie odbiegają do tyłu, szeroko otwierając ręce. Formuje się rysunek w kształcie litery „V”, na którego czele znajduje się solistka. Trzema zdecydowanymi krokami wyprowadza grupę do przodu. W warstwie muzycznej pojawia się odcinek A<sup>3</sup>, a wraz z nim pokaz sekwencji *tutti* płynnych ruchów z zaakcentowanym zatrzymaniem, bazujący na powtarzalności segmentów ruchowych występujących we wcześniejszych fragmentach części.

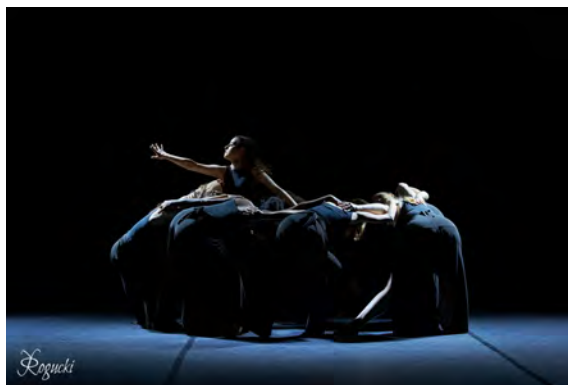


fot. 55 Robert Rogucki

Zmienia się aura, poprzez wygaszenie do zera światła frontowych i przestrzałów. Wykonawczynie wciąż ustawione w rysunku litery „V”, z opóźnieniem wykonują ruchy rąk inicjowane od środka lub zewnątrz rysunku, oświetlone są kontrowo. Obraz ten daje efekt, jak gdyby wszystkie osoby były jednym organizmem. Solistka nie chcąc współtworzyć tego „tworu”, cofa się w głąb sceny. Wykonawczynie zwracają się w jej stronę, chcąc ją zatrzymać, ta jednak odchyła się w tył twarzą zwrócona ku górze, chcąc oddalić się od nich na ile to możliwe. Ostatkami sił wspina się na palce z rękoma skierowanymi ku górze, odpychając od siebie niewidzialną siłą napierającą na nią wykonawczynie. Wyciąga dłoń, pragnąc pozyskać moc i energię z góry, po czym opada z sił. Wykonawczynie okrążają nieruchomą solistkę i zamykają ją w centrum koła. Kiedy ta, wraz z zawodzącą melodią skrzypiec w wysokim rejestrze, budzi się, nie pozwalają jej opuścić kręgu. Usilnie próbuje się im wyrwać, co rusz zmieniając swoje ustawienie, jednak zbyt późno odbierając każdą możliwą drogę ucieczki. Wreszcie, udaje jej się uciec i wybiega na przód sceny, gdzie w ekspresji sekwencji ruchów chce wyrazić emocje związane z wyzwoleniem. Reszta wykonawczyń szukając jej, rozbiega się na dwie grupy. Solistka podbiega do nich, w nadziei, że im również pomoże się wyzwolić, zagarnia je i wszystkie biegną na przód sceny, gdzie gwałtownie zatrzymują się z głową zwróconą ku górze.



fot. 56 Robert Rogucki



fot. 57 Robert Rogucki

Na projekcji za nimi ukazuje się animacja, obrazująca fragment czysto elektronicznych, ambientowych<sup>69</sup>, przetworzonych brzmień orkiestry. Światło kontrolne powoli wygaszane, ustępuje miejsca wyświetlanej animacji. Obraz ten może wywoływać różne skojarzenia. Autorce przychodzi na myśl rozrastające się pnącza. Wykonawczynie z wolna odwracają się ku nim, bardzo powoli opadając na ziemię, po której toczą się wolnymi ruchami w stronę obrazu, który je „wciąga”.



fot. 58 Robert Rogucki



fot. 59 Robert Rogucki

---

<sup>69</sup> Muzyka ambientowa — gatunek muzyki elektronicznej, opierający się na kompozycjach powstałych poprzez elektronicznie przetwarzane dźwięki różnych nagrań.

### IV.3 Autumn

*Tańcami i śpiewem świętują wieśniacy  
Radość z pomyślnego na swych łąkach zbioru.  
Wielu z nich się z Bachusem zadawszy po pracy,  
W sen zapada, nie bacząc na rozmach wieczoru.*

*Porzucają zajęcia, tańczą i śpiewają,  
Na co rześkie powietrze skutecznie nakłania,  
Zaproszenia jesieni skwapliwie słuchają,  
Ciągąc huczne zabawy choćby do zaranja.*

*Myśliwy, dzierżąc strzelby, wyrusza świtaniem,  
Trop w trop dąży, nie dając wymknąć się zwierzynie,  
Co umyka zaszczuta psów i rogów graniem.*

*Nim nagonka wyruszy, zwierzyna łąn minie,  
I choć łowczy się czasem błażni pudłowaniem,  
To zmęczona ucieczką, osaczona — ginie.*

Podobnie jak w *Spring*, przejścia między częściami w *Autumn* potraktowane zostały *attacca*, co wymagało od autorki zaplanowania płynnych zmian obsady kolejnych interpretacji. Poza stałymi dla wszystkich pór roku, czarnymi kostiumami, w *Autumn I* pojawiają się lekkie, zwiewne pomarańczowo-rude spódnice (projektu autorki). Jesienne barwy odzwierciedlone są również w świetle, które stopniowo zmienia swoją temperaturę.



### IV.3.1 *Autumn I*

Interpretacja *Autumn I* ukazuje scenkę aktorską z elementami komedii, gdzie dwie siostry popisują się, rywalizując o względy koleżanek. Wszystkie wykonawczynie są ubrane w pomarańczowo-rude spódnice. W części tej wyodrębnić możemy dwa plany: odcinki *tutti*, które mają charakter *quasi*-refrenów (odcinki A) oraz popisowe partie solowe skrzypiec solo — sióstr. Cała część utrzymana jest w ciepłej, jesiennej kolorystyce światła kontrowych i frontowych, zmieniających swoje natężenie wraz z przebiegiem muzycznym, symbolizując zmienność barw natury tej pory roku.

Odcinek A rozpoczyna się pojawieniem się na scenie dwóch grup. W grupach tych również zauważalny jest wewnętrzny podział. Najpierw z kulisy wyłaniają się trzy postacie. Dwie z lewej kulisy, poruszają się krokiem pełnym gracji i delikatności. Z naprzeciwka zmierza ku nim pierwsza z sióstr. W jej skocznych, tanecznych ruchach zauważamy bez troskę. Wszystkie trzy wykonawczynie spotykają się we wspólnym obrocie. Sytuacja się powtarza w drugim pokazie tematu przy okazji wejścia drugiej grupy, tym razem dwuosobowej, co podyktowane zostało zmianą dynamiki z *f* na *p*. Siostra będąca tą starszą, wychodzi z lewej kulisy, natomiast jej towarzyszka z prawej. Ruchy starszej siostry cechuje dojrzałość i pewność siebie. Klaruje się ustawienie w szachownicy. Siostry z przodu, ich towarzyszki za nimi. Rozpoczyna się wspólna sekwencja *quasi*-barokowych przejść, ukłonów, kroków i pracy rąk. W pewnym momencie, w reakcji na solo skrzypiec, siostry oddzielają się od grupy i kolejno zaczynają swoje popisy. Reszta dziewcząt z zaciekawieniem przygląda się każdej z nich. Starają się przywołać siostry do porządku. Ponownie pojawia się wspólna sekwencja w ustawieniu, gdzie dwie grupy wymijają się.



fot. 60 Bartosz Kowalik

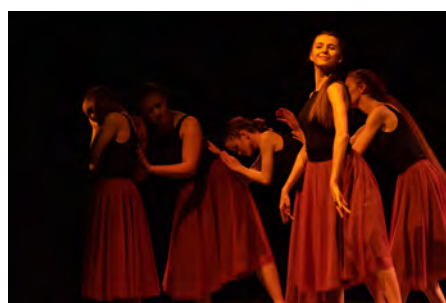


fot. 61 Robert Rogucki

Na środku pozostaje młodsza siostra. Wraz z nadejściem odcinka B, rozpoczyna swój solowy popis bazujący na licznych obrotach i łukowych przejściach. Pozostałe wykonawczynie obserwują to z zaskoczeniem. Młodsza siostra próbuje wszystkimi dyrygować, w efekcie czego pozostałe wykonawczynie kolejno zaczynają się obracać. Towarzyszące siostronom postacie łączą się w jedną grupę. Zazdrosna o brak uwagi starsza siostra, usiłuje zwrócić na siebie uwagę, wykonując serię piruetów. Młodszej zdecydowanie się to nie podoba, powiela ruch starszej siostry, również przykuwając wzrok grupy trzech dziewcząt. Sytuacja powtarza się kilkakrotnie. Młodsza siostra zmienia taktykę, udając pokrzywdzoną. Towarzyszki nabierając się na to, podchodzą do niej, próbując ją pocieszyć. Oburzona starsza siostra wykonuje ten sam manewr, zaraz będąc pocieszaną. Siostry zbliżają się do siebie z gniewną miną. Towarzyszki zirytowane tymi „gierkami”, odchodzą zde gustowane, wyrażając to gestem dłoni. Siostry wiedzione poczuciem winy, chcą udowodnić, że potrafią współpracować. Wykonują w opóźnieniu sekwencję mechanicznych, „połamanych” ruchów rąk i korpusu. Temu wszystkiemu przyglądają się pozostałe wykonawczynie.



fot. 62 Robert Rogucki



fot. 63 Bartosz Kowalik

Wraz z powrotem zmodyfikowanego odcinka A, wykonawczynie *tutti* otaczają siostry. Wirując wokół nich, łapią się za głowę i w geście błagania posyłają ręce do nieba licząc na poprawę zachowania sióstr, które teraz pokornie, plecami do siebie krążą w środku. Ponownie następuje *quasi*-barokowy „taniec”, wykonany wspólnie po linii dwóch kół, większego i mniejszego w jego środku.



fot. 64 Robert Rogucki

Następuje zmiana rysunku zwiastująca nadejście odcinka C. Na tle pięciu pulsujących ruchów, z pochylonym korpusem, imitujących dygnięcie, wykonywanych przez towarzyszki i młodszą siostrę, starsza siostra zaczyna swoje solo. Chcąc wyrazić skruchę, w związku ze swoim wcześniejszym zachowaniem, delikatnie porusza się, aby za chwilę podejść do każdej towarzyszki w geście przeproszenia. Te przyjmując przeprosiny unoszą się, posyłając dłonie w jej kierunku. Zaraz jednak młodszą siostrę ponownie zaczyna swoje wygłupy. Usiłuje zaczepiać pozostałe wykonawczynie, na co starsza siostra nie zezwala. Młodszą zaczyna uciekać, starsza ją goni. Ostatecznie starszej siostrze udaje się zaprosić wszystkich do wspólnej zabawy w kole.



fot. 65 Robert Rogucki



fot. 66 Robert Rogucki

Powracają sekwencje gestów i kroków z odcinka A, po których następuje seria wyskoków w różnych kierunkach, z uniesieniem i opuszczeniem rąk. Kolejne wykonawczynie wyłamują się z koła zatrzymując się w różnych pozach, pozostałe odprowadzają je wzrokiem odskakując w przeciwnych kierunkach. Cały fragment od początku tej części, do tego momentu, dzięki temperaturze światła, sprawiał wrażenie ciepłego wrześnieego dnia.

Odcinek D wprowadza nagłą zmianę charakteru. Światło stopniowo zmienia swoje barwy, brązowieją, robi się chłodniej. Na tle repetycji partii skrzypiec, pojawia się nostalgiczna melodia znana już z *Summer II*. Repetycje poruszają kolejne wykonawczynie. Opadają one na ziemię z ręką na sercu, w impulsywnym ruchu, jakby brakowało im tchu. Starsza siostra wykonuje motyw partii solowej, po którym dołącza do leżących już na podłodze wykonawczyń. Poza muzyką, w trakcie partii starszej siostry, na scenę wchodzi postać w czarnym kostiumie. Wraz z pojawieniem się długich wartości niskiego rejestru, leżące postacie zaczynają wykonywać trzykrotnie powtarzającą się sekwencję ruchową, bazującą na elementach tańca współczesnego. Wraz z jej ostatnim ruchem wstają i odchodzą kolejne postacie w spódnicach. Obraz ten może symbolizować odlatujące ptaki. Wykonawczynie w czarnym kostiumie powiela partię wykonaną wcześniej przez starszą siostrę, również opada na ziemię, wtapiając się w rysunek i dołącza do sekwencji niskiego rejestru. W międzyczasie na scenę stopniowo dochodzą kolejne wykonawczynie w czarnych kostiumach. Realizują motyw melodyczny z *Summer II*, po czym opadają na podłogę niczym liście. Przy trzecim powtórzeniu sekwencji niskiego rejestru, wszystkie postacie ubrane na czarno wstają z podłogi wraz z ostatnią odchodzącą wykonawczynią w spódnicy. Ustawiają się do rysunku początkowego *Autumn II*.



fot. 67 Robert Rogucki

#### IV.3.2 *Autumn II*

Obsada *Autumn II* wynika bezpośrednio z części wcześniejszej. Media w tej interpretacji mają za zadanie wytworzyć nastrój coraz krótszych dni, gdzie słońce będąc nisko nad horyzontem, daje coraz więcej cienia. W tle wylania się wizualizacja przywołująca na myśl głębię oceanu, ciężkie chmury lub mgłę — niezależnie od interpretacji, ma ona za zadanie zobrazować partię instrumentów smyczkowych, utrzymanych w artykulacji *sordino*. Na jej tle stoi sześć wykonawczyń w czarnych kostiumach. Każdej z osobna przypisane zostały poszczególne dźwięki klawesynu. W interpretacji tej autorka nawiązuje do minimalizmu, stosując powtarzalność pojawiających się pomysłów ruchowych. Ruch zainicjowany przez jedną z wykonawczyń powielany jest przez kolejne. Ciało wykonawczyń w świetle mocno kontrastuje z otaczającą je przestrzenią. Nakładanie się na siebie kolejnych elementów tworzy falujące, trójwymiarowe figury. Autorka wykorzystuje elementy różnych technik tanecznych, stosując elementy tańca współczesnego — *contraction-relase*, wychylenia i wyciągnięcia korpusu, tańca klasycznego — podstawowe pozycje rąk i liryczna praca nimi. Zastosowanie przejść, powodujących zmiany rysunku, ma na celu poprowadzić wykonawczynie do końcowego ustawienia, będącego zarazem początkowym ustawieniem kolejnej części. Wraz z ostatnim zejściem pasażu partii klawesynu utrzymanym w tonacji durowej, na scenę wchodzi dwie studentki. Wraz z ostatnim dźwiękiem dołączają do rysunku. Padające na wykonawczynie światło pozwoliło również symbolicznie oddać obraz "uśpienia" natury i przemijania. Widok jednej wykonawczynie z tyłu, w świetle kontry, drugiej z przodu, w świetle frontalnym, wraz z podniesieniem korpusu reszty grupy, dzięki nierównomiernemu, odmiennemu oświetleniu każdej osoby, tworzy sekwencję symbolizującą przejście natury w stan zimowego spoczynku.



fot. 68 Robert Rogucki



fot. 69 Robert Rogucki

### IV.3.3 *Autumn III*

Interpretacja tej części ma charakter swobodny, nie jest oparta na ścisłej realizacji ruchowej partii muzycznej przez konkretną osobę. Całość utrzymana jest w chłodnej kolorystyce światel kontrowych, zwiastujących zbliżającą się zimę, pierwszymi przymrozkami. Osiem wykonawczyń siedzi w ustawieniu końcowym *Autumn II* — pozornej „szachownicy”. W części tej autorka wyodrębnia dwa plany. Plan pierwszy w partii skrzypiec, realizowany przez wszystkie wykonawczynie w różnych momentach. Ruchliwość i migotliwość tego planu spotęgowana została poprzez zastosowanie równie migotliwej, nieregularnie poruszającej się animacji. Warstwa ruchowa bazuje na sekwencji, której pierwszy element „budzi” kolejno następną wykonawczynię. Nakładające się na siebie ruchy, dają wrażenie pozornego kanonu.

Plan drugi, pojawiający się dwukrotnie w tej części, ulokowany jest w długich wartościach klawesynu, harfy, altówki, wiolonczeli i kontrabas. Za pierwszym razem plan ten wykonywany jest przez dwie studentki siedzące po bokach w głębi sceny. Realizowany jest poprzez ruch od centrum ciała — uniesienia korpusu zapoczątkowane impulsem z klatki piersiowej, wydłużone zamknięcia, otwarcia i zejścia w dół.

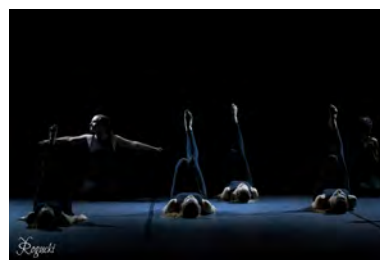
Charakterystyczna akcentacja odcinka A, w jego drugim pokazie, odwzorowana jest w zamaszystym ruchu nóg w pozycji leżącej z ugiętymi kolanami. Ruch ten inicjują dwie wykonawczynie, do których sukcesywnie, co dwa takty dołączają kolejne. Pojawiający się ponownie plan drugi, realizowany jest teraz przez cztery wykonawczynie, będące najbliżej środka sceny. Stylistyka ruchu nawiązuje do jego wcześniejszego pokaz. Realizacja ostatniego odcinka A zakłada zastosowanie kontrolowanego aleatoryzmu zakładającego wykorzystanie ruchu rąk, wyrzucanych w różnych kierunkach, wraz z wymianą partii w parach.



fot. 70 Bartosz Kowalik



fot. 71 Robert Rogucki



#### IV.4 Winter

*Przemarżłym mną miotają przenikliwe chłody,  
Wiatr pędzi tumany, zrywa nawałnice,  
Przytupując szybko przebiegam ulice  
Zaciskam zęby, zgrzytam, tęsknię do zagrody.*

*Gdziem przy łagodnym ogniu pędził błogie chwile,  
Gdy na zewnątrz ziąb trzymał, deszcz zacięty padał.  
Drobne kroki na lodzie kruchym lekko stawiam,  
Boję się ślizgawicy, nie upaść się silę.*

*Wszystko na nic, padamy, młody czy też stary  
Zaraz zrywa się, biegnie gnany wichrów zgrają;  
Wokół zdradliwe trzaski lodu wciąż słyszemy.*

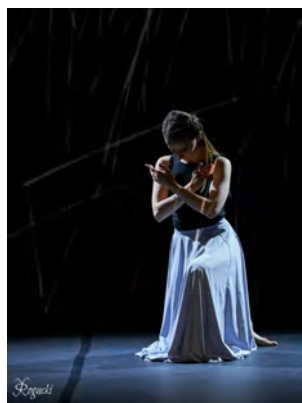
*Byle prędzej do domu. Lecz i tu przez szpary  
Sirocco i Boreasz w walce docierają,  
Byśmy nie zapomnieli o potędze zimy.*

Ostatnie trzy interpretacje będące ruchowym obrazem *Winter*, potraktowane zostały indywidualnie. Każda część ma inną obsadę wykonawczą, od kameralnej trzyosobowej w *Winter I*, przez solową w drugiej części, po największą ze wszystkich interpretacji *Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons*, bo aż szesnastoosobową, w finałowym *Winter III*. Poszczególne części różnią się od siebie charakterem i ładunkiem emocjonalnym. Kolorystyka pojawiająca się w całości — światła, kostiumów — jak przystało na zimę, utrzymana jest w chłodnych, jasnych i błękitnych odcieniach. Poza *Winter II*, gdzie ciepłe smugi świetlnych przestrzałów mają uplastyczyć poruszające się w nich ciało.

#### IV.4.1 *Winter I*

*Winter I* otwiera obraz trzech diagonalnie ustawionych postaci: jednej studentki i dwóch wykładowczyń, w tym autorki interpretacji. Wszystkie pochylone, klęczą na jednym kolanie. Dłonie mają skrzyżowane na wysokości serca. Ich długie, w odcieniu jasnego błękitu spódnice, oświetlone niebieskawym światłem kontrowym, dają wrażenie zastygłych figur, które ożywają kolejno wraz z muzyką. Luźno upięte włosy, w ruchu, potęgują jego ekspresję. Interpretacja ma charakter swobodny — każda z wykonawczyń realizuje zarówno solo jak i *tutti*.

Odcinek A, będący cytatem oryginału Vivaldiego, w pulsującym ruchu dłoni, obrazującym warstwę muzyczną, co takt „porusza” następną wykonawczynię. Pierwsza miara taktu, podkreślona dźwiękiem klawesynu, zaznaczona jest poprzez zwroty głowy. W muzyce narasta napięcie, wykonawczynie coraz szerszym zakresem realizują pulsujący ruch dłoni. Żywiolowy temat skrzypiec, powtórzony trzykrotnie, w wirującym ruchu unosi kolejne postacie. Przez chwilę jeszcze trwają w miejscu, kontynuując rytmiczne pulsowanie dłoni, by po chwili, wraz ze wzrostem napięcia spotęgowanym dodatkowo *accelerando* słyszalnym w warstwie muzycznej, rozejść się po linii koła, rozkładając ręce w zamaszystym, szerokim geście. Wykonawczynie zmieniają ustawienie, prowadzące do odcinka B.



fot. 72 Robert Rogucki



fot. 73 Bartosz Kowalik

Pierwszy pokaz tematu *tutti*, poprzedzony wspólnym obrotem, wykonany jest w linii. Jego specyficzna akcentacja zaznaczona jest zamaszystym ruchem spódnicy poszczególnych wykonawczyń, nawiązującym do elementów tanecznych *flamenco*. W kolejnych pokazach tematu, wykonawczynie wspólnie realizują współgrające z akcentami przejścia, zawieszenia ruchu. Akcenty widoczne są również w wyrazistej pracy zamykanych i otwieranych rąk.



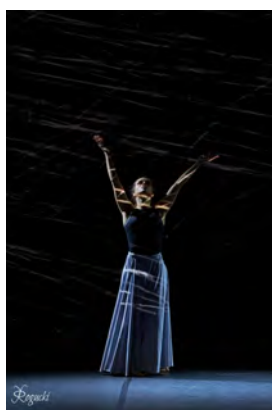
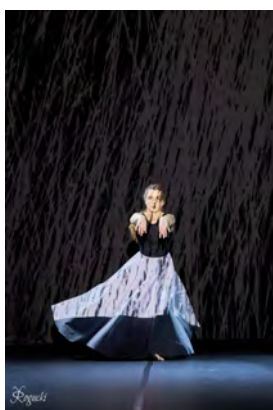


fot. 74 Bartosz Kowalik



fot. 75 Bartosz Kowalik

Zmiany rysunków otwierają przestrzeń dla solowych pokazów. Jednotaktowe interludium, a następnie solo, to prezentacja każdej z wykonawczyń po kolei. Ruch obrotowy, z wyciągnięciem rąk ku górze w jego ostatniej fazie, jest podyktowany wirującym, wznoszącym się kierunkiem linii melodycznej. Prezentacje solowe wykonywane są na tle *tutti*, realizującego długie wartości gestami rąk. W pokazie tematu solo w odcinku C, ruch *tutti* zainicjowany jest impulsami od różnych części ciała. Ostatni pokaz tematu *tutti* jak za pierwszym razem, wykonany jest w linii. Bazuje na pomysłach ruchowych, pojawiających się w całej części. Końcowy temat solo prezentowany jest wymiennie przez całą obsadę. Krokami oraz obrotami, z wyraźnym zaznaczeniem pierwszej miary taktu ruchem spódnicy, wykonawczynie wirują po całej scenie.



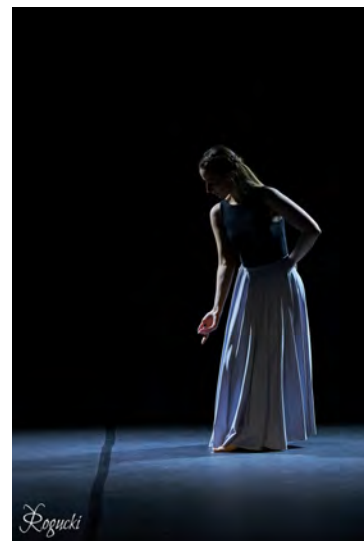
fot. 76 Robert Rogucki

*Coda* przedstawia wygaszanie ruchu kolejnych wykonawczyń, w ustawieniu początkowym, z tą różnicą, że teraz nie klęczą, a jedynie delikatnie się pochylają.

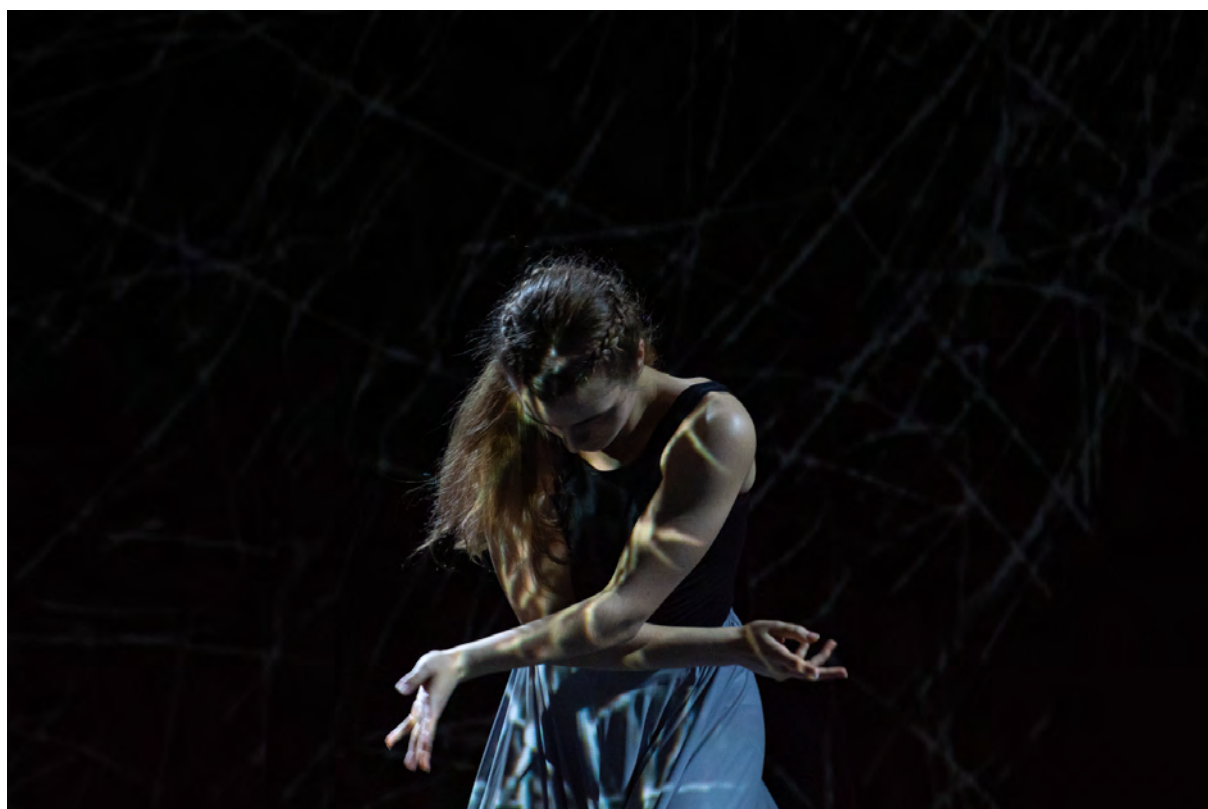
Obraz animacji oplatającej zarówno przestrzeń, ciało jak i strój wykonawczyń, jest ściśle powiązany z warstwą muzyczną. Projekcja podkreśla dynamizm wirujących płatków śniegu. Kostium i ruch oddają rozległość białego krajobrazu.



fot. 77 Robert Rogucki



fot. 78 Robert Rogucki



fot. 79 Bartosz Kowalik

#### IV.4.2 *Winter II*

Owa część jest jedyną interpretacją, w której występuje tylko jedna osoba. Solistka z delikatnie upiętymi włosami, ubrana w niebieską sukienkę realizuje partię skrzypiec, która w brzmieniu jest bardzo podobna do oryginału Vivaldiego. W części tej zastosowano kolor świetlny w największym natężeniu z całego *Four Seasons*. Niebieska barwa światła frontowych współgra ze strojem solistki oraz wizualizacją niebieskich rozbłysków, realizujących flażolety skrzypiec i altówek. Interpretacja rozpoczyna się pozamuzycznym wejściem wykonawczynie zza kulis, w zimnej bieli tylnych przestrzałów. Dotarwszy na środek sceny, niczym na tafłę skutego lodem jeziora, pośrodku lasu, w świetle księżyca, solistka rozpoczyna swoje solo. Jej ruchy inspirowane są elementami tańca współczesnego — praca korpusem, zejścia do ziemi i praca ciałem na niej. Szczególną rolę odgrywają w interpretacji dłonie, które ciągną solistkę do licznych zawieszzeń, falują, płynnie prowadząc do kolejnych ruchów. Głównym założeniem interpretacji, poza wyrażeniem emocji solistki, była jej relacja i gra ze światłem. Poszukiwanie go i eksponowanie walorów ruchów, ukazuje widzom świetlisty, zaskakujący nieraz w swej kolorystyce spektakl. Ostatnimi dźwiękami swojej partii solistka kieruje się w stronę światła przestrzału tylnej kulisy, w której znika.

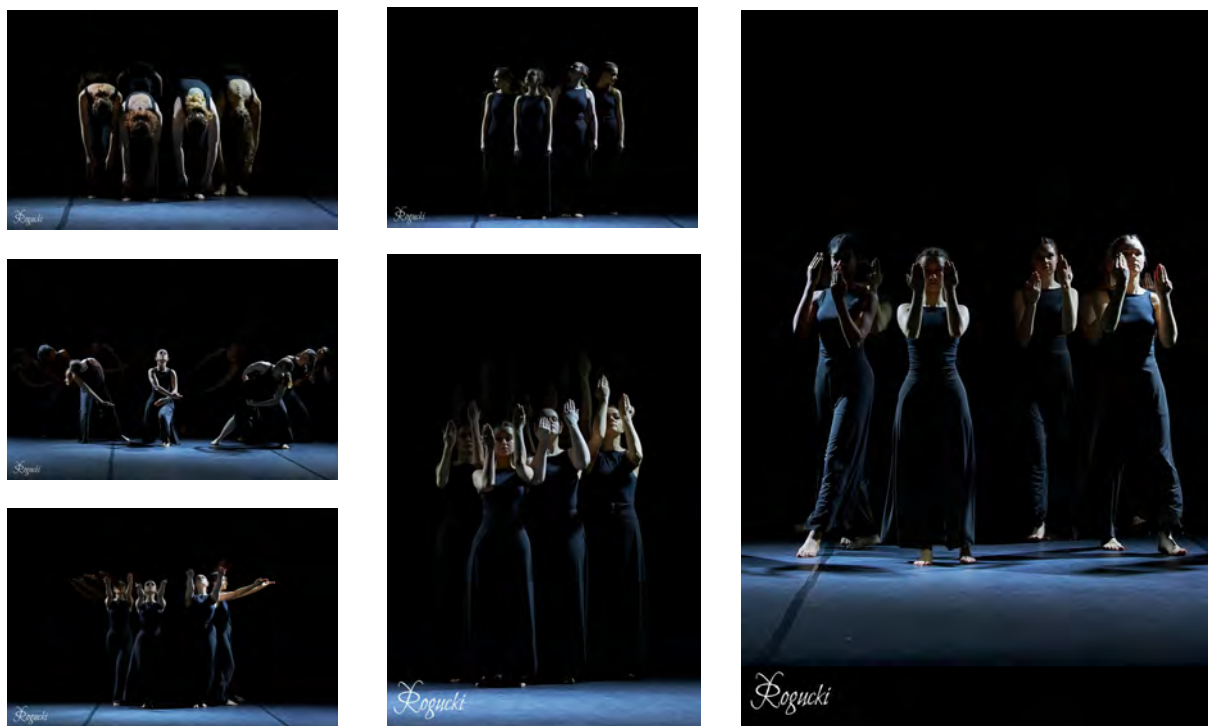


fot. 80 Robert Rogucki

#### IV.4.3 Winter III

Autorka, podobnie jak Richter swoją kompozycję, zbudowała obraz przestrzenny tej części w oparciu o stopniowo dokładane warstwy. U Richtera realizacja poszczególnych warstw na stałe została przypisana konkretnym grupom instrumentów, w interpretacji ruchowej nie ma jednak ścisłego powiązania partii instrumentalnej z konkretnymi osobami. Ruch ewoluuje wraz z syntezą poszczególnych warstw i napięciem emocjonalnym. W części tej występują wszystkie wykonawczynie *Four Seasons*, stopniowo pojawiając się na scenie.

Interpretację *Winter III* rozpoczyna dziewięć studentek, stojących w zwartej grupie w głębi sceny, na której panuje półmrok, wytworzony przez zimne światło kontrowe. Wraz z pierwszymi dźwiękami wykonawczynie kolejno, począwszy do tyłu, podnoszą korpus do góry. Zwracają głowy w różnych kierunkach, dodając po chwili akcentowane ruchy ramion. Wspólnie wykonują krótką sekwencję ruchową — podejście do przodu, wspięcie na palce z rękoma w górze, swingi, wypad do tyłu lub w bok, a następnie wycofanie na początkowe miejsce ze stopniowym podnoszeniem rąk ku górze. Wykonawczynie na przodzie grupy zaczyna opuszczać ugięte w łokciach ręce w repetycyjnym ruchu, a w ślad za nią sukcesywnie dołącza reszta studentek. Nie przerywając ruchu repetycji dochodzą do dwóch linii. tworząc „szachownicę” i obierają dwa różne fronty — linia pierwsza zwrócona jest do publiczności punktu, druga do lewej kulisy.



fot. 81 Robert Rogucki

Wraz z pojawieniem się partii solowej skrzypiec w odcinku 2, wykonawczynie rozpoczynają wspólną 32-taktową sekwencję ruchową, poruszając się po swoich małych kwadratowych przestrzeniach. Sekwencja, zbudowana jest z kroków na ugiętych kolanach, zawieszaniach w górze, które ciągną ciężar ciała w danym kierunku, swingach, wyciągnięciach rąk i nóg. Kolejny pokaz rozpoczyna się w innych frontach. Razem z pierwszym pokazem sekwencji, z dwóch stron wchodzi na scenę pozostałe wykonawczynie, realizując długimi krokami, utrzymane w niskim rejestrze partie kontrabas, harfy i wiolonczel. Rozświetlony zostaje front sceny, dla wyeksponowania pojawiających się postaci. Po dojściu do dwóch linii, które teraz stają się kolejno pierwszą i drugą, trzy wykonawczynie stojące w linii pierwszej realizują ruchy z sekwencji odcinka 1 — ruchy głowy i ramion, swingi, wznoszenie do góry, repetycyjny ruch rąk.



fot. 82 Robert Rogucki



fot. 83 Robert Rogucki

Z początkiem odcinka 3, wykonawczynie z pierwszej linii, rozpoczynają sekwencję partii solowej z odcinka 2. Druga linia kontynuuje realizację niskiego rejestru, wspólnie zaznaczając każdą zmianę wysokości dźwięku kontrastującymi ruchami wpływającymi jeden z drugiego. W tym samym czasie pojawia się kolejna warstwa ruchowa, wynikająca z myśli pozamuzycznej. Dwie wykonawczynie stojące w trzeciej linii wyłamują się z grupy, ostrym wyrzutem rąk w górę rozpoczynają nowy szesnastotaktowy ciąg ruchów, które w kanonie będą przejmować kolejne osoby. Po dobiegnięciu na nowe miejsca, wykonawczynie dołączają do aktualnie wykonywanego ruchu w sekwencji z odcinka 2, poza osobami z pierwszych dwóch linii, które po przebiegnięciu kontynuują realizację partii niskiego rejestru.



fot. 84 Robert Rogucki



fot. 85 Robert Rogucki

Na przestrzeni całego odcinka 4, wszystkie wykonawczynie zwrócone twarzą do widza, poruszają się po kwadracie, synchronicznie wykonując kroki odstawno-dostawne, przeplatane ostrym, a następnie delikatnym ruchem rąk na wysokości twarzy. Po powrocie na miejsce wykonawczynie wykonują „połamane” ruchy z impulsem od centrum, przechodzące w balans, którego zakres ruchów sukcesywnie rozszerzają, dokładając ostre akcenty w rękach. Próbując kontynuować płynny balansujący ruch, w pewnym momencie zacinają się jakby niewidzialna siła utworzyła blokadę — zbierają ręce do siebie, pochylając głowę z dezorientacji i frustracji.



fot. 86 Robert Rogucki



fot. 87 Robert Rogucki

W odcinku 5 wyodrębniamy dwa plany ruchowe. Plan pierwszy — solo skrzypiec, plan drugi — długie opadające dźwięki wiolonczel. Realizacja tych planów płynnie przechodzi z grupy do grupy. W stosunku do odcinka 2 i 3 zmienia się obraz i długość sekwencji partii solowej. Zmiana ta podyktowana została zwiększeniem dynamiki brzemienia oraz motywem planu drugiego. Wykonawczynie z emocji wyrzucają ręce raz na jedną, raz na drugą stronę, podążając za nimi wraz z korpusem. W panice zdecydowanymi ruchami dotykają ciała wspinając się dłońmi do góry, a następnie zamaszystym, nerwowym ruchem

pocierać dłonią klatkę piersiową z twarzą zwróconą do góry. Agresywnie łapią się za głowę, twarz, brodę i spoglądają na ręce z obłędem w oczach. Z bezradności kulą się w sobie, przyciągając ręce do siebie, aby z nowym taktem, powtórzyć sekwencje z jeszcze większą energią. W opozycji do tego obrazu stoi plan drugi. Część grupy realizująca opadające długie dźwięki wiolonczel wykonuje nową sekwencję, skonstruowaną pod względem artykulacji ruchu, charakteru, zakresu przestrzeni, w której jest wykonywana. Jej zapowiedź dostrzec można w ruchach drugiej linii z odcinka 3.



fot. 88 Robert Rogucki



fot. 89 Bartosz Kowalik

Wraz z nastaniem odcinka 6 wszystkie wykonawczynie we wspólnym oddechu, jakby były jednym organizmem, zbliżają się do siebie. Poszczególne osoby pojedynczo realizują wybiórcze ruchy sola skrzypiec będące kulminacją ich obłędu. Grupa ociężale opada na ziemię, oszołomiona i pragnąca odpoczynku.

Monochromatyczność tej części oddaje pełne uśpienie natury, ciszę i pustkę.



fot. 90 Robert Rogucki

## REFLEKSJE

### Refleksja na temat KONCERTU „PORUSZENIA”

w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

z dnia 21 maja 2022 roku

W części drugiej została przedstawiona interpretacja utworu Antonio Vivaldiego — *Cztery pory roku* — Wiosna, Lato, Jesień, Zima. Piękne dzieło zostało na nowo odczytane przez współczesnego angielskiego kompozytora, pochodzenia niemieckiego Maxa Richtera. Jego interpretacja kompozytorska jest utrzymana w języku zupełnie obcym okresowi baroku, a jednak niezwykle przemawiającym do wyobraźni i odczucia słuchacza i widza. Nasuwa mi się myśl, że tego rodzaju rekompozycję należy nazwać interpretacją, która dokonana przy użyciu najnowocześniejszych środków jest przez słuchaczy entuzjastycznie akceptowana. Co więcej, robi wielkie wrażenie w najbardziej pozytywnym rozumieniu. Chciałoby się posłuchać i oglądać jeszcze raz i wiele razy. Można powiedzieć, że są to trzy spojrzenia: pierwsze barokowe Vivaldiego, drugie współczesnego Richtera, trzecie to spojrzenie i kreacja ruchowa Kingi Rolki, jej autorskiej wizji, zgodnej w każdym szczególe z metodą i założeniami Dalcroze’a. Patronowała tej pracy z wielkim powodzeniem dr hab. Magdalena Stępień. Wykonawcami były studentki i wykładowcy całej specjalności Rytmika, których nazwiska widnieją w programie koncertu. Wszystko w istocie dotyczy czterech pór roku i naszego ludzkiego postrzegania zjawisk przyrody, co zawsze zachwyca, ogarniając tym zachwytem piękno świata daje inspiracje twórcze. Te trzy spojrzenia: Vivaldiego, Richtera i Rolki skłaniają do rozmyślań na temat istnienia piękna przyrody, jej zjawisk. Napęła to uczuciem zachwyty. Nie można pominąć także twórcy scenografii, Krzysztofa Małachowskiego, realizatorki oświetlenia Katarzyny Smożewskiej, a także twórców wizualizacji Wojciecha Kapela i tej najważniejszej twórczyni Kingi Rolki. Interpretacja przedstawiona na koncercie przywodzi mi na myśl rekonstrukcję interpretacji innego utworu samego Dalcroze’a, którą widziałam w wykonaniu studentów wydziału aktorskiego łódzkiej filmówki, pod kierunkiem znakomitej prof. Barbary Ostrowskiej. Wówczas też ogarnął mnie zachwyty, podobnie jak na koncercie Kingi Rolki. Jej interpretacja zachwyca i skłania do refleksji, jest odkrywczą, wzbudza wiele nowych myśli, daje nowe inspiracje, przenosi w inny lepszy świat uczuć. Jednym słowem jest piękna, szczerą, prawdziwie poruszająca



i pozostaje na długo w pamięci. Dobrze byłoby pokazać publiczności niejedną raz taki koncert. Należy dodać, że piękno wykonawcze zawdzięcza także pięknemu ruchowi studentek wykonujących koncert. To było pod każdym względem wspaniałą interpretacją, uczta dla oczu i uszu. Pozostaje mi jedynie serdecznie pogratulować i życzyć dalszych, równie wspaniałych sukcesów twórczych.

*Bogusława Opolska Targosz*

### **PORUSZENIA WYOBRAŹNI I EMOCJI**

**— o koncercie interpretacji ruchowych z dnia 21 maja 2022 roku  
w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie**

Ciekawe, że u progu trzeciej dekady XXI wieku utrzymuje się trend z przełomu tysiącleci, który wezbrał wraz z falą intertekstu, polistyliżu, czy surkonwencjonalizmu i stał się podstawą zwrotu treściowo-estetycznego, w którego centrum paradygmat nowości zastąpiony został paradygmatem zapożyczeń, usprawiedliwianych często modą na retro. Konsekwencją owego zwrotu był następny, czy też równoległy — zwrot performatywny. Artyści — wykonawcy, kompozytorzy, konceptualiści, tancerze - po pierwsze zaczęli coraz śmielej sięgać po klasyczne pomniki kultury aby je twórczo reinterpretować czy nawet — po swoistej dekonstrukcji wzorca — rekontekstualizować; po drugie nie ulękli się także śmiałym mieszanin interdyscyplinarnych, aktualizując dawnych mistrzów atrybutami czasów obecnych. Kompozytorem wyjątkowo wdzięcznym do — nazwijmy to — twórczych kontynuacji stał się w literaturze muzycznej mistrz włoskiego baroku, słynny *Il Prete Rosso* — Antonio Vivaldi. Wielkość jego dzieł docenił wszak sam jego niemiecki odpowiednik, Jan Sebastian Bach, w cyklu transkrypcji na organy zbioru koncertów skrzypcowych *L'Estro Armonico* Włocha. Ale czas transmedializacji dzieł, z resztą obu wspomnianych gigantów, nastąpił w XX wieku wraz z wynalezieniem syntezatorów czy instrumentalnych hybryd elektryczno-akustycznych. W uszach brzmią wciąż kosmiczne wersje klasyków, zreinterpretowanych choćby, na syntezatorze Mooga, przez Wendy Carlos czy Isao Tomitę... W owe — rzecz można — rewitalizacje wpisuje się projekt brytyjskiego kompozytora Maxa Richtera, który na zamówienie słynnej wytwórni płytowej Deutsche Grammophon odważył się sięgnąć po hit — nie tylko filharmoniczny ale i mocno eksploatowany w popkulturze —

słynne *Cztery pory roku* wspomnianego Antonio Vivaldiego. Świadomemu słuchaczowi ów akt odwagi skojarzyć się może w pierwszej chwili z banalizacją arcydzieła, kolejną próbą igrania ze skojarzeniami i przyzwyczajeniami, słowem z obawą o efekt końcowy. Nic bardziej mylnego! Richter — jak można przeczytać w recenzjach projektu — rzeczywiście włącza muzykę Włocha „we własny krwioobieg”, dekonstruuje dzieło mistrza, dokonując świadomych wyborów motywów emblematycznych przy równoczesnym odrzuceniu większości (sic!) nut oryginału. Działające na wyobraźnię stylistyczne zwroty barokowe uzupełnia minimalistycznym kontrapunktem akustycznym i syntetycznym, tworząc narrację nie tylko z gatunku *imitazione della natura* ale wypełniających czasoprzestrzeń percepcyjną emocji i wzruszeń. Nic więc dziwnego, że właśnie owo nowe odczytanie — ta swoista re-kompozycja — koncertów skrzypcowych wszech czasów stała się podstawą do pracy rytmiczno-choreograficznej Kingi Rolki — artystki młodego pokolenia, związanej ze środowiskiem wykładowców kierunku *Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej* Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. To właśnie w murach owej Uczelni, w jej Sali Koncertowej im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar zaprezentowana została wyjątkowa transmedializacja dzieła Vivaldiego-Richtera. *Cztery pory roku* otrzymały warstwę ruchowo-wizualno-semantyczną, wysuwającą na plan pierwszy zupełnie nowe konteksty, nowe historie. Trudno przywoływać tu konkretne wątki snutych na scenie historii, jakie zapewne każdemu z członków publiczności przychodziły na myśl, pod wpływem niezwykle spójnych i konsekwentnych obrazów kreowanych przez rytmiczki na scenie. Podkreślenia jednak warte są kwestie emocjonalności gestu w przestrzeni, który musiał zachwycić, robiąc ogromne wrażenie przede wszystkim w odbiorze przedstawienia na żywo! Rodzaj pewnej „elektryczności”, czy mówiąc ogólniej energii, uwalnianej przez zespół tańczący, był niemalże namacalny w odbiorze bezpośrednim. Tym, co Kingie Rolce udało się w swojej koncepcji uzyskać — obok zachwycającej, profesjonalnej choreografii oraz zespołowego współdziałania, możliwego do osiągnięcia jedynie poprzez godziny wytężonej pracy — była przede wszystkim magia przekazu emocji - skrajnych, poruszających głębokie pokłady uczuć u odbiorcy — od smutku do euforii. Plastyka gestów, kształt partytury Vivaldiego-Richtera zawieszony w trójwymiarowej przestrzeni sali, odpowiednio dobrane projekcje — bez łąpatologii za to dające do myślenia — na długo pozostaną nie tylko w wyobraźni, ale przede wszystkim w strefie emocji każdego odbiorcy.

Agnieszka Draus

## ZAKOŃCZENIE

*Recomposed By Max Richter: Vivaldi The Four Seasons* — dzieło, którego obraz przestrzenny kielkował w mojej głowie już od dłuższego czasu. Emocje towarzyszące mi przy każdym jego odsłuchaniu, w końcu znalazły upust, będąc swoistym rodzajem *katharsis*. Bazując na elementach różnych technik tanecznych, a jednocześnie ruchu jak najbardziej naturalnego dla wykonawców, starałam się ukazać uczucia i wizje przestrzenne wywołane muzyką. Istotnym aspektem było manewrowanie intensywnością, szerokością i barwą światła, wydobywanie dzięki niemu detali, plastyki i ekspresji poruszającego się ciała. Światło miało za zadanie współgrać z muzyką i wykonawcami, wprowadzać odpowiedni klimat, podkreślać stany emocjonalne, budować napięcie i nadawać sens trójwymiarowej przestrzeni. Zastosowane animacje pełniły rolę wykonawcy poszczególnych partii instrumentalnych, jednocześnie subtelnie wprowadzały widza w nastrój prezentowanych interpretacji.

Głównym założeniem było stworzenie syntetycznego intermedialnego dzieła, w którym media wzajemnie się uzupełniają. Zależało mi na wzbogaceniu percepcji tworzonych przeze mnie interpretacji ruchowych, poprzez świadome myślenie o roli i możliwościach: światła, scenografii oraz projekcji animacji. Zastanawiało mnie jak media takie jak: muzyka, ruch, scenografia, światło i projekcje animacji wpływają na siebie wzajemnie oraz jak mogą oddziaływać na widownię. Mam nadzieję, iż część opisowa niniejszej pracy okaże się pomocna dla innych twórców, w trakcie kreacji ich działań scenicznych.

W niniejszej dysertacji, będącej uzupełnieniem do płyty DVD, z nagraniem artystycznej pracy doktorskiej, skupiłam się na problematyce intermedialności interpretacji ruchowych dzieła muzycznego. Przedstawiłam ogólne założenia metody Dalcroze'a, ze szczególnym uwzględnieniem zadań stawianych interpretacji ruchowej. Na podstawie wypowiedzi specjalistów zajmujących się rytmiką, ukazałam różne metody pracy w procesie jej tworzenia. W dalszej części przybliżyłam pojęcie intermedialności w kontekście wizualizacji dzieła muzycznego. Mając za wzór estetykę proponowaną przez Adolphe'a Appię i Maxa Kellera opisałam te media, które wpłynęły na ostateczny kształt pracy artystycznej. W dalszej kolejności podjęłam się analizy formalnej interpretowanego dzieła,

skupiając się na tych elementach, które były niezbędne przy tworzeniu pracy artystycznej. Przedstawiłam etap przygotowań do koncertu z uwzględnieniem zaplecza technicznego. Wreszcie starałam się przelać na papier obraz interpretacji ruchowych, biorąc pod uwagę zależności między zastosowanymi mediami — muzyką, ruchem, światłem, animacją i scenografią. Pracę uzupełniają refleksje na temat żywego odbioru koncertu PORUSZENIA, podczas którego prezentowane były omawiane interpretacje. Jedną z refleksji należy do Bogusławy Opolskiej Targosz — wieloletniej pedagog rytmiki, wychowanki Janiny Mieczysławskiej, drugą ujętą z perspektywy teoretyka muzyki, absolwentki rytmiki Agnieszki Draus, Dziekan Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AMKP.

Realizacja artystycznej pracy doktorskiej oraz jej opisu, żywy kontakt z dziełem muzycznym niezwykle wzbogacił moje doświadczenie. Pogłębił również refleksję nad samym tworzeniem interpretacji ruchowych oraz ich intermedialnością, nad niełatwymi do opisania strategiami działania, szczególnie kiedy działania te, w wielu momentach, podyktowane są wewnętrznym imperatywem. Efekt końcowy zachęcił mnie do dalszych poszukiwań interpretacyjnych.

## PODZIĘKOWANIA

*Wieńcząc tę pracę chciałabym serdecznie podziękować:*

*W pierwszej kolejności wszystkim wykonawczyniom: Oliwii Adamskiej, Zuzannie Sobczak, Karolinie Zagórskiej, Aleksandrze Gorgoń, Róży Madej, Oliwii Makuła, Róży Piękoś, Zofii Prytuła, Agacie Styczyńskiej, Aleksandrze Szaron, Izabeli Vinent-Abreu, Ewelinie Maciejewskiej, Gabrieli Łasak, Aleksandrze Sobczak, Stefani Kupiec — bez których pomocy, życzliwości, wrażliwości, cierpliwości, wiary i zaangażowania ta praca by nie powstała.*

*Mojej Rodzinie, Partnerowi i Przyjaciołom — za motywację,  
cierpliwość, wsparcie i wiarę we mnie;*

*Pani Promotor — dr hab. Magdalenie Stępień prof. AMKP — za wsparcie i cenne uwagi;  
Krzysztofowi Małachowskiemu — za wprowadzenie mnie w świat scenografii i oświetlenia  
scenicznego oraz pomoc w realizacji koncertu;*

*Wojciechowi Kapeli — za wizualizacje i pomoc w ich projekcji;*

*Katarzynie Smożewskiej — po pierwsze — za realizację oświetlenia i zaangażowanie,  
po drugie — za korektę części opisowej;*

*Julii Kosk-Wojciechowskiej — za rady i pomoc od strony merytorycznej;*

*Agacie Styczyńskiej — za pomoc w tłumaczeniu pracy na język angielski;*

*Bogusławie Opolskiej Targosz oraz dr hab. Agnieszce Draus, prof. AMKP — za refleksje;*

*Joannie Roemer — za szycie kostiumów;*

*Bartoszowi Kowalikowi oraz Robertowi Roguckiemu — za fotorelację;*

*Panu dr. hab. Mateuszowi Bieniowi — za udostępnienie prywatnych zbiorów;*

*Dariuszowi Stańczukowi — za prowadzenie koncertu ;*

*Mateuszowi Wachtarczykowi — za pomoc techniczną i akustyczną ;*

*Kamilowi Madoniowi — za rejestrację wideo;*

*Władzom Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie*

*— za możliwość organizacji koncertu ;*

*Dyrekcji Teatru KTO — za wypożyczenie sprzętu.*

*Dziękuję wszystkim, których wsparcie, rady i dobre słowo pomogły mi w realizacji tej pracy.*

## BIBLIOGRAFIA

### Publikacje naukowe:

- Appia Adolphe, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Brzozowska-Kuczkiewicz Marzena, *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Warszawa 1991: WSiP.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2008.
- Chmielecki Konrad, *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, w: „Kultura współczesna” 2007 nr 2 (52).
- Figzał Magdalena, *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym*, Praca doktorska, Katowice 2015.
- Franklin Eric N., *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*, Warszawa 2007: Wydawnictwo Kined.
- Gerhardt-Punicka Janina, *Plastyka w metodzie Dalcroze’a*, w: Materiały pomocnicze COPSA. Warszawa 1963 (book no. 71).
- Higgins Dick, *Intermedia*, w: Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, Wybór, opracowanie i posłowie Piotr Rypson, Słowo/ Obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Jaques-Dalcroze Emile, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992: WSiP.
- Jaques-Dalcroze Emile, *O swojej metodzie. Z Przedmowy do II tomu Rytmiki* (tłumaczenie A. Ludwikiewiczowa), Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Warszawa 1963.
- Kandyński Wassily, *Punkt i linia a płaszczyzna*, PIW, Warszawa 1986.
- Keller Max, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, wyd: Ltt Sp. Z O.O., 2013.
- Kluszczyński Ryszard Waldemar, *Estetyka Nowych Mediów; Międzyuczelniana specjalność multimedialna*, UMFC Warszawa.
- Kluszczyński Ryszard Waldemar, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Lange Roderyk, *Podręcznik kinetografii*, Poznań 1995.
- Mieczyska-Lewakowska Janina, *Fakty i ludzie z mego życia*. Łódź 1993.
- Ostrowska Barbara, *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a*, z Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002.

- Ostrowska Barbara, *Muzyka jako czynnik ewokujący ruch ciała*, Zeszyt naukowy XVIII, Materiały z XII sesji, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 1989.
- Pasternak Anetta, *W labiryncie interpretacji — plastique animée w kontekście dzieła otwartego*, w: Konteksty kształcenia muzycznego t.5, nr 1 (8), 2018.
- Ryling Franciszek, *Kształcenie słuchu metodą Jaques-Dalcroze'a w świetle doświadczeń*, Materiały Informacyjno-Dyskusyjne COPSA, Warszawa 1865.
- Rzepczyńska Marta, *Od analizy i interpretacji dzieła muzycznego do sztuki intermedialnej. „Idea arbor”*, Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2010.
- Skazińska Monika, *Znaczenie interpretacji ruchowych utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*. Zeszyty Naukowe AM w Łodzi, materiały z 12 sesji, nr XVIII, 1989.
- Stępień Magdalena, *Analiza utworów muzycznych dla potrzeb interpretacji ruchowej wg zasad Dalcroze'a*, Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2002.
- Stępień Magdalena, *Muzyka, ruch, forma*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2008.
- Szuman Stefan, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Rekonesans, Akademia Muzyczna w Krakowie 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego*, w: Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2000.
- Wojnar Irena, *Wychowanie przez sztukę*, PZWS, Warszawa 1965.
- Wojtyga Ewa, *Koncert, płyta czy partytura? Refleksje nad interpretacją ruchową utworu muzycznego*, Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji, wydawnictwo Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2010.
- Wojtyga Ewa, *Od pomysłu do realizacji — proces powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych na przykładzie wybranych kompozycji*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, 2005.

## Źródła internetowe:

- Galikowska-Gajewska Anna, *Interpretacje ruchowe muzyki w metodzie Rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a. Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance* 4:5.  
<https://accelerandobjmd.weebly.com/issue4/interpretation-of-motorial-music-in-the-rhythmic-method-of-emil-jaques-dalcroze>
- Encyklopedia powszechna PWN, 2006  
<http://encyklopedia.pwn.pl>
- Jedynak Agnieszka, „*Obrazki z wystawy*” *piaskiem malowane: Sinfonietta na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena*.  
<http://www.kulturatka.pl/2017/03/15/obrazki-z-wystawy-piaskiem-malowane-sinfonietta-na-wielkanocnym-festiwalu-ludwiga-van-beethovena/>
- *Dies Irae*, TV Studio Filmów Animowanych Sp. z o.o., Poznań.  
<http://tvsvfa.com/746-dies-irae/>
- *MUSIC PAINTING - Glocal Sound - Matteo Negrin*.  
<https://vimeo.com/17951191>
- Oświetlenie w teatrze.  
<https://informacjebranzowe.pl/oswietlenie-w-teatrze>
- Sheybal Stanisław, *Kompozycja plastyczna podstawowe zasady*, PZWA Warszawa 1964  
<https://max-light.com.pl/temperatura-barwowa/>
- Paweł Szymański - *Dwie etiudy na fortepian*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_z7DBSBXsd4](https://www.youtube.com/watch?v=_z7DBSBXsd4),
- *Wpływ scenografii na kształtowanie ruchu w teatralnych interpretacjach muzyki*, Teatr Rytmu KATALOG.  
<https://www.teatrkatolog.pl/gallery>
- *Wszyscy jesteśmy równi*, „Dwutygodnik — strona kultury” 2010, nr 39.  
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/1472-wszyscy-jestesmy-rowni.html>
- *Znaczenie światła i iluminacji na scenie*.  
<https://altprogroup.pl/znaczenie-swiatel-i-iluminacji-na-scenie/>

## Inne:

- Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych, PWN, Warszawa 1969.
- *Fantazja*, Walt Disney Pictures, USA, 1940.
- *Vivaldi's FOUR SEASONS*, Published by Classical Apps and Deutsche Grammophon, 2018.



### **Oświadczenie promotora pracy doktorskiej**

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

Warszawa, 30.06.2022r

Podpis promotora

### **Oświadczenie autora pracy doktorskiej**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora dr hab. Magdaleny Stępień prof. AMKP 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 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

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

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

Kraków, 30.06.2022r.

Podpis autora