

EWA WOJTYGA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

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

Katedra Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej

Proces powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych

STRESZCZENIE:

Proces powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych jest aktem twórczym mającym bardzo indywidualny charakter. Czy istnieje zatem możliwość uogólnienia działań podejmowanych przed i w trakcie powstawania kompozycji ruchowej, czy można poddać je klasyfikacji i według jakich kryteriów? Czy sposób postępowania przy przekładaniu wrażeń słuchowych na wizualne jest zawsze taki sam? Od jakich czynników jest zależny? W niniejszym artykule określono ramy, w których proces powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych się zamyka, przedstawiono poszczególne jego etapy, dokonując niezbędnych uogólnień i uproszczeń. Rozważania nad tym procesem skupiają się wokół kryteriów wyboru utworu do realizacji ruchowej, inspiracji, sposobów realizacji z uwagi na zastosowane środki oraz metod pracy.

SŁOWA KLUCZOWE: interpretacja ruchowa utworów muzycznych, kompozycja ruchowa, kryteria wyboru, metody pracy, inspiracje, rekwizyt.

WSTĘP

Analizując utwór dla potrzeb interpretacji ruchowej, należy zdać sobie sprawę z **rodzaju przedmiotu, który ma podlegać badaniom**. Píše o tym Mieczysław Tomaszewski [1982, s. 192], który wyróżnia **cztery postacie dzieła muzycznego, nazwane przez niego „tekstami”**:

1. **Tekst muzyczny** utworu jako tekst o charakterze intencjonalnym (ani realnym, ani idealnym), **odpowiednik aktu koncepcji dokonanego przez twórcę**;
2. **Tekst dźwiękowy** utworu, o charakterze fizycznym, realnym, obiektywnie przejawiający się w rzeczywistości; **odpowiednik konkretnej realizacji utworu przez określonego wykonawcę**;
3. **Tekst słuchowy (wrażeniowy)** utworu, o charakterze fizjologiczno-psychologicznym, korelat określonej świadomości, **aktu percepcji dokonanego przez słuchacza (w jego jednostkowym i subiektywnym doznaniu)**;
4. **Tekst kulturowy** utworu, o charakterze intersubiektywnym, **odpowiednik aktu recepcji utworu dla danej kultury (wzgl. aktu odrzucenia), dokonanego przez krytyka** trafnie i skutecznie, tj. potwierdzonego społecznie.

Dla zobrazowania różnic pomiędzy wymienionymi *tekstami* Tomaszewski [1982, s. 193] podaje następujące przykłady:

Tworząc *Kunst der Fuge* Bach komponował **tekst najtypowiej muzyczny**, konstrukcją teoretyczną, nie wymagającą nawet określenia środków wykonawczych. Przy *Koncertach brandenburskich* realizował utwór po prostu „do g r a n i a”: dla określonych instrumentów w odpowiedniej fakturze [...] – komponował **tekst dźwiękowy**. Inaczej np. przy *suitach klawesynowych*; pisząc jakiś menuet czy *sicilianę*, operował **tekstem słuchowym, wrażeniowym**, chodziło o muzykę o odpowiednim charakterze, przyjemną przy s ł u c h a n i u. Wreszcie, gdy pracował nad *Pasją Mateuszową* – komponował **tekst *par excellence* kulturowy**.

Przez analogię do postaci dzieła muzycznego Tomaszewski mówi o czterech postawach wyjściowych:

1. Teoretyka
2. Praktyka
3. Empirysty
4. Apriorysty

Według autora utwór muzyczny należy także widzieć jako „składający się z **tekstu** – muzycznie, dźwiękowo, wrażeniowo, kulturowo – **dosłownego** i z niesionego przez ów tekst (nadbudowanego nad nim) **przesłania**” [Tomaszewski 1982, s. 194], co odpowiada dwóm z trzech poziomów, na których analizy dokonuje Tadeusz Natanson, a mianowicie **poziomowi semantycznemu i estetycznemu** [Natanson 1979, s. 105]. **Analiza poziomu semantycznego** pozwala zdefiniować **formę utworu, prześledzić jej wewnętrzną strukturę**. Obrazuje, „co w utworze dzieje się na poziomie materiału: co techniczne, «językowe» (i prozaiczne), [...] logicznie i ściśle opisze «podłoże», na którym zjawisko artystyczne się pojawia, jego samego mogąc nie dotknąć” [Tomaszewski 1982, s. 198]. Tego typu analizy, według Tomaszewskiego, dokonuje się metodą wynikającą z **myślenia wnioskującego, logicznego**.

Poziom estetyczny, jak podaje Natanson (za A. Molesem) „**nie przemawia do intelektu, lecz bezpośrednio do uczuć**, graniczy nawet ze sferą zmysłów” [Natanson 1979, s. 163]. I znów odwołując się do Tomaszewskiego, analiza tego typu odbywa się na „poziomie dzieła sztuki, tj. tego, co artystyczne, «dziełowe» (poetyckie i metaforyczne), [...] często celnie utrafi w sedno; grzeszy brakiem śladów: niekiedy fruwa, nie stąpa” [Tomaszewski 1982, s. 198]. Tomaszewski określa tę metodę, jako **wynikającą z myślenia porównującego**.

Różnicowanie metod badawczych jest według Tomaszewskiego wynikiem celu, jaki przyświeca analitykowi. Wyróżnia on także **postępowanie wobec utworu bezpośrednio** – bez wstępnych założeń, „szukające jego odrębności jako dzieła sztuki”, oraz **postępowanie pośrednie**, kodalne, opierające się na wiedzy o konwencjach stylistycznych epoki i systemach retorycznych, aby właściwie odczytać ostateczny sens utworu. Postępowanie badawcze przebiega inaczej, gdy wyszukujemy w utworze to, co dla niego specyficzne, jemu właściwe, a inaczej, gdy doszukujemy się podobieństw z określonym stylem, techniką czy gatunkiem [Tomaszewski 1982, s. 196–197].

Autor kompozycji ruchowej musi zdawać sobie sprawę z tego, **jaki rodzaj tekstu muzycznego jest w danym utworze najistotniejszy**. Inaczej więc postąpi z utworem, w którym **istotę stanowi forma czy faktura**, inaczej, gdy **istotą jego jest charakter czy brzmienie**, a zatem przyjmie postawę **teoretyka, badającego tekst muzyczny** lub postawę **empirysty, analizującego tekst wrażeniowy**. Ostatecznie musi być świadom tego, jakie reakcje uczuciowe, zmysłowe wywołuje „odebrane znaczenie (poziom semantyczny)” [Natanson 1979, s. 164].

OGÓLNE ROZWAŻANIA NAD PROCESEM POWSTAWANIA INTERPRETACJI RUCHOWYCH

Rozważania nad procesem powstawania interpretacji ruchowych utworów muzycznych podzielono na cztery obszary tematyczne:

1. Kryteria wyboru utworu do realizacji.
2. Inspiracje.
3. Sposoby realizacji z uwagi na środki wykonawcze.
4. Metody pracy nad kompozycją ruchową.

KRYTERIA WYBORU

Jedną z pierwszych podejmowanych czynności jest wybór utworu do realizacji ruchowej. Autorka wyróżnia trzy podstawowe kryteria wyboru:

1. Estetyczne
2. Historyczne
3. Warsztatowe

Kryterium estetyczne jest najważniejszym, którym należy kierować się przy doborze utworu do interpretacji ruchowej, i to zarówno **w rozumieniu obiektywnym** (utwory powinny być wartościowe pod względem artystycznym), **jak i subiektywnym** (nie bez znaczenia jest bowiem emocjonalny stosunek do interpretowanego dzieła). Właściwa

ocena utworu z punktu widzenia kryterium estetycznego zależy od wielu czynników. Wśród nich należy wyróżnić **doświadczenie** (a to z kolei jest następstwem m.in. wykształcenia) oraz **gust muzyczny**, rozumiany jako zdolność do oceniania sztuki poprzez uczucia i doświadczenia [Natanson 1979], przy czym czynnik wykształcenia i tu odgrywa dużą rolę, gdyż gust muzyczny pod jego wpływem może ulegać zmianom.

Kryterium historyczne dotyczy stylu (okresu historycznego), jaki reprezentuje dany utwór. Wybór utworu z punktu widzenia kryterium historycznego wydaje się być niczym nieograniczony, obejmując całe spektrum od muzyki dawnej do współczesnej. O wyborze utworu często jednak decydują indywidualne preferencje, upodobania dotyczące tej, a nie innej epoki historycznej. Dużą rolę odgrywają tu także tzw. „czasowe mody”, którym w sposób mniej lub bardziej świadomy ulegamy, a które kreowane są np. przez środowiska lokalne, fachowe czy media.

Kryterium warsztatowe rozumiane jest jako świadomy wybór podejmowany pod kątem formy muzycznej, właściwości fakturalnych utworu (styl polifoniczny, homofoniczny), czy zespołu wykonawczego (soliści, zespoły kameralne, orkiestrowe). Kryterium to trzeba także **rozpatrywać w aspekcie dydaktycznym i artystycznym**; z jednej strony należy wziąć pod uwagę możliwości wykonawcze zespołu realizującego utwór ruchem, w tym jego skład ilościowy, wyszkolenie techniczne, ekspresję ruchową, bowiem poprzez właściwy wybór utworu **wpływamy na rozwój tych umiejętności**, z drugiej strony należy pamiętać, iż każda nowa realizacja powinna wzbogacać autora opracowania ruchowego o nowe doświadczenia, stwarzać **możliwości twórczych poszukiwań i rozwiązań**. W tym rozumieniu kryterium warsztatowe jest stałym wyznacznikiem naszego wyboru.

Dokonując wyboru utworu muzycznego możemy kierować się wszystkimi kryteriami jednocześnie lub każdym z nich z osobna. Jednak kryterium estetyczne powinno stale determinować nasz wybór.

INSPIRACJE

Kolejnym etapem pracy nad realizacją ruchową utworu muzycznego jest poszukiwanie inspiracji. Jakie są jej źródła, czy każda realizacja ruchowa jest jej wynikiem?

Bogusław Schaeffer w rozważaniach na temat psychologii twórczości kompozytorskiej zwraca uwagę na fakt, iż muzyka współczesna „jest tworem samej pracy twórczej kompozytora”. Powołując się na Igora Strawieńskiego pisze on, że „dzieło muzyczne powstaje nie w wyniku natchnionej inspiracji, lecz jako rezultat intensywnej pracy twórczej”. Zwraca uwagę, iż sami kompozytorzy są przeciwni „metodzie tłumaczenia dzieła nie na podstawie jego wewnętrznych związków formalnych, lecz na podstawie domniemyanych, a w praktyce zawsze sztucznie «doczepianych» treści pozamuzycznych” [Schaeffer 1987, s. 199–200]. Czy zatem interpretacja ruchowa utworów muzycznych, a zwłaszcza współczesnych może być wynikiem inspiracji i jeśli tak, to jakiego rodzaju? Czy inspiracje te są (powinny być) czytelne dla odbiorców? I wreszcie, czy dla samego twórcy inspiracje są wynikiem świadomego procesu myślowego?

Pisząc o inspiracji romantycznej, Schaeffer określa ją jako „niekontrolowaną, nieświadomą celu działania twórczego, wreszcie zupełnie swobodną, tajemniczą co do swojego pochodzenia” [Schaeffer 1987, s. 200], nazywając ją niekiedy natchnieniem. Nie ma

wątpliwości, że tego rodzaju inspiracje są często udziałem osób tworzących interpretacje ruchowe. Jednak rozumiejąc interpretację ruchową jako **próbę wyjaśnienia utworu za pomocą środków ruchowych**, słuszne i celowe wydaje się także świadome poszukiwanie inspiracji. Tak dzieje się zwłaszcza w przypadku opracowań utworów przeznaczonych do wykonania ruchem przez dzieci. Czytelne dla nich inspiracje pomagają zrozumieć abstrakcyjny język dźwięków¹. Czasem inspiracje świadome, czytelne dla wykonawców kompozycji ruchowej, **nie stanowią istoty wizualnego kształtu** utworu muzycznego w odczuciu odbiorców (zgodnie z zamierzeniem autora interpretacji ruchowej). Inspiracje te istotne są na etapie powstawania kompozycji ruchowej; pomagają dookreślić cele oraz wyraz emocjonalny. Zatem inspiracje mniej lub bardziej świadome i czytelne zarówno dla wykonawców, jak i odbiorców wydają się obecne w każdej realizacji ruchowej, a w przypadku opracowywania muzyki współczesnej niejednokrotnie stanowią podstawę jej zrozumienia. Pomagają one stworzyć **dzieło wyrastające z utworu muzycznego, ale jednak odrębne**, choć nie mogące istnieć bez muzyki, i to autor kompozycji ruchowej nadaje mu (lub nie) owe treści pozamuzyczne.

Analizując bogate źródła inspiracji, autorka proponuje podział na **inspiracje dziełami sztuki** (szeroko rozumianej) oraz **inspiracje wywodzące się z innych dziedzin**. W grupie pierwszej należy wyróżnić **inspiracje wywołane samym dziełem muzycznym** ze wszystkimi jego elementami, **inspiracje wywołane połączeniem muzyki z obrazem**, mające swe źródła w widowiskach baletowych, tanecznych, **inspiracje samym obrazem** – sztukami plastycznymi czy architekturą. W grupie tej znajdują się także **inspiracje wywołane połączeniem obrazu ze słowem i muzyką**, płynące ze sztuk teatralnych czy filmu i wreszcie **inspiracje samym słowem**, dającym wyobrażenia odnośnie obrazów, a czasem i dźwięków, wpływające z literatury.

Do grupy drugiej zaliczyć można **inspiracje zaczerpnięte z życia codziennego, ze świata przyrody, ze świata techniki czy sportu**. Wylizcać można bez końca, bowiem wyobraźnia niczym nie skrępowana może być zainspirowana niezliczoną ilością bodźców. Często bodźcem tym jest **rekwizyt**, wokół którego budowana jest akcja lub też określone **emocje** wywołane przez interpretowaną muzykę. Z każdej z tych grup można czerpać inspiracje mniej lub bardziej świadomie oraz mniej lub bardziej czytelne dla odbiorców.

SPOSOBY REALIZACJI Z UWAGI NA ŚRODKI WYKONAWCZE

Istnieje kilka możliwości przełożenia wrażeń brzmieniowych na wizualne w sposób twórczy. Z uwagi na zastosowane środki wykonawcze autorka proponuje podział realizacji ruchowych na trzy grupy:

1. Kompozycje, w których wykorzystano **kroki, gesty będące wartością samą w sobie**, stanowiąc istotę realizacji (**autoteliczne**).
2. Kompozycje, w których wykonawcy realizują elementarne zadania aktorские, **kroki i gesty służą więc wyrażaniu określonych treści emocjonalnych (heteroteliczne)**.

¹ Szerzej na ten temat pisze B. Ostrowska (Ostrowska, Paniuta 2002, s. 75–80) w artykule *Zadania interpretacji ruchowych miniatur muzycznych drogą do zrozumienia muzyki przez dzieci*.

3. **Kompozycje z zastosowaniem rekwizytów.** Ich wykorzystanie może być wielorakie, od podkreślania wyrazistości gestów, ich usytuowania w przestrzeni, uwidocznienia zmiennych kierunków, linii, poprzez użycie ich jako elementów scenografii, które dzielą przestrzeń, dynamizują ją, stając się obiektem, w stosunku do którego odnoszą się akcje i reakcje, i dalej, poprzez wykorzystanie rekwizytów jako symboli dookreślających warstwę emocjonalną, aż do użycia ich jako elementu pierwszoplanowego, stającego się niejednokrotnie elementem formotwórczym kompozycji ruchowej.

W praktyce grupy te mogą się wzajemnie przenikać, tworząc rozmaite konfiguracje.

METODY PRACY NAD KOMPOZYCJĄ RUCHOWĄ

Następny etap jest już właściwym aktem twórczym, procesem niezwykle złożonym, przebiegającym przede wszystkim w wyobraźni autora. Na podstawie własnych doświadczeń, a także obserwacji autorka wyróżnia następujące metody pracy nad kompozycją ruchową²:

1. **Metoda całościowa.** Cały utwór powstaje w wyobraźni autora. Dookreślony jest rysunek przestrzenny, zaplanowane gesty i kroki głównych wątków, myśli muzycznych, tematów. W pracy z zespołem realizującym utwór ruchem weryfikuje się pomysły i dokonuje niezbędnych korekt. Metodę tę wykorzystuje się najczęściej przy opracowywaniu realizacji ruchowych miniatur muzycznych oraz większych form utrzymanych w fakturze homofonicznej, gdzie często operuje się całą grupą wykonawców jednocześnie.

2. **Metoda sukcesywna.** Praca nad kompozycją przestrzenno-ruchową przebiega etapami; dookreślone są gesty i kroki ilustrujące główne wątki, myśli muzyczne, tematy, zaplanowane jest ich usytuowanie w przestrzeni, natomiast linie, po których poruszają się wykonawcy powstają sukcesywnie podczas pracy z zespołem. Tę metodę wykorzystuje się najczęściej przy opracowywaniu ruchem utworów polifonicznych, w których linearne prowadzenie głosów wymaga operowania w przestrzeni kilkoma grupami wykonawców jednocześnie, realizującymi ruchem odrębne linie melodyczne.

3. **Metoda zadaniowa.** Kompozycja ruchowa jest wynikiem realizacji elementarnych zadań aktorskich, wyrażania czytelnych treści pozamuzycznych, określonych emocji, dążenia do osiągnięcia wytyczonych celów nakreślonych przez choreografa, który jednocześnie pozostawia miejsce na improwizację ruchową według wcześniej przyjętych założeń. Metoda ta jest szczególnie przydatna przy opracowywaniu utworów wyrazistych emocjonalnie, niezależnie od stylu historycznego czy właściwości fakturalnych.

ZAKOŃCZENIE

Proces powstawania interpretacji ruchowej utworu muzycznego rozpoczyna się już z chwilą wyboru utworu. Kryteria, jakimi się wówczas posługujemy, inspiracje, sposoby realizacji czy metody pracy opisane wcześniej porządkują ten proces, są jednak pewnym

² Na temat pracy nad interpretacją ruchową pisała M. Skazińska (1989) w artykule *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*. Wymienia ona trzy fazy: I – etap fascynacji estetycznej utworem i poszukiwanie ruchu poprzez spontaniczną improwizację, II – faza refleksji charakteryzująca się świadomą pracą nad warsztatem wykonawczym, III – etap ponownego zaangażowania emocjonalnego, podbudowany techniką ruchu, analizą utworu i wiedzą w zakresie estetyki ruchu i zasad kompozycji przestrzennej.

uproszczeniem. Najczęściej bowiem w pracy twórczej metody te i sposoby przenikają się wzajemnie. Nie można także jednoznacznie stwierdzić, która z opisanych czynności jest bezwzględnie pierwsza; czy poszukujemy utworu, aby zrealizować zamierzony wcześniej cel, czy też po wyborze utworu poszukujemy inspiracji, czy wreszcie wybór i inspiracje podporządkowane są założonemu wcześniej sposobowi realizacji. **Sposób postępowania przy opracowywaniu ruchowym utworów muzycznych zależy w dużej mierze od samego dzieła. Jego forma, faktura, wyraz emocjonalny mają wpływ na metodę pracy,** wskazują też na możliwość, czy wręcz konieczność użycia rekwizytu. O ostatecznym kształcie kompozycji ruchowej decyduje **właściwy dobór gestów, kroków.** Jak pisze Barbara Ostrowska, ów „wybór i kompozycja gestów jest zatem aktem wyboru twórczego” [Ostrowska 2002, s. 76]. **Dookreślenie i ukształtowanie „kodu ruchowego” stanowi o oryginalności dzieła, a także o potencjale twórczym autora interpretacji.** Im bardziej wyrasta on ponad poziom semantyczny, tym większa jest wartość artystyczna dzieła. Sam proces twórczy nie kończy się z chwilą zaistnienia kompozycji ruchowej na scenie. Każde kolejne wykonanie przynosi nowe wrażenia, gdyż dla wykonawców proces twórczy trwa nadal.

BIBLIOGRAFIA

- Natanson Tadeusz (1979), *Wstęp do muzykoterapii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ostrowska Barbara (2002), *Interpretacja ruchowa dzieła muzycznego w metodzie Emila Jaques-Dalcroze’a*. [W:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI ogólnopolskiej sesji naukowej* (s. 18–22). Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi.
- Ostrowska Barbara, Paniuta Marcelina (2002), *Zadania interpretacji ruchowych miniatur muzycznych drogą do zrozumienia muzyki przez dzieci*. [W:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI ogólnopolskiej sesji naukowej* (s. 75–80). Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi.
- Schaeffer Bogusław (1987), *Mały informator muzyki XX wieku*. Kraków: PWM.
- Skazińska Monika (1989), *Znaczenie interpretacji ruchowej utworów muzycznych w kształceniu nauczycieli rytmiki*, [W:] *Zeszyt Naukowy XVIII, materiały z 12. Sesji*. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi.
- Tomaszewski Mieczysław (1982), *Nad analizą i interpretacją dzieła muzycznego. Myśli i doświadczenia*, „Res Facta” nr 9, PWM.

The process of developing movement interpretations of musical works

SUMMARY:

The process of developing movement interpretations of musical works is a creative act of a very individual character. Is it therefore possible to make any generalizations about activities pursued before and during the development of a choreographic composition? Is it possible to classify these activities and if so, which criteria should be used? Is the course of action while translating aural impressions into visual ones always the same? What factors does it depend on? This article sets out the framework within which the process of developing movement interpretations of musical works is enclosed; there are presented following stages of the process, with all necessary generalizations and simplifications. The reflection on the process focuses on the criteria used to select a musical piece for movement interpretation, on inspirations, manners of realization as seen from the perspective of applied means and methods of work.

KEYWORDS: movement interpretation of a musical work, choreographic composition, selection criteria, methods of work, inspirations, prop.