

Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu
Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki
Kierunek: kompozycja i teoria muzyki, specjalność: teoria muzyki

Stefan Drajewski

Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego

Streszczenie

Conrad Drzewiecki, najwybitniejszy polski choreograf XX wieku, zostawił po sobie bogatą spuściznę choreograficzną, ale twórczość ta nie została dotąd zbadana i opisana.

Przedmiotem badań w niniejszej pracy są dzieła choreograficzne zrealizowane przez Conrada Drzewieckiego w Polskim Teatrze Tańca w latach 1973-1987. Są to utwory powstałe do muzyki niebaletowej, głównie współczesnej. Swoje badania opieram na choreografiach zarejestrowanych na taśmie filmowej, telewizyjnej i wideo (materiały robocze) oraz partyturach choreografowanych dzieł muzycznych.

W choreografiach Drzewieckiego daje się zauważyć związek między strukturami muzycznymi, a zastosowanym przez niego ruchem. Uznałem, że w humanistyce końca XX wieku pojawiło się narzędzie do zbadania relacji muzyka – taniec. W swojej dysertacji stawiam tezę, iż choreografie Conrada Drzewieckiego zrealizowane w Polskim Teatrze Tańca, są ekfrazami choreograficznymi dzieł muzycznych, literackich i plastycznych. W niniejszej pracy skupiam się na powiązaniu struktur muzycznych ze strukturami choreograficznymi. Adaptuję na grunt choreografii dokonania Siglind Bruhn, która pod koniec lat 90. XX wieku sformułowała pojęcie *musical ekphrasis*.

W rozdziale I „Pojęcie ekfrazy choreograficznej” przedstawiam funkcjonowanie ekfrazy w badaniach nad literaturą, plastyką i filmem, gdzie jest najczęściej

stosowana. Następnie prezentuję koncepcję *musical ekphrasis* Siglind Bruhn i wskazując na intertekstualność zjawiska opisuję relacje muzyka – taniec.

W rozdziale II „Balet i taniec w aspekcie gatunkowym”, opisuję historię dwóch gatunków sztuki: baletu i *teatru tańca* w perspektywie historycznej, genologicznej i geograficznej. W tym rozdziale prezentuję problemy związane z definicją gatunku *teatr tańca*. W konkluzji przedstawiam – rekonstruując na podstawie zarejestrowanych na taśmie filmowej choreografii i wypowiedzi Drzewieckiego – jego sposób rozumienia tych dwóch pojęć.

W rozdziale III „Choreografie Conrada Drzewieckiego zrealizowane w polskim Teatrze Tańca – Balet Poznański w latach 1973 – 1987” omawiam choreografie Drzewieckiego w porządku chronologicznym. Ponadto relacjonuję nieliczne próby typologizacji jego dzieł oraz tworzę własną typologię.

W rozdziale IV „Kategorie ekfrazy choreograficznej w twórczości Conrada Drzewieckiego” weryfikuję przyjętą tezę, że choreografie Drzewieckiego zrealizowane w zakreślonej perspektywie czasowej są ekfrazami dzieł muzycznych. Wskazuję, że pierwszym sygnałem, iż mamy do czynienia z ekfrazą jest przywołanie przez choreografa w tytule dzieła choreograficznego tytułu dzieła muzycznego. Następnie przyporządkowuję według przyjętej klasyfikacji ekfrazy (za Syglind Bruhn) wybrane choreografie do poszczególnych kategorii.

Pierwszą kategorią ekfrazy jest asocjacja, którą analizuję na przykładzie *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję* i *Divertimento* Béli Bartóka oraz *Kwintetu C-dur* Franza Schuberta. W związku z tym, iż te balety nie zostały utrwalone na taśmie filmowej, opieram się na zachowanych recenzjach prasowych.

Trzy choreografie – *Odwieczne Pieśni* Mieczysława Karłowicza, *Adagio na smyczki i organy* Tomaso Albinoniego i *Krzesany* Wojciecha Kilara opisuję jako przykład transpozycji dzieła muzycznego, czyli przeniesienia struktur muzycznych na choreograficzne. Wykazuję, że choreograf przenosi na język choreograficzny: motywy, rytmy, struktury wertykalne, horyzontalne itd.

Najwięcej choreografii mieści się w kategorii interpretacja: choreograf interpretuje najczęściej tylko niektóre elementy dzieła muzycznego, np. charakter tańca (*Pawana na cześć Infantki* Marice'a Ravela), dramaturgię i ekspresję dzieła muzycznego (*Ad Matrem Psalm* Henryka Mikołaja Góreckiego), barwę i rejestr (*Legenda* Henryka Wieniawskiego), makroformę i fakturę (*Wodnica* Eugeniusza Knapika), dynamikę (*Dziwożony* Piotra Perkowskiego), styl muzyczny (*Ostatnia niedziela* Józefa Skrzeka). Interpretacja dotyka w dużej mierze wymiaru emocjonalnego i symbolicznego dzieła muzycznego.

Przykładem dwóch pozostałych kategorii ekfrazy – suplementacji dzieła muzycznego i gry (zabawy) – jest *Przypowieść sarmacka do Uwertury „Bajka”* Stanisława Moniuszki.

Po przeprowadzeniu analiz doszedłem do wniosku, o czym piszę w zakończeniu, że przyjęta przeze mnie teza, iż choreografie Conrada Drzewieckiego są ekfrazami dzieł muzycznych lub ich elementów, jest prawdziwa.

Ekfrazą może stać się w przyszłości uniwersalnym narzędziem do badania relacji muzyka – taniec, choreografia – literatura, choreografia – sztuki wizualne.