



Taniec i muzyka

Zatańczyć całą choreografię w absolutnej ciszy? W 1928 roku takie wyzwanie podjęła Amerykanka Doris Humphrey, autorka *Water Study* – pracy, którą uważa się za pierwsze dzieło choreograficzne wykonywane całkowicie bez podkładu muzycznego.

Dla widza oglądanie przedstawienia tanecznego pozbawionego akompaniamentu jest doświadczeniem szczególnym. „Taniec bez muzyki – napisał w 1760 roku teoretyk baletu Jean-Georges Noverre – to rodzaj szaleństwa”, gdyż ruchy stają się „ekstrawaganckie” i „pozbawione znaczenia”¹.

Ponieważ w epoce baroku każdy baletmistrz potrafił grać na skrzypcach – które były zresztą symbolem jego profesji – przygrywał na nich podczas lekcji. To pokazuje, jak bliska, prawie intymna, więź wytworzyła się między tymi dwiema dziedzinami sztuki przez lata; więź, która może jednak mieć tysiące postaci.

Taniec odbywający się pod dyktando muzyki? Merce Cunningham odrzuca tę formę podporządkowania. W latach 60. XX wieku ten amerykański choreograf wypracował koncepcję oddzielenia tańca od muzyki. Jedyne, co miało je łączyć, to czas trwania. Idąc dalej tym tropem, artyści tańca *post-modern*, na przykład Trisha Brown, całkowicie zrezygnowali z muzyki, budując inną relację ciała z gestem choreograficznym. Od tamtych czasów taniec stał się słyszalny². Jakby nie mógł oprzeć się rytmowi. Jakże zatem formy wyrazu znajduje taniec i muzyka, jak zmieniały się one w czasie, w zależności od stylu i artysty? Jak te dziedziny sztuki współdziałają ze sobą w procesie tworzenia znaczeń i konstruowania przedstawienia? Osiem fragmentów filmowych, które prezentujemy, jest zaproszeniem do przyjrzenia się muzyce i wsłuchania się w taniec, do odkrycia muzykalności interpretacji czy też twórczości choreograficznej.

1. Klasyka

Agon / Jezioro łabędzie

„Oglądaj muzykę, słuchaj tańca” – to słowa zapożyczone od George’a Balanchine’a. Ten rosyjski choreograf gruzińskiego pochodzenia, osiadły w Stanach Zjednoczonych, którego ambicją była kariera kompozytora, zaistniał w świecie tańca niejako przez przypadek. Jego spektakle baletowe były bezpośrednią wariacją na temat muzyki, jednak nie jej ilustracją. Pracował u boku swojego rodaka i przyjaciela Igora Strawińskiego przy ponad dwudziestu spektaklach. Jednym z nich był *Agon* z 1957 roku.

¹ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, 1760.

² „La danse remet le son”, dossier de la revue *Mouvement*, novembre – décembre 2012, n°66, pp 35-55.



Partytura, skomponowana zgodnie z zasadami techniki dodekafonicznej, była podzielona na dwanaście części, a choreografia rozpisana na dwunastu tancerzy, wykonujących różne układy – duety, tria etc.

W prezentowanym *pas de deux* balerina prowadzi partnera, podobnie jak skrzypce prowadzą pozostałe instrumenty akompaniującej orkiestry. Unosi się, opierając się na tancerzu, jak skrzypce, których dźwięk przebija się przez tło muzyczne. Balanchine uważał, że to choreograf powinien stworzyć taką grę relacji, powiązań. Jak stwierdził: „choreografia [tworzy] własną formę niezależnie od formy muzycznej, [bez] powielania linii melodycznej i rytmu”.

Wolne tempo, obszerne ruchy ramion, ruchy nóg, które kreślą linie w przestrzeni – to cechy charakterystyczne *adagio*, którego przykład znajdziemy w drugim akcie *Jeziora łabędziego*. Już samo określenie „*adagio*” pochodzi z terminologii muzycznej. Baletowe *adagio* wymaga od tancerza utrzymania równowagi i *aplomb* podczas wykonywania *grand développé*, *p  z attitude* i *arabesque*, dlatego jest synonimem poetyckiej perfekcji i liryzmu, a także idealnie oddaje charakter miłosnych uniesień. U Mariusa Petipy zgodnie z tradycj   *adagio* stanowi pierwszą cz  st *pas de deux*. (Ten francuski choreograf zamieszkały w Rosji, współtwórca *Jeziora łabędziego*, podobnie jak inni baletmistrzowie tamtych czasów, narzuca   kompozytorom rytm, liczb   taktów i charakter muzyki. Uwa  ani jedynie za rzemieślników, kompozytorzy baletowi nie cieszyli się dużym szacunkiem w Rosji. Czajkowski by   natomiast uznanym kompozytorem muzyki symfonicznej, która postrzegana by   jako szlachetniejsza. Kiedy w 1875 roku Teatr Bolszoj zam  wi   u niego partytur   do spektaklu, przyjął zlecenie z ambicj   podniesienia prestiżu muzyki baletowej. Udało się – *Jezioro łabędzie* stało się ikon   baletu klasycznego, rozpoznawalną na całym świecie.

2. Rytm

Samanvay / Jazz Tap Ensemble

Każdy tancerz *Odissi* musi być także muzykiem. Podstaw   tego tańca, podobnie jak innych klasycznych stylów indyjskich, jest rytm. Struktura choreograficzna wyłania się ze struktury muzycznej, opartej na motywach rytmicznych, zwanych *tala*. Stopy tancerza pod  zaj   za wzorcem rytmicznym wygrywanym przez *talam* – instrumente przypominający talerze, któremu dla wzmocnienia efektu towarzyszy bęben *pakhawaj*. Bransoletki z dzwoneczkami noszone przez tancerza wokół kostki akcentuj   dźwiękowo prac   stóp. Za ich spraw   wykonawca, zazwyczaj solista, staje się pełnoprawnym instrumentalistą. W taki sposób siedem tancerek zgromadzonych przez Madhaviego Mudgala w prezentowanym spektaklu przeobraża się w najprawdziwszą, ruchomą orkiestr  .

Stepowanie to kolejny przyk  d stylu tańca, w którym stopy s  uj   za instrumenty



perkusyjne, choć tu źródłem dźwięku są specjalne buty. Różnorodność rytmicznych i akustycznych kombinacji obecna w stepowaniu uzyskiwana jest jednak przede wszystkim poprzez różnicowanie nacisku pięty, palców czy całej podeszwy na podłoże. Tytuł spektaklu *Interplay*, wykonywanego przez Jazz Tap Ensemble, kojarzy się z grą relacji, interakcji i reakcji, które powstają między tancerzami a orkiestrą. Moment, kiedy muzycy milkną pozwala soliście zademonstrować jeszcze pełniej swoje fizyczne i muzyczne umiejętności. Korzystając z okazji, tancerz z niezwykłą sprawnością improwizuje sekwencję skomplikowanych kroków.

3. Muzyka taneczna, muzyka porywająca do tańca

Tango Vivo / Dix Version

Muzyka jazzowa dała początek wielu stylom tanecznym, między innymi stepowaniu. To czyni z niej „muzykę taneczną”. Do tej samej rodziny należy tango, które powstało pod koniec XIX wieku w Argentynie w wyniku połączenia kultur przybyszów z Europy i Afryki oraz ludności kreolskiej, jako gatunek muzyczny i taneczny jednocześnie. Mimo bliskich powiązań z tańcem, tango jako gatunek muzyczny stało się zjawiskiem niezależnym, funkcjonującym samodzielnie. W latach 80. XX wieku, po długim okresie zapomnienia, tango odrodziło się dzięki pokazom widowiska *Tango Argentino* w Paryżu. Liczba imprez tanecznych, konferencji, warsztatów, które przyczyniały się do ponownego wypromowania tanga jako muzyki, rosła. W spektaklu *Tango Vivo* pochodzącego z Lyonu zespołu Union Tanguera zaaranżowane przez choreografa układy grupowe pojawiają się na przemian z improwizacją w parach tak, jakby to wyglądało podczas prawdziwej zabawy tanecznej. Zgodnie z metrum dwu- i cztermiarowym, tancerze wykonują krok podstawowy, wzbogacając go, w zależności od tempa, o figury takie, jak *corte* (pauza w tańcu), podwójne *ocho* (ósemka zarysowana na podłodze przez stopy partnerki) i *gancho* (sugestywny „haczyk” wykonywany nogą przez jednego z tancerzy). Muzyka zajmuje centralne miejsce – orkiestra ma do dyspozycji dużo przestrzeni, a śpiewak porusza się po całej scenie między tancerzami.

Taka muzyka porywa do tańca. A kiedy język ciała dostosuje się do rytmu, kiedy tworzy się między nimi swoista osmoza, przyjemność ruchu przenosi się na widownię. Przykładem może być prezentowany fragment choreografii do spektaklu *Dix Versions* – jednej z pierwszych prac Mourada Merzoukiego. Tancerze wykonują taniec w stylu *popping*, który wyłonił się razem z muzyką *funk* pod koniec lat 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Styl ten polega na spinaniu mięśni w rytm muzyki, w momencie pojawiania się dźwięków nieakcentowanych. Inne ruchy, takie jak *twist-o-flex*, kiedy tancerz wygina głowę, tors i kończyny w różnych kierunkach, bardziej płynny *walk-out* czy izolacje, następują jeden po drugim zgodnie z rytmem muzyki. Ogólne wrażenie budzi skojarzenia z mechanicznymi ruchami robotów przemysłowych.

4. Niezależność partnera



Roaratorio /Fase

W spektaklu *Roaratorio* autorstwa Merce'a Cunninghama nie ma koordynacji między tańcem a muzyką. Tancerze wydają się całkowicie ignorować *jigi* i *reele* zaczerpnięte z irlandzkiego folkloru, które słyszymy w utworze Johna Cage'a wraz z innymi dźwiękami – płaczem dziecka, odgłosami pokoju pełnego ludzi, ulicy etc. Wykonują skoki, obroty, jednak ich ruchy nie są w żaden sposób związane z podkładem muzycznym. Taniec istnieje niezależnie od muzyki. Nawet jeśli momentami współgrają one ze sobą, jest to jedynie efekt przypadku. Wykonawcy, pozbawieni jakiegokolwiek wsparcia ze strony muzyki, muszą się wykazać prawdziwym wyczuciem czasu i świadomością działań partnerów. To podstawowe zasady, sformułowane przez Merce'a Cunninghama w latach 60. XX wieku. Jednak choreografia do *Roaratorio* była inspirowana muzyką, którą słyszymy w spektaklu. Pod jej wpływem amerykański choreograf sięgnął po słownik ruchowy tradycyjnych tańców irlandzkich. Faktycznie jednak radosne podskoki wykonawców *Roaratorio* nie są w żaden sposób zsynchronizowane ze zwawymi melodiami *jigów*.

Dla Anne Teresy De Keersmaeker muzyka ma natomiast ogromne znaczenie, ponieważ stanowi jej główne źródło inspiracji. Nie dlatego, że belgijska choreografka chce zilustrować muzykę za pomocą tańca, ale dlatego, że rozpoczyna pracę nad każdym nowym spektaklem od przestudiowania struktury formalnej danego utworu muzycznego, jego architektury i zasad kompozycji po to, by później oddać je za pomocą choreografii. Kompozycja utworu muzycznego może określać organizację przestrzeni, kolejność ruchów, a nawet język ciała w choreografii. W solo *Violin Phase* z 1981 roku, które De Keersmaeker włączyła do spektaklu *Fase*, choreografka przestrzega zasad repetycji i fazowania zastosowanych w kompozycji Steve'a Reicha. Pojedyncza fraza, czy „wzorzec”, jest powtarzana przez kilka par skrzypiec, jednak z przesunięciem w fazie. W rezultacie melodia „wrywa się” do przodu. Choreografka stara się wyeksponować efekt melodyczny tych superpozycji. Wielokrotnie powtarza kilka sekwencji ruchów opartych na obrotach i balansowaniu ramionami, kopiując strukturę muzyki. Następnie ma miejsce stopniowa zmiana wywołana fazowaniem – w choreografii pojawiają się nowe ruchy (np. skoki), inne są także kierunki ruchu, który nie odbywa się już w okręgu nakreślonym początkowo na ziemi.



Idz dalej :

APPRILL, Christophe. « Le tango, une ‘musique à danser’ à l’épreuve de la reconstruction du bal », in *Civilisations*, n°53, 2006, p. 75-96.

BALANCHINE, Georges, MOISSEEVITCH VOLKOV, Solomon, DAY, Carole (trad.). *Conversations avec George Balanchine : variation sur Tchaïkovski [Balanchine’s Tchaïkovski]*. Paris : L'Arche, 1988. 220 p.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Paris : éd. du Sandre, DL 2006. 219 p.

Realizatorzy :

Wybór fragmentów filmowych

Olivier Chervin

Wybór tekstów i bibliografii

Anne Décoret-Ahiha

Produkcja

Maison de la Danse

Biografia autora :

Anne Décoret-Ahiha é uma antropóloga de dança, médica da Universidade Paris 8. Orador, formadora e consultora, desenvolve propostas sobre a dança como recurso educacional e projeta processos participativos que mobilizam corporeidade. Ela anima o "Aquecimento do espectador" da la Maison de la Danse.

Zagadnienie „Taniec i muzyka” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji - Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.