

dr hab. Małgorzata Malgeri

Gdańsk, 23.11.2021r.

Dziedzina: sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna: rytmika i taniec

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej,

Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu

Specjalność Rytmika

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ MGR MONIKI SOJKI

Zleceńodawca recenzji:

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie

Dotyczy:

Uchwały z dnia 18 marca 2019 roku, na mocy której Rada Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie działając na podstawie ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (t.j. Dz. U. z 2017 roku poz. 1789), Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 19 stycznia 2018 roku (Dz. U. z 2018 roku poz. 261) w sprawie szczegółowego trybu przeprowadzania czynności w przewodach doktorskich, postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora oraz art. 179 ust. 1 i 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku wyznacza moją osobę na recenzenta w przewodzie doktorskim pani Moniki Sojki. Do nadesłanego pisma dołączono dokumentację doktorantki spełniającą ustawowe wymagania, w tym płytę DVD z koncertem interpretacji ruchowych muzyki wraz z opisem dzieła zatytułowanym *Ekspresja muzyczno-ruchowa jako forma wypowiedzi artystycznej na przykładzie polskiej miniatury XX i XXI wieku*.

Podstawowe dane o kandydatce

Pani Monika Sojka urodziła się 6 maja 1974 roku w Rzeszowie. W swoim rodzinnym mieście ukończyła Państwowe Liceum Muzyczne – na specjalności rytmika (1993r.). Następnie, przez trzy lata rozwijała swoje umiejętności na Wydziale Wychowania Muzycznego (sekcja rytmiki) w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W tym czasie uczestniczyła m.in. w projektach muzyczno-ruchowych pod kierunkiem prof. Anetty Pasternak. Od 1996 roku kontynuowała swoje studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (specjalność Rytmika). Studia magisterskie ukończyła w 1998 roku i od tego momentu pracuje na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Od 2013r. zatrudniona jest na stanowisku wykładowcy Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca

(Zakład Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej). Prowadzi przedmioty takie jak: rytmika, kompozycja ruchu, technika ruchu z metodyką, metodyka prowadzenia rytmiki w przedszkolu oraz zespoły rytmiki.

Ocena działalności zawodowej

Działalność w dziedzinie rytmiki mgr Moniki Sojki znajduje swój wyraz w obszarach: artystycznym, dydaktycznym, naukowym i organizacyjnym. Pani Monika Sojka jest autorką wielu interpretacji ruchowych utworów muzycznych (8) oraz opiekunem artystycznym licznych projektów muzyczno-ruchowych (ponad 40 kompozycji ruchowych utworów muzycznych). Były one prezentowane na różnych koncertach, podczas triennale choreografii muzyki, w ramach ogólnopolskich i międzynarodowych konferencji naukowo-artystycznych, jak również podczas warsztatów i wykładów. Odbywały się one w różnych miastach Polski: w Katowicach, Łodzi, Poznaniu, Warszawie, Nowym Sączu i w Rzeszowie. Doktorantka była także wykonawczynią kompozycji ruchowych utworów muzycznych:

- G. Bacewicz – *IV sonata na skrzypce i fortepian, cz. 1* (kompozycja ruchowa Izabeli Czyż wykonana w duecie z autorką pracy),
- U. Dudziak – *Improwizacja wokalna* (autorska kompozycja ruchowa wykonana solo),
- A. Piazzola – *Wiosna* (autorska kompozycja ruchowa wykonana solo).

Działalność Pani Moniki Sojki wpływa na rozwój oraz popularyzację metody rytmiki. W latach 2013–2016 doktorantka prowadziła zajęcia ekspresji ruchu dla uczestników *Ogólnopolskich Warsztatów Pianistycznych* w Krynicy Zdroju. Prezentowała swoje kompozycje ruchowe muzyki w ramach *Polsko-Tajwańskiego Seminarium Rytmiki* (Warszawa 27.01.2017r.) oraz prowadziła zajęcia z wiolonczelistami z Chin w ramach *Mistrzowskiego Kursu Wiolonczelowego w Radziejowicach* w 2017 roku.

Pani Monika Sojka brała także udział w pracach jury i prowadziła seminarium dla nauczycieli rytmiki podczas *XV Przeglądu Zespołów Rytmiki w Strzyżowie* (22.04.2016 r.).

Na dorobek naukowy mgr Moniki Sojki składa się również 5 referatów wygłoszonych podczas sesji i konferencji naukowych. Jeden z nich: „Emil Jaques-Dalcroze i ruch w jego metodzie. Synteza muzyki, pedagogiki i tańca”, został opublikowany w rzeszowskim piśmie muzyczno-literackim *Kamerton*. Dorobek Pani Moniki Sojki obejmuje także recenzje prac licencjackich (4) oraz magisterskich (4). Doktorantka była również opiekunem licencjackiej pracy dyplomowej Wiktorii Kopytko – „Wpływ zajęć rytmiki w przedszkolu na rozwój percepcji i muzykalności dziecka”.

Pani Monika Sojka stale podnosi swoje kwalifikacje artystyczne w zakresie rytmiki i kompozycji ruchowych. Uczestniczy w licznych seminariach, warsztatach, konferencjach i sesjach naukowych, a wachlarz artystycznych dokonań Doktorantki jest bogaty i różnicowany.

Na podstawie przedstawionej dokumentacji, dorobek artystyczny, dydaktyczny, naukowy oraz organizacyjny pani Moniki Sojki oceniam pozytywnie.

Ocena pracy doktorskiej

Przedstawiona w przewodzie doktorskim praca mgr Moniki Sojki powstała pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Stępień, prof. UMFC. Praca składa się z dzieła artystycznego oraz jego opisu w postaci rozprawy pisemnej zatytułowanej: *Ekspresja muzyczno-ruchowa jako forma wypowiedzi artystycznej na przykładzie polskiej miniatury XX i XXI wieku*. Dzieło artystyczne zostało zaprezentowane w formie koncertu interpretacji ruchowych muzyki 16 czerwca 2019 roku w Sali Koncertowej UMFC w Warszawie. Interpretacje zostały nagrane na płytę DVD i wraz z opisem przedstawione do oceny. Są to autorskie choreografie muzyki przedstawione według następującej kolejności:

1. Witold Lutosławski – *Bukoliki*
2. Paweł Szymański – *A due*
3. Henryk Mikołaj Górecki – *Cztery preludia op. 1 na fortepian*
4. Zygmunt Krauze – *Monodia i fuga*
5. Zygmunt Krauze – *Trzy etiudy*
6. Zygmunt Krauze – *Intermezzo*
7. Zygmunt Krauze – *Pięć utworów fortepianowych (III, V)*
8. Marta Ptaszyńska – *The Last Waltz in Vienna*
9. Krzysztof Penderecki – *Cadenza*

Wybór powyższych utworów Doktorantka tłumaczy swoim zachwytem nad estetyką muzyki XX i XXI wieku oraz zjawiskami charakterystycznymi dla tego okresu, takimi jak: „synteza sztuk, świadomość otwarcia dzieła i nadanie odbiorcy roli współuczestnika sztuki” (str.6). Przedstawione przez Panią Monikę Sojkę dzieło artystyczne jest niepowtarzalne i bardzo interesujące ze względu na próbę ucieleśnienia ekspresji oraz treści muzycznej wybranych przez Nią utworów.

Pierwszymi kompozycjami zaprezentowanymi podczas koncertu interpretacji ruchowych oraz na nagraniu są ***Bukoliki Witolda Lutosławskiego***. Jest to cykl pięciu miniatur opartych na kurpiowskich melodiach ludowych, z których każda została opatrzona włoskim określeniem tempa. Części nieparzyste utrzymane są w tempach szybkich i charakteryzują się witalnością rytmiczną. Natomiast części parzyste są wolniejsze, nieco kontemplacyjne w swoim charakterze oraz bardziej wyrafinowane pod względem harmonicznym i fakturalnym.

Bukolika I, Allegro vivace

Strój wykonawczyń (czerwone spódnice) oraz uczesanie (warkocze) podkreślają ludowy i nieco figlarny charakter muzyki. Trzyćściovą budowę utworu ukazano w zmieniającym się rysunku przestrzennym interpretacji ruchowej. Uwagę widza przyciągają pomysłowo zakomponowane rozwiązania ruchowe, takie jak na przykład obrót w parach z prowadzeniem prostych rąk w ruchu wiatrakowym, przeturlania czy wstawania osób z podłogi. Można by jeszcze popracować nad kilkoma szczegółami, na przykład wyraźniej zaznaczyć ruchem wejścia poszczególnych motywów melodyczno-rytmicznych pojawiających się w górnym głosie utworu oraz pokazać akcenty w taktach 12-13, 25-27, 58-61. Warto byłoby również zwrócić uwagę, aby ruch wypełniał do końca brzmienie długich dźwięków, na przykład

w taktach 27-28 i 61. W środkowej części kompozycji dziwnie wygląda równoległe prowadzenie ruchu realizowane w oparciu o symetryczny rysunek przestrzenny (zewnątrzne pary). Na uwagę zasługują bardzo oryginalne wejścia i zejścia wykonawczyń ze sceny pomiędzy kolejnymi Bukolikami (drobna uwaga – mogłyby trwać nieco krócej). Autorka pracy podkreśliła w ten sposób, że jest to jeden cykl utworów.

Bukolika II, *Allegro sostenuto*

Na początku utworu widzimy „ucieleśnienie” czterech fraz muzycznych ukazanych identycznym, płynnym ruchem powtórzonym przez kolejne wykonawczynie ustawione po przekątnej sceny. Szkoda, że nie uwzględniono w ich ruchu zależności „pytanie-odpowiedź”, która jest słyszalna w muzyce (na przykład przy kładzeniu się na podłogę osoba „odpowiadająca” mogłaby zwrócić się przodem do osoby „pytającej”). Podkreśliłoby to dialog i relacje istniejące między wykonawczyniami interpretacji ruchowej. Momentami ma się wrażenie tak zwanego „puszczenia muzyki”, czyli pominięcia w ruchu niektórych dźwięków. Myślę, że wrażenie byłoby inne, gdyby ruch wypływał jeszcze bardziej z centrum ciała wykonawczyń i był wykończony ruchem głowy. Zdaję sobie sprawę, że jest to bardzo trudne pod względem techniki ruchu. Niewątpliwym plusem interpretacji jest nawiązanie do motywów i rozwiązań ruchowych pierwszej *Bukoliki*. Podkreśla to w naturalny sposób przynależność obu miniatur do wspólnego cyklu. W środkowej części kompozycji Autorka zaproponowała ciekawe rozwiązania przestrzenno-ruchowe, jednak czasem brakuje konsekwencji wynikającej z powtórzeń słyszanych w muzyce.

Bukolika III, *Allegro molto*

Jest to miniatura o budowie ABA₁, w metrum 3/8, która szybkim tempem i lekkością nawiązuje nieco do oberka. W muzyce słyszalne są jednocześnie dwa plany. Zestawienie innego frazowania w obu warstwach dźwiękowych, wynikającego z różnego grupowania ósemek, dało interesujący efekt polimetryczny oraz wprowadziło odczucie napięcia, które Doktorantka trafnie zobrazowała ruchem. W interpretacji czuje się lekki niedosyt w ukazaniu wzajemnego przenikania się tych dwóch planów. Na uwagę zasługuje pomysł z uderzaniem piątek o siebie, który precyzyjnie oddaje słyszane w warstwie muzycznej repetycje na jednym dźwięku w artykulacji portato. Wątpliwości pojawiające się przy oglądaniu kompozycji ruchowej dotyczą fragmentu od 11 do 19 taktu. Jest to muzyczne powtórzenie początku utworu, które w tym miejscu ukazano w inny sposób (górnym głosem - sam ruch rąk bez unoszenia spódnic, dolny – bez przeskoków i kołysania rękoma) oraz w innym ustawieniu (dwie równoległe linie przechodzące się w jedną). Pomysł moim zdaniem nie do końca przemyślany, gdyż wykonawczynie zasłaniają się wzajemnie, a pokazywany materiał dźwiękowy w konsekwencji staje się mniej wyrazisty i czytelny. W końcówce *III Bukoliki* warto byłoby zakomponować „wielowymiarowy” obraz zamiast ruchowego unisono.

Bukolika IV, *Andantino*

Spokój i łagodność w ruchach wykonawczyń adekwatnie obrazuje charakter miniatury oraz jej melancholijny nastrój. Czasami brakuje kontaktu wzrokowego między wykonawczyniami i podkreślenia ruchem głowy prowadzenia rąk. W mojej ocenie ma to wpływ na wyrazistość ruchu oraz ukazanie niuansów dynamicznych utworu. Zabrakło też jednego stałego pomysłu na ostinato pojawiające się w lewej ręce. W części A i A₁ są zaproponowane różne rozwiązania ruchowe dla tego samego motywu muzycznego. Ładnie zakomponowana końcówka miniatury, w której ruch rąk został równolegle powtórzony przez dwie siedzące i dwie stojące wykonawczynie. Ustawione są one naprzemiennie w przestrzeni sceny i zwrócone w jednym kierunku tworząc tym samym spójny obraz.

Bukolika V, *Allegro marziale*

Bardzo udana, interesująca pod względem rozwiązań ruchowych część cyklu. Zabawna i czytelna w formie interpretacja, w której wyraźnie zostały nakreślone oraz uwidocznione interakcje między wykonawczyniami. Żartobliwe pomysły ruchowe są bardzo bliskie mojemu odczuciu i wyobrażeniu tej muzyki. W części B można byłoby jeszcze wyraźniej nakreślić pojawiające się motywy muzyczne biorąc pod uwagę kierunek linii melodycznej.

Paweł Szymański *A due*

Wyjątkowo ekspresyjna miniatura na dwoje skrzypiec zbudowana w oparciu o zmienne zasady konstrukcyjne. W utworze pojawiają się fragmenty jedno-, dwugłosowe, unisono, które ze względu na krótkie, ekspresyjne motywy przerywane nieregularnymi pauzami są w odczuciu słuchacza ametryczne. W interpretacji ruchowej opracowanej na dwie osoby jest wiele zaskakujących i ciekawych pomysłów oraz rozwiązań ruchowych. Jednak, w moim odczuciu, nie zawsze energetyka ruchu jest spójna z energetyką muzyki (na przykład w części środkowej). Bardzo intrygujący jest początek – naskok jednej z wykonawczyń na stojącą przed nią koleżankę. Następujący chwilę później nerwowy zeskok, popchnięcie jednej osoby przez drugą – skupiają uwagę i rozbudzają ciekawość widza. W dalszej części utworu krótkie motywy i dźwięki, nazywane przez Autorkę pracy dźwięko-motywami, ucieleśnione zostały w nieregularnych, wyrazistych gestach. Każdy ruch wynika z poprzedniego. Na przykład oryginalne poprowadzenie ruchu prostej ręki jednej z wykonawczyń skutkuje objęciem ramieniem drugiej z nich. W interpretacji nie zawsze zrozumiała jest relacja między wykonawczyniami wskazana przez Doktorantkę w opisie dzieła. Chodzi o stwierdzenia takie jak: nieudolność wspólnego działania, chęć przejęcia kontroli jednej osoby nad drugą, manipulacja czy plan podstępnego zawłaszczenia partnerki (str. 114). Przy oglądaniu interpretacji ruchowej nasuwa się również pytanie czy samo (nieco prowokacyjne) naciąganie koszulki na twarz jest wystarczające w ukazaniu napięcia i ekspresji muzycznej. Według mnie nie zawsze to wystarczało, ale widoczna jest konsekwencja w realizacji założonej przez Doktorantkę koncepcji. Autorka pracy w opisie wspomina o quasi barokowych fragmentach muzycznych (str. 117) oraz estetyce ruchu nawiązującej do stylu klasycznego (str. 115) –

w moim odczuciu warto byłoby jeszcze dopracować niuanse ruchowe wskazujące na te zależności. Elementy techniki tańca klasycznego w „naturalistycznej” odsłonie nieco drażnią (na przykład poza attitude, niektóre obroty). Miejscami brakuje też ruchu głową, który podkreśliłby ekspresję wykonawczyń zwłaszcza przy wyskokach czy prowadzeniu prostych rąk. Zakończenie interpretacji ruchowej jest idealnie zespolone z warstwą brzmieniową, bardzo dynamiczne i pełne napięcia.

Henryk Mikołaj Górecki *Cztery preludia op. 1 na fortepian*

Preludium I

Bardzo interesująca, zapadająca w pamięć ekspresyjna interpretacja. Utwór bardzo trudny pod względem rytmicznym i ekspresyjnym, zawierający nieregularne akcenty zaburzające miarowość i motorykę przebiegu oraz liczne kontrasty dynamiczne, artykulacyjne i barwowe. Z tym wszystkim Doktorantka poradziła sobie znakomicie. Bardzo ciekawe przejścia ruchowe, zarówno w parach jak i w całej grupie, trafnie odzwierciedlają napięcia oraz kulminacje pojawiające się w utworze. Na uwagę zasługuje pomysł z brakiem osoby w jednej z par i intrygujące umiejscowienie rekwizytu (siedziska do fortepianu) z boku sceny. Wiele interesująco zakomponowanych i często zmieniających się obrazów ruchowych. Na przykład: wychylenie z rozpostartymi rękoma osoby trzymanej przez grupę za nogi. Można byłoby się zastanowić nad zwiększeniem siły w przejściach dwóch ukośnych linii (nagranie: 16'20-16'30). Wyraziste ruchy, interakcje między wykonawczyniami, minimalistyczne, jednobarwne kostiumy – wszystko tworzy spójną całość i świetnie oddaje brzmienie utworu. Interpretację ogląda się z zapartym tchem.

Preludium II

Eleganckie czarne sukienki dobrze harmonizują z charakterem i nastrojem muzycznym preludium. Doktorantka określiła go jako ciężką, posępną elegię. Statyczna energia utworu zamknięta w surowym brzmieniu i lapidarnej fakturze stwarza atmosferę silnego napięcia emocjonalnego (zwłaszcza druga część). Czytelnie zarysowany motyw początkowy chciałoby się nieco bardziej „nasyścić” w ruchu i wyraźniej zaznaczyć niskie rejestry brzmieniowe. Wykorzystanie rekwizytu (ławki) umożliwiło stworzenie dodatkowego planu i poziomu przestrzennego interpretacji ruchowej. Pozwoliło Doktorantce na wyraźniejsze ukazanie różnic wysokości dźwięków i współbrzmień. Odczuwa się niedosyt w sferze budowania napięć, emocji i zróżnicowanych efektów obrazowych. Ciekawy element ściągnięcia koszulki z jednej z wykonawczyń (nagranie: 19'23) wydaje się bardzo oryginalny, ale „ginie” w przebiegu całości interpretacji ruchowej i w kontekście muzycznym nie do końca ma uzasadnienie. Pierwiastek ludowy, na który wskazuje Doktorantka w swoim opisie mógłby być bardziej podkreślony.

Preludium III

Krótkie, zabawne i skoczne preludium w charakterze oberka. Ciekawe wykorzystanie ławki jako punktu odbitki i obrotu, które są typowe dla tego tańca. Na wyróżnienie zasługują obrotowe wchodzenia i schodzenia wykonawczyń z ławki oraz ciekawie zakomponowane, ciągle zmieniające się ustawienia wokół rekwizytu. Są one zgodne z narracją muzyczną i spójne z budową utworu. W interpretacji ruchowej można byłoby ukazać więcej radości i pewnego rodzaju figlarności.

Preludium IV

Jest to brawurowy utwór, pełen niepokoju, o dużym ładunku energetycznym. Doktorantka nawiązuje w nim do pierwszego preludium poprzez wykorzystanie tego samego rekwizytu oraz wariacyjne przetwarzanie wcześniejszych pomysłów ruchowych ukazywanych w różnych konfiguracjach przestrzennych. Autorka interpretacji wraz z wykonawczyniami „bawi się” poszukiwaniem oryginalnych rozwiązań ruchowych wpływających z muzyki. Jednym z takich pomysłów jest rolowanie osoby na dwóch turlających się wykonawczyniach. Można byłoby zwrócić większą uwagę na zmiany rejestrów występujące w muzyce i nieco bardziej wyeksponować je w ruchu. Całą interpretację ogląda się jednak z uwagą i zaciekawieniem.

Zygmunt Krauze *Monodia i fuga*

Kompozycja wpisuje się w nurt muzyki unistycznej. Jest jednolita pod względem tworzywa muzycznego, z założenia bez kontrastów oraz dynamizmu kolorystycznego i formotwórczego. Każdy jej fragment jest jednakowo ważny i wpływa na całą konstrukcję utworu. Na początku *Monodii* pojawia się motyw, który towarzyszy słuchaczowi do końca utworu. Zaproponowane rozwiązania ruchowe ukazują przechodzenie fraz jedna w drugą, jednakże motoryka i przepływ dźwięków wydaje się nieco zakłócony. Przejmowanie ruchu przez coraz to inne wykonawczynie, w różnych miejscach sceny, utrudnia odbiór jego kontynuacji oraz odczucie spójności kompozycji. Osoby czasem zasłaniają się wzajemnie zamiast zaplatać ruchowo (nagranie: 24'38-24'44; 25'11-25'20) i tworzyć obraz wspólnej płaszczyzny dźwiękowej. Momentami, poruszanie się osób na scenie nie jest spójne z muzyką (tzw. „dostawki”). Zmiany kierunku melodii i rejestrów mogłyby być bardziej uwypuklone i zaznaczone w ruchu. Uczyniłoby to kompozycję czytelniejszą i bardziej zrozumiałą dla widza, zwłaszcza w zakresie spostrzegania jej wielowymiarowości brzmienia. W *Fudze* bardzo ciekawy pomysł z odwracaniem się wykonawczyń przodem do widza tylko w momencie realizacji przez nie tematu. Jak wyjaśnia Doktorantka: „symbolizuje to dążenie do czegoś, co pozostaje poza naszym zasięgiem, skierowanie ekspresji w nieznanym nam kierunku” (str.162). Ze względu na cztery wykonawczynie (po jednej w każdym głosie) bardzo trudno było ukazać zależności między głosami. Ubranie wszystkich wykonawczyń jednakowo – dodatkowo utrudnia identyfikację danej osoby z konkretnym głosem. Na uwagę zasługuje pomysł pokazania

łącznika jako „gonitwy głosów” z zamianą miejsc na schodach. Ostatnie dźwięki fugi zrealizowane w zupełnej ciemności i chociaż efekt zamierzony, to nie do końca zrozumiały.

Zygmunt Krauze *Trzy etiudy*

Etiuda I

Miniatury zostały przez Autorkę interpretacji ruchowej scalone wspólnym rekwizytem – zielonym stołem z kółkami. Pomysł ten wydaje się nieco przewrotny względem energii i motoryczności pierwszej z etiud. Umożliwia jednak zmianę poziomów i płaszczyzn ruchu obrazujących szybkie i dynamiczne przebiegi rytmiczne. Uwagę widza przyciąga ostinato realizowane kolistym ruchem rąk i głowy sugerujące swoim ukształtowaniem rodzaj pewnego transu. Elementy gry i zabawy są kluczowym aspektem tej kompozycji i podkreślają jej charakter. Przykładem jest figlarne machanie nogami siedzących na stole wykonawczyń. Czasami ma się wrażenie przewartościowania pewnych planów dźwiękowych uwidocznione w eksponowaniu elementów mniej istotnych od tych bardziej słyszalnych. *Etiudę I* kończy dowcipny podjazd wykonawczyń na stole w kierunku widowni. W sumie – pomysłowo zrealizowany utwór i z pewnością zapada w pamięć widza.

Etiuda II

Kompozycja sprawia wrażenie zabawy czasem oraz różnorodnym brzmieniem dźwięków fortepianu. Przejrzysty, prosty rysunek interpretacji ruchowej współgra z charakterem i nieco surowym klimatem muzyki. Zatrzymany ostatni dźwięk poszczególnych motywów został odzwierciedlony w humorystyczny sposób – powolnym przesuwaniem stołu przez wykonawczynie. Stylizowany, usztywniony walc w wykonaniu dwóch z pięciu wykonawczyń nieco groteskowo podkreśla słyszany w dolnym głosie przebieg ósemek łączonych po trzy. Na uwagę zasługują też pomysły ruchowe odzwierciedlające przedłużenia dźwięków oraz muzyczne „zawieszenia”, na przykład leżenie wykonawczyń na stole w usztywnionej pozie ze stopami fleks. Podkreślenia wymagałaby natomiast melodia górnego głosu oraz zmiany dynamiczne pojawiające się w utworze.

Etiuda III

Interpretacja ruchowa miniatury obrazuje połączenie motoryki z jednoczesną próbą wyzwolenia się z niej (na przykład ruch przedstawiający bieg w miejscu). Uwagę widza skupia rekwizyt, wokół którego zaplanowana jest cała kompozycja ruchowa. Szybkie tempo i dynamiczny przebieg utworu warunkują proste w swej strukturze, ale jednocześnie ciekawe rozwiązania ruchowe. Wątpliwości budzą jedynie połączenia symetrycznych rozwiązań przestrzennych z równoległym prowadzeniem ruchu. Zagadkowa jest też rola osoby stojącej na schodach i realizującej puls, która według słów Doktorantki „pełni funkcję wahadła odmierzającego czas” (str. 172). *Etiuda III* to kompozycja minimalistyczna pod względem muzyczno-ruchowym, ale jednocześnie interesująca i charakterystyczna.

Zygmunt Krauze *Intermezzo*

Prosta, bardzo przejrzysta konstrukcja utworu na fortepian, który zawiera wiele zaskakujących rozwiązań pod względem metrorhythmiki oraz artykulacji. W kompozycji ruchowej w oryginalny sposób ukazano muzyczną ascezę połączoną z jednoczesną fantazją. Czasami chciałoby się tylko delikatnego uwypuklenia różnic motywów pod względem wysokości dźwięków (nagranie: 31'53-31'58). Wzbogaciłoby to interpretację w jej obrazie wertykalnym. Efektownym elementem podkreślającym szybkie przebiegi rytmiczne oraz obrazującym ich lekkość są spódnice, które współgrają z ruchem wykonawczyń i uplastyczniają wykończenia obrotów. W kompozycji ruchowej wyraźnie zaznaczono części skrajne *Intermezzo*, które są kontrastowe względem części środkowej. Na uwagę w części B zasługują ciekawie zaplanowane, kalejdoskopowe, przejścia wykonawczyń pod „daszkami” uniesionych rąk (nagranie: 32'11-32'21). Stanowią one niewątpliwie atut omawianej interpretacji ruchowej.

Zygmunt Krauze *Pięć utworów fortepianowych*

Intermezzo oraz dwa z *Pięciu utworów fortepianowych (III i V)* Doktorantka potraktowała jako spójną całość. Połączyła te utwory ze sobą, ze względu na ich ekspresję oraz formę. W rezultacie, jak sama określiła, powstał „kolaż krótkich narracji muzyczno-ruchowych” (str.175). Momenty ciszy między utworami zostały potraktowane jako forma łączników dla zmieniających miejsce na scenie wykonawczyń.

Utwór III

Krótką, dynamiczną, burzliwą miniaturę, bez podziału na części. Utrzymana w całości w bardzo szybkim tempie, w artykulacji staccato i dynamice forte. Gwałtowność uwidoczniła w interpretacji ruchowej, adekwatna do muzyki, wynika z „dudniącego” ostinato słyszanego w niskim rejestrze. Przez specyficzne wykorzystanie spódnic, energiczne podnoszenie i opuszczanie, kompozycja ruchowa zawiera w sobie element prowokacyjny. Pomysł moim zdaniem nie do końca zasadny i zrozumiały. Ciekawie natomiast wyglądają wyskoki wykonawczyń (z obrotem i uniesionymi rękoma), zakończone wypadem w kierunku pozostałych osób z grupy. W ich realizacji ukazano zasadę pytań i odpowiedzi muzycznego dialogu słyszalnego w utworze.

Utwór V

Miniatura utrzymana w bardzo szybkim tempie, o ogromnej witalności i sile wyrazu. Momentami brakuje w ruchu ukazania charakterystycznego ostinato (nagranie od 33'40), przez co można odnieść wrażenie, że potrzebna byłaby większa ilość osób do wykonania tej interpretacji. Bardzo ciekawie zakomponowane fragmenty w parach – naprzemienne obroty

pod ręką najpierw wykonawczyń stojących z przodu, a potem z tyłu. Obroty są zręcznym wprowadzeniem do wyskoków zrealizowanych następnie przez dwie stojące z przodu wykonawczynie (nagranie: 33'47-33'50). Cała kompozycja wydaje się logiczna, przejrzysta i ekspresyjna.

Marta Ptaszyńska *The Last Waltz in Vienna*

Interesująca, zróżnicowana pod względem wyrazowym i emocjonalnym koncepcja ruchowa utworu na trzy akordeony. W interpretacji opracowanej na pięć osób jest wiele oryginalnych rozwiązań przestrzenno-ruchowych. Autorka wykorzystwała dwa rekwizyty (krzesło i ławę do fortepianu), które mają wpływ na kształt i poziom ruchu w przestrzeni. Szkoda, że wspomniane rekwizyty wyglądem i stylem nie do końca do siebie pasują. Wykonawczynie odzwierciedlają intrygujące zmiany i kombinacje rytmów oraz różnorodne barwy brzmienia akordeonu. Przeplatające się ze sobą plany muzyczno-ruchowe, zawierające czasem motywy taneczne (walca, oberka czy też tańców bałkańskich), tworzą ciekawe obrazy. Na uwagę zasługuje pomysłowo zakomponowana zmiana wykonawczyń w parach „tańczących walca” oraz kroczenie osób poprzez inne turlające się po podłodze (crescendo w taktach 48-53). Stylistyka ruchu interpretacji jest spójna ze stylistyką brzmieniową utworu, co podkreśla integralność całej kompozycji.

Krzysztof Penderecki *Cadenza per violin*

Znakomity pomysł i opracowanie ruchowe utworu o ciekawej, klarownej konstrukcji na skrzypce solo. W początkowym fragmencie, kiedy słyhać nostalgiczny motyw *Cadenzy*, widzimy duet wykonawczyń, w którym jedna osoba leżąca na podłodze jest jakby cieniem czy odbiciem w rafli wody drugiej stojącej tuż przy niej. Ruch jest dość oszczędny, ale ekspresja i wyraz wymowne poprzez ukazaną wzajemną zależność i dopracowaną synchronizację ruchu. W dalszym fragmencie utworu widać wyraźny dialog i interakcje wykonawczyń w pięknie zakomponowanych przejściach obrazujących współbrzmienia słyszalne w muzyce. Wykorzystanie w bardzo ciekawy sposób chusty podkreśla relację między wykonawczyniami interpretacji ruchowej. Wzajemne przekazywanie sobie rekwizytu, czy przewiązywanie chusty wokół talii koleżanki zostały świetnie dopracowane pod względem czasowym i zrealizowane w pełnej jedności z muzyką. Niespodziewane zwiększenie składu wykonawczyń podkreśliło zmianę tempa, dynamiki, motoryki oraz ekspresję środkowego fragmentu *Cadenzy*. Na koniec wrócono do ujęcia „duetowego” z towarzyszeniem całego zespołu na scenie. Kompozycja ruchowa jest bardzo wyrazista, a jednocześnie pełna umiaru i bez przesady w jakimkolwiek kierunku. Doktorantka zawarła w niej symbolikę drzewa przywołując tym samym (jak pisze na str. 210) skojarzenia z przyrodą będącą częstą inspiracją Krzysztofa Pendereckiego.

Przedstawione do oceny interpretacje ruchowe muzyki, składające się na dzieło artystyczne, są oryginalne i różnorodne. W ruchu uchwycona została ekspresja oraz energia wpływająca z wybranych przez Doktorantkę utworów.

Do płyty DVD stanowiącej dzieło artystyczne w przewodzie doktorskim załączona została praca pisemna zatytułowana: *Ekspresja muzyczno-ruchowa jako forma wypowiedzi artystycznej na przykładzie polskiej miniatury XX i XXI wieku*. Rozprawa dotyczy zarejestrowanego na nośniku koncertu interpretacji ruchowych muzyki. Zawiera ona wstęp, w którym Autorka zwraca uwagę na przyjętą przez siebie koncepcję dyskursu oraz wskazuje, że praca „porusza problematykę ekspresyjnego wypowiedzania się poprzez ruch będący ucieleśnieniem muzyki” (str. 5). W rozdziale I opisane zostało zjawisko ekspresji oraz potrzeba wypowiedzania się przez sztukę w kontekście szeroko pojętej myśli filozoficznej jak i Metody Emila Jaques-Dalcroze’a. Rozdział II zawiera rozważania o specyfice muzyki XX wieku. Warto w tym miejscu podkreślić zachowanie logicznego ciągu wywodów, jasność i swobodę języka oraz umiejętność prezentacji przez Doktorantkę bardzo skomplikowanych, wielopłaszczyznowych zjawisk. W rozdziale III Autorka przedstawiła sylwetki kompozytorów wybranych przez siebie dzieł, podejmując się tym samym próby gruntownego poznania i zrozumienia wypowiedzi artystycznej twórców utworów muzycznych. Rozdział III zawiera też analizę muzyczną utworów oraz ich opis zestroju muzyczno-ruchowego. Można mieć wątpliwości co do często używanych przez Doktorantkę zwrotów pochodzących z dziedziny tańca i teatru. Na przykład: solistki, osoby tańczące, podział interpretacji ruchowych na sceny. Nie do końca rozumiem potrzebę wprowadzania treści pozamuzycznych w opisach interpretacji ruchowych muzyki. Moim zdaniem, zawężyła to odbiór dzieła do sugerowanego kontekstu i ograniczyła w pewnym zakresie wolność skojarzeń odbiorcy. W zakończeniu pracy podsumowano oraz zebrano wnioski wynikające z wcześniejszych, inspirujących rozważań. Praca zawiera bogatą bibliografię, streszczenie w języku angielskim oraz aneks (program koncertu i partytury omawianych utworów). Na uznanie zasługuje wysiłek włożony przez Doktorantkę w dotarcie do tych zapisów nutowych (brakuje *Intermezzo* Zygmunta Krauzego – jak zaznaczono w pracy „z powodu braku dostępności”, str. 176). Dysertacja Pani Moniki Sojki została przygotowana skrupulatnie i ukazuje szerokie spektrum zainteresowań oraz rozległą wiedzę Doktorantki.

Konkluzja

Po zapoznaniu się z przedstawioną dokumentacją, dziełem (składającym się z interpretacji ruchowych wybranych utworów polskich kompozytorów tworzących w XX i XXI w.) oraz jego opisem uznaję, iż Pani Monika Sojka spełniła wymagania określone w ustawie. Przyjmuję Jej pracę oraz wnioskuję o nadanie tytułu doktora sztuk muzycznych.

Małgorzata Malgeri

dr hab. Małgorzata Malgeri