

Beata Muraszko
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
e-mail: bmuraszko@ahelodz.pl

Muzyka elektroakustyczna a ruch: aktualizacja metody Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a w polskiej praktyce performatywnej

Electroacoustic music and movement: An update on Émile Jacques-Dalcroze’s method in Polish performative practice

<https://doi.org/10.25312/CH.859>

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem relacji pomiędzy muzyką elektroakustyczną a ruchem ciała w kontekście współczesnych praktyk performatywnych. Punktem wyjścia jest metoda Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a, której założenia dotyczące ucieleśnionego doświadczania muzyki zostały poddane reinterpretacji. Autorka analizuje możliwości aktualizacji tej metody w pracy z dźwiękiem elektronicznie przetworzonym, pozbawionym tradycyjnej struktury rytmiczno-metrycznej. Wskazuje, że ruch może stać się narzędziem percepcji i ekspresji dźwięku w nowych kontekstach technologicznych. Artykuł opisuje przykłady praktyk performatywnych, w których ciało pełni funkcję interfejsu między dźwiękiem a przestrzenią. Wnioski podkreślają znaczenie integracji edukacji muzycznej i sztuki performansu dla rozwoju współczesnych form ekspresji ruchowo-dźwiękowej.

Słowa kluczowe: muzyka elektroakustyczna, ruch, metoda Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a, plastyka ożywiona (*plastique animée*), live electronics, multimedia, improwizacja, performans, ciało, sensory

Abstract

This article addresses the relationship between electroacoustic music and bodily movement in the context of contemporary performative practices. The point of departure is the method of Émile Jaques-Dalcroze, whose principles of embodied musical experience are reinterpreted here. The author analyses the possibilities of updating this method in working with electronically processed sound, devoid of traditional rhythmic and metric structures. It is indicated that movement can become a tool for the perception and expression of sound in new technological contexts. The article describes examples of performative practices in which the body functions as an interface between sound and space. The conclusions emphasize the importance of integrating music education and performance art in the development of contemporary forms of movement–sound expression.

Keywords: electroacoustic music, movement, Émile Jaques-Dalcroze method, *plastique animée*, live electronics, multimedia, improvisation, performance, body, sensors

Współczesne praktyki performatywne coraz wyraźniej ukazują potencjał łączenia muzyki elektroakustycznej z ruchem ciała, redefiniując tradycyjne rozumienie relacji pomiędzy muzyką a ekspresją ruchową. W kontekście sztuki XXI wieku, w której przenikają się dyscypliny dźwięku, obrazu i choreografii, powrót do źródeł pedagogicznych i artystycznych Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a okazuje się szczególnie inspirujący.

Relacja pomiędzy muzyką a ruchem scenicznym stanowi jeden z fundamentalnych problemów w historii teorii i praktyki sztuk performatywnych. Współcześnie, wobec gwałtownego rozwoju technologii elektroakustycznych oraz interaktywnych, pytanie o możliwość i sposób przekładania dźwięku na ruch zyskuje nowy wymiar. Szczególnym punktem odniesienia dla tych badań jest metoda Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a, a zwłaszcza koncepcja *plastique animée* – rozumiana jako muzyczna ekspresja ruchu, w której dźwięk i gest tworzą nierozzerwalną jedność¹. To właśnie w *plastique animée* okazuje się szczególnie inspirującą płaszczyzną do reinterpretacji w kontekście współczesnych praktyk z muzyką elektroakustyczną.

W kontekście muzyki elektroakustycznej, rozwijającej się intensywnie od drugiej połowy XX wieku, metoda Dalcroze’a zyskuje nowe pole aktualizacji. Brzmienia generowane elektronicznie, zarówno w warunkach studyjnych, jak i w czasie rzeczywistym (ang. *live electronics*), wymagają od tancerza odmiennych kompetencji niż tradycyjna muzyka instrumentalna. Performer nie tylko „tłumaczy” strukturę muzyczną na język ruchu, lecz także wchodzi w interakcję z materią dźwięku, która sama w sobie ma charakter dynamiczny, nieprzewidywalny i otwarty.

Aktualizacja metody Dalcroze’a poprzez *plastique animée* (muzyczna ekspresja ruchu) może stanowić z jednej strony narzędzie interpretacji, a z drugiej innowacyjny model kompozycji i interakcji performatywnej. Polska scena muzyczna i choreograficzna

¹ É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Hachette, Genève 1920, s. 134–136.

w ostatnich dekadach wypracowała własne strategie dialogu pomiędzy ruchem a muzyką elektroniczną, które można odczytywać między innymi jako aktualizację dalcrozowskiej wizji. Istotne okazuje się nie tylko proste ilustrowanie muzyki ruchem, ale także poszukiwanie nowych form interpretacji, improwizacji oraz interakcji z dźwiękiem generowanym na żywo bądź odtwarzanym z nagrań. Zjawiska te mieszczą się w czterech kluczowych obszarach: interpretacji, interakcji, improwizacji i multimedialnej ekspansji. Taki układ porządkuje obszar tematyczny i pozwala uchwycić ciągłość myśli dalcrozowskiej w nowych kontekstach artystycznych.

Poddanie oglądowi muzyki elektroakustycznej i ruchu w polskim kontekście wymaga zastosowania wielowymiarowej obserwacji i refleksji. Analiza obejmuje zarówno studium partytur i nagrań muzycznych, dokumentacji wideo choreografii, jak i wywiady z artystami, którzy w różny sposób podjęli problem relacji dźwięk–ruch. Pozwoliło to na uchwycenie subiektywnych doświadczeń w procesie interpretacji. W ten sposób możliwe jest zrozumienie, w jaki sposób ruchowe odczytanie muzyki kształtuje nowe znaczenia artystyczne i estetyczne².

Szczególne znaczenie zyskuje tu rozróżnienie pomiędzy dwoma modelami pracy: interpretacją muzyki nagranej (gdzie taniec rozwija się w dialogu z istniejącym materiałem dźwiękowym) oraz performansem z użyciem *live electronics* (gdzie ciało tancerza staje się współtwórcą kompozycji dźwiękowej dzięki sensorom i systemom interakcji).

Próba szczegółowego omówienia czterech wymiarów – interpretacji, interakcji, improwizacji i multimedialności – w kontekście polskiej sceny elektroakustycznej i tanecznej dąży do ukazania praktyk, które nie są jedynie „wariacjami” na temat klasycznej metody Dalcroze’a, lecz twórczym rozwinięciem, które wprowadza muzykę i ruch w dynamiczną relację redefiniującą granice obu dziedzin.

Współczesne refleksje nad relacją między muzyką a ruchem coraz częściej odchodzą od tradycyjnego modelu performansu, w którym ruch stanowi jedynie ilustrację dźwięku, na rzecz podejścia, w którym ciało jest równorzędnym, a czasem nawet aktywnym twórcą muzyki. Metoda Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a, rozumiana w kontekście *plastique animée*, czyli muzycznej ekspresji ruchu, oferuje ramy analityczne pozwalające na obserwację współczesnych praktyk artystycznych w pełnej ich złożoności. Nie chodzi tu o prostą synchronizację z rytmem, lecz o świadomą interakcję ciała z materiałem muzycznym, tworzącą dynamiczną, dwukierunkową relację między ruchem a dźwiękiem³.

Tak ujęta relacja muzyki i ruchu otwiera pole do refleksji nad rolą ciała w procesie twórczym i nad aktualizacją zasad *plastique animée* w kontekście nowych technologii. Koncepcja Dalcroze’a okazuje się aktualna – nie tylko jako metoda edukacyjna, ale też jako narzędzie interpretacyjne i twórcze w profesjonalnej praktyce artystycznej⁴.

² J. Topolski, *Nowe media, nowe ciała. Performans w przestrzeni cyfrowej*, „Konteksty” 2019, nr 2, s. 67–78.

³ A. Markowska, *Przestrzenie współczesnej choreografii. Ciało – ruch – technologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021, s. 22–28.

⁴ M. Kowalski, *Dalcroze w praktyce współczesnej choreografii*, „Forum Artystyczne” 2021, nr 5, s. 33–49.

Interpretacja muzyki elektroakustycznej – ciało jako partytura

Jednym z podstawowych obszarów, w których metoda Dalcroze’a znajduje współczesną aktualizację, jest interpretacja muzyki elektroakustycznej przez ruch. W tradycyjnym ujęciu interpretacja była rozumiana jako gest odczytujący strukturę dzieła – jego rytm, frazę, dynamikę. *Plastique animée* zakładało, że ciało może pełnić funkcję „żywej partytury”, wizualizując muzyczną formę i ujawniając jej napięcia wewnętrzne⁵. W kontekście muzyki elektroakustycznej, której partytura często nie istnieje w tradycyjnym sensie, a jej forma jest wynikiem montażu taśmy, syntezy komputerowej czy procesów algorytmicznych, interpretacja cielesna nabiera szczególnego znaczenia. To ciało staje się tu narzędziem, które porządkuje percepcję dźwięku i nadaje mu wymiar somatyczny.

W polskich praktykach artystycznych przykładów tego rodzaju odczytów dostarczają realizacje choreograficzne inspirowane na przykład twórczością Lidii Zielińskiej. Jej utwór *Points of View*, zbudowany z nagranych i przetworzonych odgłosów codzienności, stał się podstawą dla kilku interpretacji tanecznych, między innymi w pracy Iwony Olszowskiej, która poprzez improwizowany ruch eksplorowała relacje pomiędzy mikrostrukturą brzmień a mikrogestami ciał⁶. Olszowska podkreślała, że praca z elektroakustycznym materiałem pozwala „wydobyć z ruchu to, co nieprzewidywalne, odpowiadające na najmniejszy niuans akustyczny”⁷.

Innym przykładem jest choreografia Anny Królicy, inspirowana twórczością Zbigniewa Kozuba, w której taniec stanowił narzędzie interpretacji dynamicznych kontrastów utworów tego kompozytora. Kozub, znany z intensywnych narracji brzmieniowych, dostarczał partytur nagranych na taśmę, które – pozbawione tradycyjnej notacji – wymagały od tancerzy stworzenia własnych struktur ruchowych odpowiadających dramaturgii dźwięku⁸.

Adekwatną choreografią muzyki, będącą przykładem uwspółcześnienia metody Dalcroze’a, jest interpretacja muzyki elektroakustycznej Rafała Zapalę *Words Are*, w której zastosowano technikę przetworzeń granularnych. W projekcie przestrzennym komponowano ruch w taki sposób, aby każda figura była odmienna i ukształtowana na różnych wysokościach w stosunku do kolejnego wykonawcy, co miało symbolizować „cząsteczki granularne”, które składały się na ostateczną „brzmieniowość” utworu elektroakustycznego. Maksymalne rozdrobnienie figur, z dodatkowymi planami w postaci rekwizytów, miało stworzyć wrażenie „granulek ruchowych” zbliżających interpretację do zastosowanych technik granularnych w utworze⁹.

Interpretacja muzyki nagranej opiera się na szczególnej formie wsłuchiwania się w dzieło i przekładania jego warstw na język ciała. Można tu mówić o tworzeniu „drugiej

⁵ É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme...*, dz. cyt., s. 141–143.

⁶ L. Zielińska, *Points of View*, nagranie audio, Polskie Towarzystwo Muzyki Elektroakustycznej, Kraków 1986.

⁷ I. Olszowska, M. Michalak, *Ciało jako partytura. O interpretacji muzyki współczesnej w praktykach performatywnych*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2018, nr 15, s. 52.

⁸ A. Królica, *Choreografia wobec muzyki elektroakustycznej Zbigniewa Kozuba*, [w:] J. Topolski (red.), *Taniec i muzyka*, UAM, Poznań 2016, s. 89–92.

⁹ B. Muraszko, *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011, s. 77–92.

partytury” – somatycznej, ulokowanej w doświadczeniu ruchowym, a nie w zapisie nutowym. Z perspektywy dalcrozowskiej jest to wierne rozwinięcie zasady *plastique animée*, lecz poszerzone o nowe idiomy brzmieniowe, właściwe muzyce elektroakustycznej.

Warto podkreślić, że tego rodzaju praktyki pełnią również funkcję mediacyjną wobec publiczności. Widz, który często doświadcza trudności w odbiorze muzyki elektroakustycznej – ze względu na jej abstrakcyjny charakter – poprzez ciało tancerza otrzymuje „wzór interpretacyjny”, ułatwiający zrozumienie dramaturgii dzieła. W tym sensie ruch staje się narzędziem percepcyjnym, a tancerz – przewodnikiem po strukturach brzmieniowych.

Interakcja – ciało jako generator dźwięku w kontekście *live electronics*

Drugim wymiarem aktualizacji metody Dalcroze’a w polskich praktykach artystycznych jest obszar interakcji, w którym ciało tancerza przestaje być wyłącznie medium interpretacji, a staje się narzędziem generowania muzyki. W tym kontekście istotne znaczenie ma rozwój technologii *live electronics*, umożliwiających przetwarzanie dźwięku w czasie rzeczywistym oraz wykorzystywanie sensorów ruchowych, które rejestrują gest, napięcie mięśniowe czy pozycję ciała. W odróżnieniu od pracy z muzyką nagrałą, gdzie taniec pełni funkcję interpretacyjną, tutaj tancerz zostaje współkompozytorem dzieła, zaś granica między muzykiem a performerem ulega zatarciu¹⁰.

W polskim kontekście jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiej praktyki jest twórczość Rafała Zapały, który w swoich projektach wielokrotnie wykorzystywał sensory ruchowe i technologie interaktywne. W spektaklu *Sensorium* artysta zastosował zestaw czujników zakładanych na ciało tancerzy, które przetwarzały ich ruch na parametry dźwiękowe – wysokość, głośność czy barwę brzmienia. Dzięki temu każdy gest nie tylko wizualizował muzykę, lecz także ją wytwarzał, wpisując się w zasadę *plastique animée* w nowym, technologicznie zaktualizowanym wymiarze¹¹.

Agnieszka Chenczke-Orłowska opracowała koncepcję choreografii sonokinetycznej *Quantum lyricum*, eksperymentując z sensorami i elektroakustyką do dźwięku Jarosława Kordaczuka. Kompozytor stworzył niekompletną bazę dźwiękową, a artystki specjalności rytmika Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu – pracując z tą bazą, z użyciem specjalnych sensorów (umieszczonych w scenie i przy tancerkach), używając również głosu – stworzyły wizualizację. Uczestniczki eksperymentowały, wyszukując dźwięki pasujące do kompozycji i generując nakładające się ścieżki¹².

Podobne rozwiązania stosował duet Anny Piotrowskiej i Macieja Hołowińskiego w performansie *Ciało–Obwód*, gdzie improwizacja ruchowa tancerki wyzwalała zmienne elektroniczne modulacje w przestrzeni akustycznej. Piotrowska wskazywała,

¹⁰ M. Butler, *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 77.

¹¹ B. Muraszkowski, wywiad z R. Zapałą, AM, Poznań 2015.

¹² Jarek Kordaczuk, <https://jarekordaczuk.pl/> [dostęp: 5.11.2025].

że doświadczenie to pozwoliło jej „odczuć muzykę jako emanację własnej kinestetyki”, co oznaczało przeniesienie ciężaru twórczości z kompozytora na ciało wykonawcy¹³. W rezultacie dźwięk był nie tylko tłem dla ruchu, ale jego rezonansem i efektem modulowanym w czasie rzeczywistym przez intensywność gestów i zmian położenia ciała.

Ten nurt praktyk stanowi bezpośrednie rozwinięcie dalcrozowskiej idei integracji muzyki i ruchu. W tradycyjnej koncepcji *plastique animée* ruch „ożywia” muzykę istniejącą wcześniej, nadając jej widzialny wymiar. W kontekście *live electronics* role te zostają odwrócone: muzyka zostaje zainicjowana przez ruch, który staje się jej pierwotnym źródłem. Jest to więc radykalne przesunięcie akcentu – od interpretacji ku współtworzeniu, od odczytu dzieła ku jego powstawaniu na oczach widzów.

Interakcyjność tego typu ma również wymiar społeczny i estetyczny. Publiczność doświadcza procesu komponowania w czasie rzeczywistym, widząc bezpośredni związek między ruchem a brzmieniem. Wprowadza to element performatywnej transparentności – muzyka nie jest tajemniczym zapisem, ale procesem powstającym tu i teraz, w relacji cielesnej. Daje to także nowe możliwości edukacyjne, szczególnie w praktykach warsztatowych, gdzie uczestnicy mogą „usłyszeć” swoje własne gesty, a następnie świadomie kształtować je w relacji do dźwięku¹⁴.

Polskie przykłady tego nurtu wpisują się w szerszy międzynarodowy kontekst działań z zakresu bio-arts i performance technology, jednak ich zakorzenienie w tradycji Dalcroze’a pozwala dostrzec ciągłość pomiędzy klasyczną zasadą ekspresji ruchowej a współczesnymi eksperymentami z elektroniką. W ten sposób polska scena staje się istotnym laboratorium dla badań nad nowymi formami cielesnej obecności w muzyce elektroakustycznej.

Improwizacja jako przestrzeń twórczej interpretacji muzyki

Jednym z kluczowych elementów metody Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a, który szczególnie mocno rezonuje we współczesnych praktykach polskich, jest improwizacja. Już w początkach XX wieku Dalcroze traktował ją jako narzędzie pozwalające na wyrażanie indywidualnego doświadczenia muzycznego poprzez ruch, a także jako proces kształtujący wrażliwość kinestetyczną i zdolność reagowania na dźwięk w sposób spontaniczny¹⁵. Improwizacja nie była więc jedynie techniką, lecz fundamentem pedagogiki i praktyki artystycznej, która łączyła muzykę, ciało i przestrzeń w jednolity akt ekspresji.

We współczesnym kontekście polskim improwizacja ta znajduje nowe znaczenia. Anna Piotrowska od lat rozwija praktykę improwizacji ruchowej, w której muzyka – zarówno nagrana, jak i generowana na żywo – pełni funkcję bodźca uruchamiającego proces ruchowy. W spektaklu *Blackbird* Piotrowska współpracowała z muzykiem elektroakustycznym Pawłem Hendrichem, tworząc przestrzeń, w której improwizacja taneczna

¹³ A. Piotrowska, *Improwizacja cielesna jako źródło dźwięku*, 2019, <https://taniecpolska.pl/> [dostęp: 5.11.2025].

¹⁴ M. Dziwanowska-Pachowska, *Performer jako kompozytor: o muzyce interaktywnej w polskich projektach choreograficznych*, „Res Facta Nova” 2019, nr 22, s. 59–63.

¹⁵ É. Jaques-Dalcroze, *Rhythm, Music and Education*, Dalcroze Society, London 1921, s. 89–93.

i sonorystyczne eksploracje wzajemnie się warunkowały. Piotrowska zwracała uwagę, że „w relacji z muzyką nagrałą improwizacja ruchowa staje się formą dialogu z czymś ustalonym, podczas gdy w pracy z muzyką *live electronics* taniec uczestniczy w procesie kreacji, współdecydując o kształcie dźwięku”¹⁶.

Podobne praktyki rozwija także Katarzyna Pastuszak, która w spektaklu *Dziady. Ekshumacja* włączyła improwizację ruchową w strukturę performansu, z muzyką elektroakustyczną Mariusza Kłubczuka. Pastuszak podkreślała, że improwizacja pozwala jej performerom odnaleźć „ciało słuchające” – takie, które nie tylko interpretuje dźwięk, ale wchodzi z nim w relację organiczną, zmieniając się wraz z jego przebiegiem¹⁷. W ten sposób praktyki improwizacyjne poszerzają rozumienie dalcrozowskiej koncepcji ruchu o wymiar procesualności i otwartości, w którym każde wykonanie staje się niepowtarzalnym zdarzeniem.

Improwizacja w tym ujęciu nie jest jednak chaotyczna, przeciwnie – zakłada wysoki stopień świadomości muzycznej i cielesnej. Spostrzeżenia kompozytorki Lidii Zielińskiej nad percepcją muzyki elektroakustycznej wskazują, że odbiorca (a zatem również performer) konstruuje sens poprzez mikrogesty i reakcje ciała, które odzwierciedlają struktury dźwiękowe¹⁸. Obrazem tej obserwacji jest m.in. projekt choreograficzny Beaty Muraszko, powstały na bazie improwizacji ruchowej do muzyki, *Ballada sopra Ballata na taśmę*, Lidii Zielińskiej. Różnorodne koncepcje improwizacji ruchowej ujęte zostały w sześć różnych sekwencji, zgodnie ze strukturą utworu muzycznego. Zastosowanie specyficznego geometrycznego sposobu tworzenia ruchu za pomocą rekwizytu pozwoliło na innowacyjny sposób improwizacji, która układała się w swoiste obrazy figur oddające trzaski, pogłos i szumy awangardowej muzyki¹⁹. Można więc mówić o swoistym sprzężeniu zwrotnym: improwizacja ruchowa ujawnia strukturę muzyki, a jednocześnie sama staje się elementem jej odbioru i znaczenia.

W tym miejscu należy podkreślić różnicę między improwizacją do muzyki nagrałej a improwizacją w kontekście *live electronics*. W pierwszym przypadku improwizacja jest działaniem w relacji do stałego materiału – interpretacją, która może być zaskakująca, ale nie zmienia samego dzieła muzycznego. Natomiast w pracy z muzyką generowaną na żywo improwizacja ruchowa nabiera charakteru współtwórczego. W spektaklu *Trans-Polonia* Rafała Zapały i kolektywu Movements Factory gesty tancerzy rejestrowane były przez czujniki i przekształcane w parametry muzyczne, dzięki czemu improwizacja ruchowa bezpośrednio wpływała na powstawanie dzieła dźwiękowego²⁰.

Warto także wspomnieć o działalności Zbigniewa Kozuba, który w swoich eksperymentach scenicznych włączał elementy improwizacji tanecznej w strukturę performansu

¹⁶ A. Piotrowska, *Improwizacja i muzyka elektroakustyczna*, [w:] M. Poprawski (red.), *Taniec i muzyka. Relacje współczesne*, ASP, Warszawa 2020, s. 145.

¹⁷ K. Pastuszak, *Ciało słuchające: improwizacja w performansie tanecznym*, „Didaskalia” 2018, nr 148, s. 32–35.

¹⁸ L. Zielińska, *Percepcja muzyki elektroakustycznej: ciało jako medium*, „Kwartalnik Muzyczny” 2017, nr 2, s. 77.

¹⁹ B. Muraszko, [w:] T. Dorożala-Brodniewicz, H. Kostrzewska (red.), *De musica commentarii. Vol. 2*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2010, s. 283–298.

²⁰ B. Muraszko, wywiad z R. Zapałą, AM, Poznań 2020.

multimedialnego. Kozub współpracował m.in. z Joanną Drabik i Martą Kosieradzką, tancerkami związanymi ze środowiskiem poznańskim, które tworzyły improwizowane sekwencje ruchowe do utworów elektroakustycznych kompozytora. W tych praktykach pojawia się specyficzna przestrzeń dialogu, w której muzyka i ruch nie dominują nad sobą nawzajem, lecz wzajemnie się komentują, tworząc narrację otwartą i wieloznaczną²¹.

W kontekście polskich badań i praktyk improwizacja jawi się jako jeden z najważniejszych obszarów rozwinięcia dalcrozowskiej idei *plastique animée*. Stanowi narzędzie integrujące ruch i muzykę w procesie zarówno pedagogicznym, jak i artystycznym, a jej współczesne formy, związane z muzyką elektroakustyczną i interaktywnymi technologiami, otwierają zupełnie nowe przestrzenie dla twórczości choreograficznej.

Multimedia i nowe przestrzenie performansu elektroakustycznego

Rzeczywistość technologii cyfrowych umożliwiła rozszerzenie dalcrozowskiej koncepcji plastiki ożywionej poza tradycyjną przestrzeń sceny. Współczesne performanse wykorzystują multimedia jako integralny element ekspresji ruchowej, wprowadzając interaktywne wizualizacje, projekcje wideo, mapping 3D oraz modulacje generowane przez ciało tancerza. Ruch przestaje być jedynie odpowiedzią na muzykę, a staje się częścią złożonego ekosystemu artystycznego, w którym dźwięk, obraz i przestrzeń sceniczna współtworzą narrację.

W polskiej praktyce artystycznej przykładem są działania grupy Krakowski Kolektyw Performance, w których tancerze współpracują z *live electronics* oraz projekcjami multimedialnymi. Sensory ruchu przekładają gesty na parametry wizualne, co pozwala na bezpośrednią synchronizację ciała z cyfrowymi efektami. Takie rozwiązania umożliwiają eksplorację nowych jakości performatywnych: ciało staje się nośnikiem informacji wizualnej, muzycznej i przestrzennej²².

Równie istotnym przykładem jest performans *Ruch w przestrzeni cyfrowej* autorstwa Marka Chołoniewskiego, gdzie ruch tancerza generuje zarówno dźwięk w czasie rzeczywistym, jak i projekcję świetlną. Efekt synergii między ciałem, dźwiękiem i obrazem podkreśla aktualność dalcrozowskiej zasady plastiki ożywionej, jednocześnie otwierając nowe perspektywy dla badania współczesnej choreografii elektroakustycznej²³.

Beata Muraszko natomiast, do muzyki Rafała Zapały *Why*, zestawiała żywy, organiczny ruch tancerzy z jego cyfrowym odbiciem – tę samą kompozycję przetworzoną multimedialnie i wyświetlaną w tle, podczas wydarzenia artystycznego w Kieleckim Teatrze Tańca (2012). Naturalność ciała skonfrontowana była z technologicznym echem muzyki, tworząc dialog między fizyczną obecnością a jej cyfrową projekcją.

Przyszłość performansu elektroakustycznego z wykorzystaniem multimediów wydaje się zmierzać w kierunku jeszcze głębszej integracji ciała z cyfrowymi przestrzeniami.

²¹ Z. Kozub, *Muzyka i taniec: eksperymenty sceniczne*, [w:] A. Serafin (red.), *Muzyka w Teatrze Polskim po 1989 roku*, UAM, Poznań 2021, s. 201–205.

²² B. Muraszko, wywiad z M. Chołoniewskim, 2010.

²³ Tamże.

Możliwości interakcji między ruchem, dźwiękiem i obrazem wskazują na rozwój nowych form narracji, w których performer staje się centralnym punktem generującym doświadczenie audiowizualne, a tradycyjne granice między muzyką, tańcem i sztukami wizualnymi ulegają stopniowemu zatarciu.

Synteza interpretacji, interakcji, improwizacji i multimediiów w polskich praktykach

Analizując współczesne polskie praktyki performatywne, można zauważyć, że cztery filary dalcrozowskiej plastyki ożywionej – interpretacja, interakcja, improwizacja i multimedia – współlistnieją w dynamicznej symbiozie. Interpretacja muzyki nagranej pozwala tancerzowi rozwijać indywidualną ekspresję, tworząc „żywą partyturę” na podstawie gotowego materiału dźwiękowego.

Interakcja z *live electronics* uzupełnia ten wymiar, wprowadzając czynnik generacji dźwięku przez ciało tancerza, gdzie sensory przekształcają ruch w parametry dźwiękowe w czasie rzeczywistym. W ten sposób ruch staje się zarówno interpretacją, jak i aktywnym współtworzeniem muzyki.

Improwizacja, będąca kluczowym elementem metody dalcrozowskiej, umożliwia odkrywanie nieprzewidywalnych jakości w relacji dźwięk–ruch. Polscy choreografowie rozwijają tę zasadę w pracach z performansami elektroakustycznymi, gdzie tancerze reagują na zmienne struktury dźwięku, włączając w ten proces własne gesty i rytmy. Improwizacja staje się tutaj przestrzenią twórczego dialogu, w której ciało nie tylko odpowiada, ale również inicjuje proces muzyczny.

Czwarty wymiar, multimedia, poszerza tradycyjną dalcrozowską praktykę, integrując obraz i przestrzeń w performansie. Projekcje, mappingi i przetwarzanie wideo stwarzają kontekst, w którym ruch jest zarówno interpretacją muzyki, jak i elementem cyfrowej narracji.

Aktualizacja metody Émile’a Jaques’a-Dalcroze’a o komponenty dźwięku przetworzonego elektronicznie oraz środki intermedialne z uwzględnieniem syntezy interpretacji, interakcji, improwizacji i multimediiów zawarta została między innymi w publikacji płytowej Beaty Muraszko *Wizualizacje muzyki komputerowej*. Płyta prezentuje alternatywne propozycje zastosowania multimediiów w choreografii muzyki. Zaproponowane postprodukcje komputerowe bazują na przekształceniach i deformacjach naturalnego ruchu za pomocą palety możliwości technicznych generowanych przez komputer²⁴.

Współczesne polskie praktyki pokazują, że dalcrozowska zasada plastyki ożywionej pozostaje aktualna, a jej integracja z technologią cyfrową umożliwia rozwój nowych form choreograficznych i performatywnych. Ciało nie jest już tylko interpretatorem, lecz staje się aktywnym medium generującym doświadczenia muzyczne i wizualne. Ten dynamiczny model wskazuje, że współczesna choreografia elektroakustyczna w Polsce rozwija się

²⁴ B. Muraszko, *Wizualizacje muzyki komputerowej*, płyta, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź 2015.

w kierunku syntezy wielowymiarowej, łącząc tradycję dalcrozowską z innowacyjnymi praktykami multimedialnymi.

Konkluzja

W kontekście refleksji teoretycznej istotne jest zrozumienie, że *plastique animée* funkcjonuje obecnie w wielopoziomowym systemie interakcji: ruch może służyć do interpretacji gotowych kompozycji elektroakustycznych, staje się medium interaktywnej kreacji poprzez *live electronics*, wspiera improwizację oraz współgra z multimediami. Ta wielowarstwowa struktura pozwala na tworzenie performansów, które nie ograniczają się do jednego sensu, lecz pozostają otwarte na percepcję widza, wprowadzając wielość możliwych odczytań ruchowo-dźwiękowych²⁵.

Można przewidywać dalszą ewolucję praktyk dalcrozowskich w polskiej choreografii elektroakustycznej w kilku kierunkach. Po pierwsze, rozwój interaktywnych systemów sensorycznych umożliwi bardziej precyzyjną kontrolę nad generowanym dźwiękiem i obrazem, co stworzy nowe możliwości dla improwizacji i współtworzenia dzieła. Po drugie, integracja technologii VR i AR może pozwolić na doświadczenia immersyjne, w których ciało tancerza i widza współistnieją w wirtualnej przestrzeni, rozszerzając klasyczne pojęcie sceny i performansu. Po trzecie, rosnące znaczenie współpracy interdyscyplinarnej (muzyka, choreografia, multimedia, informatyka) będzie stymulować innowacje w zakresie metodologii tworzenia i analizy performansów²⁶.

Wreszcie dalsze rozwijanie zasady *plastique animée* może prowadzić do powstania nowych narzędzi edukacyjnych i warsztatów, w których muzyka elektroakustyczna i ruch nie tylko kształtują kompetencje artystyczne, lecz również wspierają rozwój świadomości przestrzennej, percepcji czasu i wyobraźni kreatywnej uczestników. Takie podejście, integrujące tradycję dalcrozowską z nowoczesnymi technologiami, pozwala zachować spójność estetyczną i artystyczną, jednocześnie odpowiadając na wyzwania współczesnej choreografii elektroakustycznej w Polsce²⁷.

Metoda Dalcroze’a zachowuje aktualność, lecz wymaga reinterpretacji w kontekście współczesnych mediów i praktyk artystycznych. Dziś współtworzy ją technologia, multimedialność oraz krytyczna świadomość artystyczna. Można więc postawić tezę, że polskie praktyki artystyczne stanowią laboratorium nowej wersji *plastique animée* – plastyki ożywionej w epoce cyfrowej – w której dźwięk i ciało nieustannie negocjują swoje granice, prowadząc do odkrywania nowych form ekspresji. Ta rewizja tradycji nie jest prostym odwołaniem do historii, lecz innowacyjną propozycją przyszłości sztuk performatywnych.

Refleksja nad współczesnymi praktykami muzyki elektroakustycznej i ruchu w Polsce pozwala zauważyć, że metoda Émila Jaques’a-Dalcroze’a, interpretowana dziś w duchu

²⁵ J. Topolski, *Nowe media...*, dz. cyt., s. 67–78.

²⁶ P. Kaczmarek, *Sensorowa improwizacja w choreografii elektroakustycznej*, „Muzyka XXI Wieku” 2020, nr 3, s. 25–39.

²⁷ M. Chołowiecki, *Ruch i dźwięk w interaktywnych performansach elektroakustycznych*, „Choreografia Nowa” 2021, nr 4, s. 12–27.

plastique animée – muzycznej ekspresji ruchu – stanowi nie tyle zamknięty system pedagogiczny, ile otwartą matrycę zdolną do nieustannych reinterpretacji.

Warto jednak zauważyć, że współczesne praktyki nie ograniczają się do prostego rozwinięcia metody. Ciało – w kontekście elektroakustycznym – przestaje być wyłącznie „medium” muzyki, a staje się autonomicznym źródłem znaczeń. Artyści tacy jak Paweł Sakowicz podejmują refleksję krytyczną: ruch nie musi jedynie ilustrować muzyki, ale może być wobec niej kontrapunktem, ironicznie ją komentować, a nawet podważać jej dominację. W tym sensie metoda Dalcroze’a wchodzi w dialog z posthumanistycznym rozumieniem sztuki, w której ciało funkcjonuje na styku biologii, technologii i estetyki.

W tym kontekście wyłaniają się cztery poziomy współczesnej aktualizacji dalcrozowskiej idei:

1. Rekonstrukcja – wierne odwzorowanie muzyki w ruchu.
2. Dialog – cielesna interpretacja otwierająca nowe znaczenia.
3. Współtworzenie – interaktywne generowanie muzyki i ruchu w czasie rzeczywistym.
4. Transgresja – podważenie hierarchii i przeformułowanie relacji muzyka–ciało–technologia.

Tym samym metoda Dalcroze’a okazuje się nie tyle anachronizmem, ile narzędziem krytycznej refleksji o sztuce współczesnej. Jej wartość polega dziś na tym, że oferuje język integracji muzyki i ciała, który może być stosowany w najróżniejszych kontekstach – od edukacji, przez praktykę choreograficzną, po eksperymenty multimedialne.

Perspektywy dalszych badań i praktyk wydają się niezwykle szerokie. W dobie intensywnego rozwoju sztucznej inteligencji, rzeczywistości rozszerzonej (AR) czy sztuk immersyjnych *plastique animée* może zostać odczytane na nowo – jako metoda obecności ciała w świecie wirtualnym. W przyszłości być może to nie tylko człowiek będzie interpretował muzykę w ruchu, lecz także hybrydyczne ciała technologiczne – awatary, roboty czy algorytmy ucieleśniające dźwięk. W takim ujęciu metoda Dalcroze’a stanie się punktem odniesienia dla debaty o roli cielesności w epoce cyfrowej.

Polskie praktyki artystyczne pokazują, że dziedzictwo Dalcroze’a nie jest zamkniętą historią, ale otwartym projektem. Projekt ten – rozwijany w kontekście muzyki elektroakustycznej i tańca – wskazuje na ciągłość i innowację: z jednej strony pozostaje zakorzeniony w idei organicznego związku muzyki i ruchu, z drugiej – otwiera perspektywę na nowe media, technologie i krytyczne formy ekspresji. W ten sposób Polska staje się miejscem, w którym *plastique animée* znajduje swój nowy wymiar – wymiar epoki cyfrowej, multimedialnej i transdyscyplinarnej.

Bibliografia

Butler M., *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Chołoniewski M., *Ruch i dźwięk w interaktywnych performansach elektroakustycznych*, „Choreografia Nowa” 2021, nr 4, s. 12–27.

Dziewanowska-Pachowska M., *Performer jako kompozytor: o muzyce interaktywnej w polskich projektach choreograficznych*, „Res Facta Nova” 2019, nr 22, s. 59–63.

Jaques-Dalcroze É., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Hachette, Genève 1920.

Jaques-Dalcroze É., *Rhythm, Music and Education*, Dalcroze Society, London 1921.

Jarek Kordaczuk, <https://jarekkordaczuk.pl/> [dostęp: 5.11.2025].

Kaczmarek P., *Sensorowa improwizacja w choreografii elektroakustycznej*, „Muzyka XXI Wieku” 2020, nr 3, s. 25–39.

Kowalski M., *Dalcroze w praktyce współczesnej choreografii*, „Forum Artystyczne” 2021, nr 5, s. 33–49.

Kozub Z., *Muzyka i taniec: eksperymenty sceniczne*, [w:] A. Serafin (red.), *Muzyka w Teatrze Polskim po 1989 roku*, UAM, Poznań 2021, s. 201–205.

Królca A., *Choreografia wobec muzyki elektroakustycznej Zbigniewa Kozuba*, [w:] J. Topolski (red.), *Taniec i muzyka*, UAM, Poznań 2016, s. 89–92.

Markowska A., *Przestrzenie współczesnej choreografii. Ciało – ruch – technologia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.

Muraszko B., [w:] T. Dorożala-Brodniewicz, H. Kostrzevska (red.), *De musica commentarii. Vol. 2*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2010, s. 283–298.

Muraszko B., *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2011.

Muraszko B., *Wizualizacje muzyki komputerowej*, płyta, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź 2015.

Olszowska I., Michałak M., *Ciało jako partytura. O interpretacji muzyki współczesnej w praktykach performatywnych*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2018, nr 15, s. 52.

Pastuszek K., *Ciało słuchające: improwizacja w performansie tanecznym*, „Didaskalia” 2018, nr 148, s. 32–35.

Piotrowska A., *Improwizacja cielesna jako źródło dźwięku*, 2019, <https://taniecpolska.pl/> [dostęp: 5.11.2025].

Piotrowska A., *Improwizacja i muzyka elektroakustyczna*, [w:] M. Poprawski (red.), *Taniec i muzyka. Relacje współczesne*, ASP, Warszawa 2020.

Topolski J., *Nowe media, nowe ciała. Performans w przestrzeni cyfrowej*, „Konteksty” 2019, nr 2, s. 67–78.

Zielińska L., *Percepcja muzyki elektroakustycznej: ciało jako medium*, „Kwartalnik Muzyczny” 2017, nr 2, s. 77.

Zielińska L., *Points of View*, nagranie audio, Polskie Towarzystwo Muzyki Elektroakustycznej, Kraków 1986.