

# Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil

Katarzyna Bartos

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu  
Akademia Muzyczna w Krakowie

## Muzyka naturalna – marzenie i fakt<sup>1</sup>

W 1986 roku Krzysztof Sz wajgier zaproponował termin i definicję muzyki naturalnej jako paradygmat naczelny dla twórczości po 1968 roku. Zauważył on, że muzyka tego okresu nie tylko odcina się od tradycji poprzedzającej ją awangardy, lecz i całego dorobku zachodniej kultury nowożytnej, tym samym stając się początkiem nowego etapu rozwoju muzyki. Nurt ten reprezentują utwory mające silny związek z naturą, rozumianą zarówno jako przyroda, jak i natura samego człowieka. Istotne cechy to: prawdziwość wypowiedzi, rezygnacja z szokowania i dziwności na rzecz sztuki przystępnej „dla każdego”, oddziaływanie zgodnie z umysłem człowieka, prostota, swoboda, nawiązanie do sfery przyrody, życia codziennego oraz powrót do źródeł muzyki i prądźwięku. Kompozycje „naturalne” wyróżnia również spowolniony czas, brak kontrastu, a w zakresie harmonii nowa tonalność charakteryzująca się łagodnością, eufonicznością, umiarem i ekspresją, poprzez które to kompozytor wyraża siebie i akcentuje czynnik ludzki.

Badacz twierdzi jednocześnie, że muzyka naturalna „jest przecież tylko pewnym pragnieniem, utopią, celem i dążeniem”<sup>2</sup> i trudno wskazać jednoznacznie dzieło, które „najdoskonalej wyrażałoby ideał muzyki naturalnej”<sup>3</sup>. Według Sz wajgiera jest to też muzyka, która powstawała przez bardzo krótki czas – na przełomie lat 60. i 70. XX wieku.

---

1 Taki tytuł posiada artykuł K. Sz wajgiera dotyczący muzyki naturalnej. Por. Tenże, *Muzyka naturalna – marzenie i fakt*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 35-48.

2 *Ibidem*, s. 46.

3 *Ibidem*.

Mając w pamięci zaproponowaną przez Szwaigiera definicję, uwagę zwraca opublikowany niemal dwadzieścia lat później artykuł Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil pt. *Ekomuzyka*, w którym kompozytorka wyjaśnia wprowadzony przez siebie termin w następujących słowach:

sztuka dźwięków przyjazna człowiekowi, inspirowana przez naturę, a celem jej rozważań będzie – fenomen przeniesienia zjawisk naturalnych ze środowiska człowieka (ziemskiego i kosmicznego) do ożywionej sztuki – muzyki<sup>4</sup>.

Artykuł kompozytorki nie stanowi nowej propozycji teoretycznej, ale subiektywną próbę usystematyzowania muzyki inspirowaną naturą. Częstką wchodzącą w skład tego neologizmu jest *eko*, tłumaczone przez kompozytorkę jako dom, otoczenie, przyjazne środowisko. Pstrokońska-Nawratil ekomuzykę pojmuje nie jako nurt powstały w konkretnym momencie historycznym, ale występujący od samego początku historii muzyki. Zwraca uwagę na kilka głównych inspiracji w nim obecnych takich jak ptaki, woda i Kosmos. W śpiewie ptaków zauważa prastrukturę muzyki, prototyp „melodii, skal, rytmu, kolorystyki, ornamentyki, harmonii i polifonii, spektralizmu, mikrotonowości, do których profesjonalna muzyka dochodziła przez wieki (i dalej dochodzi)”<sup>5</sup>. Ocean natomiast jest według niej pierwowzorem wielkiej formy muzycznej, a Kosmos pramodelem czasu i przestrzeni muzycznej.

Według kompozytorki ekomuzyka w pełni czerpie z natury. Jest piękna, prawdziwa, jest sztuką przyjazną. W swoim artykule Pstrokońska-Nawratil zwraca szczególną uwagę na katolickiego świętego, który przez Papieża Jana Pawła II ustanowiony został patronem ekologii – świętego Franciszka z Asyżu:

Jesteśmy częstką świata, ale i świat jest – nami. Najprościej ujął to przed wiekami „biedaczyna z Asyżu”, który odrzucił wszelkie materialne dobra, aby zbliżyć się do szczęścia nieziemskiego. Święty Franciszek z Asyżu, bo o nim mowa, wskazywał na nasze wspólne pochodzenie: według niego wielka materia została stworzona, podobnie jak my, tą samą tajemną twórczą mocą. Dlatego w filozofii i w świecie św. Franciszka słońce jest bratem, księżyc i gwiazdy – siostrami, a stworzenia takie jak ptaki – braćmi mniejszymi, do których mówi się kazania. Wszyscy tworzymy ziemską rodzinę i należymy do wspólnej, wielkiej rodziny kosmicznej. Wystarczy tylko dodać jeszcze: nasza siostra – MUZYKA<sup>6</sup>.

Rozumienie ekomuzyki Grażyna Pstrokońska-Nawratil łączy z filozofią świętego Franciszka, który otaczające człowieka środowisko widział jako pełne znaków i symboli boskich, np. drzewa były dla

---

4 G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzymsa, Wrocław 2005, s. 145.

5 *Ibidem*, s. 147.

6 *Ibidem*, s. 150-151.

niego symbolem krzyża, na którym umarł Jezus, a każde stworzenie – Jego obrazem. Za wykładnię franciszkańskiej filozofii można uznać *Pieśń słoneczną*<sup>7</sup>. Swoją własną koncepcją ekomuzyki kompozytorka wpisuje się w szerszy znaczeniowo nurt muzyki naturalnej.

### Spotkać Mistrza...<sup>8</sup>

W styczniu 1978 roku G. Pstrokońska-Nawratil wyjechała jako stypendystka rządu francuskiego do Paryża, by tam uzupełnić swoje studia kompozytorskie. Uczestniczyła w wykładach tak wybitnych twórców, jak Guy Reibel, Pierre Boulez, Olivier Messiaen w Konserwatorium Paryskim. Wzięła także udział w autorskim seminarium poświęconym muzyce Iannis Xenakis w Aix-en-Provence oraz odbyła staż w Studio Muzyki Eksperymentalnej w Marsylii. Choć jej francuska przygoda trwała jedynie siedem miesięcy, kompozytorka wspomina, że „dało jej [to – KB] w kość”<sup>9</sup>. Jednocześnie był to szczególny okres w jej życiu – czas odnajdywania własnej drogi kompozytorskiej<sup>10</sup>.

Niewątpliwie najistotniejsze znaczenie dla kształtowania się postawy twórczej oraz wyboru dalszej drogi kompozytorskiej Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil miały spotkania z Olivierem Messiaenem. Po raz pierwszy z autorem *Katalogu ptaków* kompozytorka miała kontakt w latach 60., kiedy to usłyszała *La Nativité du Seigneur*. Zafascynowało ją doznanie „zwyczajnej, dziwnie bliskiej muzyki”, jej specyficzny koloryt, przestrzeń i czas<sup>11</sup>. Po latach wspominała:

Osobliwe piękno pełne światła i kolorów, oniryczny urok, zatrzymany czas, w zderzeniu z otaczającym mnie, fascynującym dotąd niemal wyłącznie, agresywnym bruityzmem polskiej awangardy – obudziły moją tęsknotę do świata tej osobliwej i dziwnie bliskiej muzyki i do jej Twórcy. W 1978 roku moje marzenie spełniło się i dołączyłam do historycznej „La dernière classe” Oliviera Messiaena w paryskim konserwatorium, gdzie napotkałam innych młodych ludzi z różnych stron świata (Chin, Japonii, USA, Niemiec, Węgier, Austrii, Anglii i Polski), którzy tak jak ja przybyli, aby obcować z Mistrzem<sup>12</sup>.

7 Autorstwo tego pochodzącego z XIII wieku kantyku przypisywane jest św. Franciszkowi z Asyżu. W *Pieśni słonecznej* Biedaczyna wychwala Boga, który stworzył naszych braci i siostry – Słońce, Księżyc, gwiazdy, wiatr, wodę, ogień oraz matkę-ziemię.

8 Jest to tytuł artykułu G. Pstrokońskiej-Nawratil. Por. też, *Spotkać Mistrza...*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R. D. Golińsk, Łódź 2009, s. 17-19.

9 G. Pstrokońska-Nawratil w rozmowie z autorką tekstu, Wrocław 27.04.2017 r.

10 Jak napisała kompozytorka: „To, co zdarzyło się z moją muzyczną świadomością, można by przyrównać do działania systemu Windows. Było to bowiem samozwrotne otwieranie okien, aby poprzez okna pośrednie stopniowo uchylić to najważniejsze – siebie”. G. Pstrokońska-Nawratil, *Spotkać Mistrza...*, op. cit., s. 17.

11 Por. *ibidem*.

12 G. Pstrokońska-Nawratil, *W poszukiwaniu muzycznej prawdy*, [w:] *Recepcja twórczości Oliviera Messiaena. La cité céleste. Niebiańskie Jeruzalem*, Zeszyt Naukowy Aka-

Messiaen-pedagog słynął z życzliwości i otwartości, które sprawiały, że studiować u niego mógł niemal każdy. Podczas zajęć lista obecności nie była sprawdzana, a spotkania odbywały się w czterogodzinnych blokach bez przerw. Studenci często wchodzili spóźnieni lub wychodzili w trakcie zajęć. Kompozytor jednak każdego witał uściskiem dłoni i zwrotem „dzień dobry”, a kończył pracę dopiero, gdy na progu sali znalazła się jego żona ponagląca go, by poszedł już do domu<sup>13</sup>. Alex Ross w swojej książce *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*<sup>14</sup> opisując osobę Messiaena pisał następująco:

Święci rzadko są tak interesujący jak diabły. Messiaen, urodzony w Awinionie w 1908 r., wiódł stosunkowo nieciekawą żywot. W jego biografii znaleźć można jedną smutną historię – jego pierwsza żona, poetka Claire Delbos, zachorowała na zanik mózgu i trzeba było oddać ją do domu opieki; oraz jeden epizod dramatyczny – skomponowanie *Kwartetu na koniec czasu* w Stalagu VIII A. Ogólnie rzecz biorąc, Messiaen żył bardzo spokojnie (...). Wywiązywał się też ze swych licznych, prozaicznych obowiązków. (...) Nikt nie wspomina nawet słowem o negatywnych cechach Messiaena. Dyrygent Kent Nagano, który współpracował z nim w jego ostatnich latach, pewnego razu został przymuszony do opowiedzenia jakiejś historii dla Messiaena niepochlebnej. Jedyne, co przyszło mu do głowy to opowieść o tym, jak Olivier i Liorod zjedli całą tartę gruszkową za jednym posiedzeniem<sup>15</sup>.

Impuls, jakim było spotkanie Mistrza, nie sprawił w żadnym wypadku, że Pstrokońska-Nawratil zaczęła kopiować czy imitować jego styl. Według kompozytorki wszelkie tego typu nawiązania byłyby zbyt łatwe do odkrycia<sup>16</sup>. Dzięki Messiaenowi zmodyfikowała swój język muzyczny, o czym pisze w następujący sposób:

Pod wpływem *Traktatu* Mistrza Messiaena podjęłam też próbę kodyfikacji swojego języka muzycznego i *ex post* wydobyłam: **skale-palindromy, formę centryczną, technikę przesuwania struktur, kod kolo-**

---

demii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, nr 78, Wrocław 2001, s. 167.

- 13 „Wchodził do klasy, rozpoczynał, a uczniowie wchodzili, wychodzili. Messiaen w ogóle nie zwracał na to uwagi, uśmiechał się, a kiedy po kilku godzinach nadszedł taki czas, że powinien już pójść do domu, wchodziła cichutko jego żona z płaszczem, albo »coca-colą« (która była ulubionym napojem Messiaena) i mówiła »kończymy, kończymy, wracamy do domu«. To jest dowód na to, że dla Messiaena zajęcia nie były obowiązkiem, ale przyjemnością. W związku z tym każdy, kto przyszedł niemal wprost z ulicy i powiedział: »Mistrzu, chcę Pana słuchać«, mógł znaleźć swoje miejsce”. M. Woźna-Stankiewicz, wypowiedź w *Dyskusji*, [w:] *Recepcja twórczości...*, op. cit., s. 189.
- 14 A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011.
- 15 *Ibidem*, s. 475-476.
- 16 Na podstawie dyskusji podczas IV Międzynarodowej Studenckiej Konferencji Naukowej „Wieloznaczność dźwięku”, która odbyła się 26 kwietnia 2017 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

**rystyczny** [pogrubienie – G. P-N]. Zrozumiałam też, że tak naprawdę niczego nie muszę wymyślać, bo muzyka zaklęta jest w świecie, w którym żyję i we wszechświecie, który mogę *przeczuwać* dzięki treningowi wyobraźni. Wystarczy tylko skupienie i odbiór na odpowiednich falach, aby wsłuchać się i wydobyć to, co zaklęte w szumie morza czy w pulsacji gwiazd i wypełnić odpowiednimi znaczkami przestrzenie partytury<sup>17</sup>.

Krzysztof Baculewski w taki sposób opisał twórcę *Wizji Amen*:

Był niezwykle skromny, uprzejmy i kulturalny. Niemal zanadto. Stało się to ewidentnie immanentną częścią jego osobowości, bez tego nie byłby sobą. Skromność jednak łączyła się ze świadomością własnej wartości, pomieszaną w dziwnym splocie z wyrażanym często poczuciem „nienowoczesności”, „nienadążania za współczesnością, rodzajem kompleksu „wypadnięcia z obiegu” i starości<sup>18</sup>.

Pstrokońska-Nawratil podkreśla, że Messiaen był człowiekiem „przede wszystkim niezwykle skromnym i wierzył w każdego z nas; nigdy nie powiedział, że coś jest niedobre, nieudane”<sup>19</sup>. Kompozytorka twierdzi, że „obcowanie z Mistrzem było wielkim szczęściem i pozostawiało jasne, wspaniałe »piętno« w naszym życiu. (...) spotkania z Mistrzem po prostu otworzyły nam inny świat, inny sposób myślenia”<sup>20</sup>. Dopowiada również: „to było coś więcej niż tylko studia. Nie tylko pewien króciutki etap, o którym się szybko zapomina, lecz impuls wprowadzony w nasze życie, który nieustannie działa”<sup>21</sup>.

W środowisku muzycznym Grażyna Pstrokońska-Nawratil również postrzegana jest jako osoba skromna i rodzinna. Kompozytorka jawi się jako człowiek otwarty na bliźniego, życzliwy, troskliwy, tolerancyjny i empatyczny. Zawsze można liczyć na jej poradę, pomoc i czas. Opisywana jest ona także jako cicha, trzeźwo patrząca na świat, posiadająca wiedzę i autorytet.

Pomiędzy Messiaenem a Pstrokońską-Nawratil zaistniało zatem nie tylko porozumienie muzyczne, lecz przede wszystkim zgodność charakterologiczna, ideowa. Kompozytorka miała podobne podejście do muzyki jeszcze przed spotkaniem z Messiaenem, ale dzięki niemu jej język uległ skryształowaniu i wyłoniły się najważniejsze jego cechy. Postawa Messiaena była jej tak bliska, że z czasem, pewne istotne dla obojga kompozytorów idee można odbierać jako analogiczne.

17 G. Pstrokońska-Nawratil, *Spotkać Mistrza...*, *op. cit.*, s. 19.

18 K. Baculewski, *Oliviera Messiaena wizerunek nieoczywisty*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach...*, *op. cit.*, s. 30.

19 G. Pstrokońska-Nawratil, fragment wypowiedzi, *Dyskusja*, [w:] *Recepcja twórczości...*, *op. cit.*, s.182.

20 *Ibidem*, s. 183.

21 *Ibidem*, s. 184.

### Inspiracja naturą – ptaki i morze

Muzyka naturalna to przede wszystkim ta inspirowana naturą. Messiaen postrzegał ją w kategoriach duchowych. Cała jego twórczość jest oddawaniem chwały Bogu – nie uznawał podziału na utwory religijne i „świeckie”. Twierdził, że Stwórca jest „zawsze obecny, można go znaleźć we wszystkim, powyżej i poniżej wszystkiego”<sup>22</sup>, a każdy obiekt może stać się świętym, jeśli tylko się w to uwierzy. To właśnie w naturze widział on Stwórcę i uważał, że to przez nią w szczególny sposób można Mu oddawać hołd. Twierdził, że największymi muzykami na świecie są ptaki, a ich obserwacja była dla niego rodzajem terapii i ucieczki od rzeczywistości. Śpiew ptaków intrygował go od zawsze – jedno z pierwszych wspomnień Messiaena łączy się z usłyszeniem skowronków, kiedy miał około trzech lat. Pierwszym jednak utworem, w którym pojawia się ptak była *La colombe* z cyklu *Préludes* (1929). Messiaen jak żaden inny kompozytor podjął się trudu transkrypcji ptasiej muzyki, o czym świadczą chociażby kompozycje: *Catalogue d'oiseaux* (1956-58) i *Les Oiseaux exotiques* (1956). Śpiew ptaków nie ma jednak w muzyce Mistrza funkcji ilustracji natury – „Ptaki są jakby »wykonawcami« tego nieustannego hymnu na cześć Boga, jakim jest cała twórczość Messiaena”<sup>23</sup>.

W muzyce Pstrokońskiej-Nawratil analogicznie ważne miejsce zajmuje inspiracja żywiołem wody. Kompozytorka uważa, że forma jej utworów „wbudowana jest w wodne kręgi”<sup>24</sup>. Stosuje także szeregi „przednutek” i „zanutek” rozumianych przez nią jako „kropledźwięki”<sup>25</sup>. Wspomniany żywioł obecny jest w jej kodzie kolorystycznym pod postacią dźwięków niebieskich (*G, A*), zielonych (*F, As, B, Es*) i fioletowych (*Cis, H*)<sup>26</sup>. Charakterystyczna dla jej warsztatu kompozytorskiego jest technika przesuwania struktur, którą ukształtowało „studium przyptyków, odpływów, zderzeń, nawarstwiania i wzajemnego wchłaniania fal”<sup>27</sup>. Falowanie dominuje w utworach Pstrokońskiej-Nawratil. Analizując utwory kompozytorki zauważyć można, że żywioł wodny obecny jest w wielu utworach – potok pojawia się w *Pejzażu z pluszczem* (1986), będąc tłem dla tytułowego tatrzańskiego ptaszka, strumień i gejzery przedstawione są w utworze *Reportaż III ICE-LAND ...tęczowe mosty nad Dettifoss...* (2011), a mianem „muzyki morza »od końca do końca«”<sup>28</sup> nazywa kompozytorka *Fresco V „Éter-*

22 O. Messiaen, cyt. za: C. Dingle, *The Life of Messiaen*, Cambridge 2007, s. 51. Tłum. własne.

23 T. Kaczyński, *Messiaen*, Kraków 1984, s. 88.

24 G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i morze*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją, ks. pam. M. Podhajskiego*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998, s. 46.

25 Por. *ibidem*, s. 47.

26 Por. *ibidem*, s. 49.

27 *Ibidem*, s. 48.

28 *Ibidem*.

nel” – *Człowiek i wiara* (1987). Dla Pstrokońskiej-Nawratil zwłaszcza morze i jego otoczenie jest miejscem, w którym szczególnie odczuwa ona bliskość Boga, gdzie medytuje i czuje się „malusieńkim elementkiem jakiejś cudownej całości”<sup>29</sup>. Wspomniany *V Fresk* składa się z pięciu części, które kompozytorka opisuje następująco:

*Chorał morza (I)* – to tchnienie oceanu widziane z wysokiej oddali, oddaje głębię i potęgę wielkiego organizmu, muzyka stopniowo wydobywa się z głębi, pokonując opór materii. Powróci w *Chorale morza (V)* spleciona z wielką falą sztormową (brzeg Bałtyku). *Psalm o świetle (II)* i *Psalm o zmierzchu (IV)* to studium szeleszczących, koronkowych fal „pieszczących” smugę słońca – tam, gdzie morze łączy się z piaskiem. Wreszcie centrum – *Passacaglia Wielkiego Deszczu* – to oblicze kataklizmu, od niewinnych, pojedynczych kropli aż po smagające ściany wody niosące zagładę<sup>30</sup>.

### Brzmienie i kolor

Kolorystyka jest jednym z najważniejszych elementów składających się na styl kompozytorski Oliviera Messiaena. To właśnie niecodzienne połączenia efektów brzmieniowych i kolorystycznych wyróżniają muzykę Mistrza. Swoje doświadczenie w tym zakresie opisywał następująco: „Dla mnie jedyną rzeczą prawdziwą w muzyce jest rezonans naturalny. I dlatego wierzę w barwę, bo barwa – podobnie jak muzyka – jest wibracją naturalną”<sup>31</sup>. I w innym miejscu: „Każde wrażenie [wzrokowe] przekształca się u mnie w muzykę i każda muzyka łączy się z pasmem określonych kolorów”<sup>32</sup>. Odcienie tych kolorów zmieniały się w zależności od rejestru. Dokładniejszy opis połączeń dźwiękowych oraz ich wpływu na barwę znaleźć można w wielu wypowiedziach Messiaena. Mówił:

Doszedłem do wniosku, że pewne akordy kojarzą mi się z pewnymi barwami, przy czym nie jest to całkiem dobrowolne, lecz istnieje tu zasada: niektóre akordy kojarzą się zawsze z takimi samymi barwami. I przy oktaawowej transpozycji w górę akordy te rozjaśniają się, bledną, jak gdyby mieszały się z bielą, zaś przy oktaawowej transpozycji w dół – ciemnieją, jakby dodano do nich czerni. Ale już przy transpozycjach sekundowych, tercjowych, kwartowych czy kwintowych – barwa zmienia się całkowicie. Nie jest to u mnie choroba: moje widzenie kolorystyczne dźwięków odbywa się w wyobraźni, w głowie, nie zakłócając widzenia rzeczywistego. Jest to rodzaj szóstego zmysłu. I kompozytorzy albo go mają, albo są go zupełnie pozbawieni. Zresztą – często słycać to w ich muzyce<sup>33</sup>.

29 G. Pstrokońska-Nawratil w rozmowie z autorką tekstu, Wrocław 27.04.2017.

30 G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i morze*, *op. cit.*, s. 48-49.

31 T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 211.

32 O. Messiaen, cyt. za: T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 16.

33 O. Messiaen, cyt. za: K. Baculewski, *Olivier Messiaen w Polsce. Diariusz podróży*, „Ruch Muzyczny” 24/1999, s. 10, [w:] Baculewski, *op. cit.*, s. 32.

W jego partyturach lub komentarzach do utworów znaleźć można określenia słowne dotyczące koloru danego fragmentu muzycznego. Mianem „etiudy barw” określił on swoje *Préludes* (1929), z których np. pierwsze *La colombe* opisywał kolorem pomarańczowym przetykanym fioletem, drugie natomiast *Chant d'extase dans un paysage triste* – kolorem malwy i szarym. Także niektórym swoim modi lub tonacjom Messiaen przypisywał określone barwy<sup>34</sup>. Charakterystyczne dla niego jest uzyskiwanie barwnego migotania, jak na przykład w *Trois petites Liturgies* (1944). Efekt ten związany jest też z wielką fascynacją twórcy witrażami. To z ich podziwianiem wiążą się jedne z jego pierwszych dziecięcych wspomnień estetycznych<sup>35</sup>. Wiele jego utworów inspirowanych jest wrażeniami barwnymi, jakich doznawał podczas ich podziwiania, część jego dzieł, przez swą niezwykłą barwność i migotliwość kolorów, przypomina muzyczne witraże. Jak pisze Tadeusz Kaczyński:

Messiaenowskie oczarowanie witrażami miało także konsekwencje całkiem konkretne, nasunęło mu bowiem nowe pomysły harmoniczne: „Moja miłość do witraży i do barw tęczy, a może także obcowanie z miksturami organowymi – doprowadziły mnie do wiązek akordów i ciągów potrójnych nut”. Co więcej, sztuka witrażowa jest dla Messiaena nie tylko punktem wyjścia, lecz także punktem dojścia. Na pytanie, jaką muzykę pragnie komponować, odpowiedział, że taką, która byłaby „witrażem wirujących i uzupełniających się wzajemnie barw”<sup>36</sup>.

Podobnie dla Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil – kolor jest niezwykle ważnym elementem każdej kompozycji, elementem ściśle związanym z naturą. Twierdzi ona, że każdy kompozytor, świadomie lub nie, korzysta z pewnej charakterystycznej dla niego palety barw. Paleta Pstrokońskiej-Nawratil to oś rozciągająca się od najniższego dźwięku C, który kojarzony jest przez nią z czernią oraz jest symbolem ziemi, do

34 „Mode II – fioletowo-purpurowy; mode III – pomarańczowy, otoczka biała, z odrobiną opalizującej czerwienu; mode IV – ciemnofioletowy; mode V – szaro-różowo-zielony, przetykany złotem. Tonacja E-dur – pomarańczowy, sinofioletowy; tonacja fis-moll – błękit pruski, szary, różowy, w środku diamentowy, srebrny; tonacja A-dur – niebiesko-pomarańczowy; ta sama tonacja schromatyzowana: fioletowo-purpurowy; akord subdominantowy – błękit pruski nakrapiany czerwonym i złotym, pomarańczowo-lila”, T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 19-20. Patrząc na komentarze dotyczące poszczególnych dzieł Mistrza i przypisywanych im barw oraz tego, że czasem ten sam fragment opisywany był przez niego innym kolorem, wydaje się, że Messiaen był niekonsekwentny, a jego kod kolorystyczny dość zmienny i może z tego wynikała niechęć do niego i jego muzyki, jaką żywiła Nadia Boulanger – w rozmowie z Jerzym Bauerem stwierdziła: „Ça, c'est un compositeur dont ni la musique ni la personne ne m'interessent pas, parce que c'est un grand blagueur”, cyt. za: J. Bauer, *Nadia Boulanger o Olivierze Messiaenie – wspomnienie „incidentalne”*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach...*, *op. cit.*, s. 22. Por. rozważania J. Bauera na temat koloru w wybranych utworach Messiaena [w:] *ibidem*, s. 23-26.

35 Pierwsze wzruszenie kolorystyczne Messiaena nastąpiło podczas podziwiania witraży w Sainte-Chapelle w Paryżu, gdy kompozytor miał 10 lat.

36 T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 18.



najwyższego dźwięku *C* – koloru białego, symbolu powietrza. Środek osi wyznacza dźwięk *Fis* – kolor czerwony, symbol ognia. Symbolami światła słońca i księżycy są dźwięki *D* (żółtozłoty) i *E* (pomarańczowy). Pozostałe dźwięki związane są z egzystencją wody – niebieski (*G*, *A*), zielony (*F*, *As*, *B*, *Es*) fioletowy (*Cis*, *H*)<sup>37</sup>. Podobnie jak dla Messiaena, według Pstrokońskiej-Nawratil im wyższy dźwięk, tym bardziej błednie jego kolor, im niższy, tym bliżej mu do czerni.

Opisany powyżej kod kolorystyczny może stać się przydatnym kluczem do odkrycia ukrytych przez kompozytorkę symboli. Niech za przykład posłuży symbol tęczy z utworu *Reportaż III ICE-LAND ...tęczowe mosty nad Dettifoss...* (2011), której muzycznym analogatem jest rozwarstwienie dźwięku podstawowego *h* na alikwoty. Wyłania się ona stopniowo – pierwsza składowa inicjowana jest w pierwszych taktach utworu, kolejne dołączane są w dalszym toku rozwoju reportażu. To wszystko zmierza do „pełnej tęczy”, kiedy to kontrabasy oraz wiolonczele 3 i 4 wykonują podstawę akordu – dźwięk *H* – fioletowy, wiolonczele 1 i 2 oraz altówki jego kwintę – *Fis* – czerwony, tercja (*Dis* – zielony) została powierzona skrzypcom drugim, a pierwszym – nona (*Cis* – fioletowy). Ostatni dźwięk stanowi „domknięcie” tęczy. Akord będący analogatem tęczy dobarwiony jest mikrotonami, co według Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil można przyrównać do malarskich walorów danego koloru. Daje to efekt „halo” (który chętnie stosowany jest przez kompozytorkę w późniejszych utworach), co pozwala uzyskać większą migotliwość barwy.

---

37 G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i morze, op. cit.*, s. 49.

The image shows a page of a musical score, page 19, for the piece 'ICE-LAND' by G. Pstrokońska-Nawratil. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), and brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium). The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and articulation marks. The page number '19' is visible in the top right corner.

**PRZYKŁAD 1. G. PSTROKOŃSKA-NAWRATIL, *ICE-LAND*, s. 19.  
PARTYTURĘ SPORZĄDZIŁ G. WIERZBA.**

W partyturach twórczyni rzadko jednak pojawiają się określenia dotyczące koloru danego odcinka muzycznego. Jednym z niewielu tego typu przykładów są: „gęste tremolo realizowane miotełkami »złoty szum« w obrębie klastru półtonowego” w partii wibrafonu w *Como sol e la mar* (2007) oraz „kolorowy szum” w utworach: *Harmony's* (2011, w partiach fortepianu i harfy) oraz *Galaktikos α* (2015). Także w jej artykule *Muzyka i Morze* odnaleźć możemy opisy kolorów poszczególnych fragmentów kompozycji<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Kompozytorka opisuje takie utwory, jak: *La vetrata*, *Éternel*, *Bis-joke*, *Ikar*, *...alla campana...* oraz *...el condor...* Por. G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i Morze*, op. cit.,

Analizując jej utwory należy jednak uważać z nadmiernym pośilkowaniem się kodem kolorystycznym, by odkodować sensy i znaczenia zawarte w muzyce. Jak twierdzi bowiem kompozytorka: „Słyszę to, co widzę, ale nie wszystko, co widzę, słyszę i nie wszystko chcę usłyszeć, tak jak nie wszystko, co słyszę, pragnę przenieść w muzykę”<sup>39</sup>.

### Symetria modi i skal

W swoim tekście „*Nature*” as *Aesthetic Norm*<sup>40</sup> Arthur O. Lovejoy wymienia kilkanaście sposobów definiowania natury, wśród których znajdują się regularność i symetria. Jest to także jeden z elementów muzyki naturalnej stanowiący zarazem cechą muzyki Messiaena i Pstrokońskiej-Nawratil szczególnie uwidoczniiony w stosowanych przez nich skalach.

Charakterystyczne dla francuskiego twórcy jest stosowanie tzw. modi o ograniczonej transpozycji, których teorię opisał w szesnastym rozdziale *Technique de mon langage musical* (1944)<sup>41</sup>. Są to symetrycznie zbudowane skale, powstające z powtarzania konkretnej sekwencji interwałów i mającej pewną ściśle określoną liczbę transpozycji chromatycznych. Według kompozytora liczba tak konstruowanych modi jest skończona<sup>42</sup>. Mogą one być wykorzystane melodycznie lub harmonicznie. Messiaen w swojej teoretycznej pracy zaznaczył, że nie mają one nic wspólnego z systemami modalnymi z Indii, Chin czy starożytnej Grecji<sup>43</sup>.

Również warsztat kompozytorski Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil charakteryzuje wykorzystywanie skal symetrycznych, o czym pisze w następujących słowach:

Prawa ścisłej symetrii rządzą natomiast skalami – palindromami, którymi się posługuję. Granice skal stanowią różne interwały – seksty, septymy, oktawy, nony, a nawet decymy i terdecymy. Wewnętrzne podziały na drobniejsze interwały poddane są rygorom symetrii sukcesywnej, lustrzanej, centrycznej i symultatywnej<sup>44</sup>.

---

s. 54-88.

39 G. Pstrokońska-Nawratil, *Słyszę to, co widzę*, [w:] *Przyroda i cywilizacja*, red. E. Dobierzewska-Mozrzymas i A. Jezierski, Wrocław 2010, s. 133.

40 Por. A.O. Lovejoy, „*Nature*” as *Aesthetic Norm*, [w:] *Idem, Essays in the History of Ideas*, s. 69-77, Maryland 1948.

41 O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, „Res Facta” 7/1973.

42 Por. O. Messiaen, *Technique of My Musical Language*, przeł. J. Satterfield, Paryż 1956, s. 58.

43 Por. *ibidem*, s. 59.

44 G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i Morze*, *op.cit.*, s. 47.

A

B

C

D

E

F

(Eternel, ...el condor...)

(Eternel, Arabesca)

(Ikar)

(Eternel Palindrom)

(Palindrom)

(Ecomusic) "Błuszcz"

PRZYKŁAD 2. SYMETRIA STOSOWANYCH PRZEZ  
G. PSTROKOŃSKĄ-NAWRATIL SKAL<sup>45</sup>.

W muzyce Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil często występuje skala powstała z powtarzania sekwencji półton-cały ton (rozumiana jako Messiaenowskie mode 2 lub skala arabsko-perska). Można ją spotkać chociażby w utworze *...el condor...* (*Wiosna*) koncert na dwie marimby i orkiestrę kameralną lub orkiestrę smyczkową z cyklu „Myśląc o Vivaldim” z 1996 roku:

43

Mb I

Mb II

120

121

122

123

*p*

*mp*

*mf*

PRZYKŁAD 3. G. PSTROKOŃSKA-NAWRATIL, *...EL CONDOR...*, PARTIE MARIMB,  
T. 120-123, s. 43. PARTYTURĘ SPORZĄDZIŁ G. WIERZBA.

45 Reprodukacja za: G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i Morze*, op. cit., s. 52.

### Pod wpływem Świętego Franciszka

Żywot św. Franciszka<sup>46</sup> zainspirował Messiaena do napisania opery – *Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines)* – największego utworu w jego twórczości<sup>47</sup>. Kompozytor odwiedził Asyż po raz pierwszy w 1959 roku. Powrócił tam 11 lat później. W trakcie drugiej wizyty sporządził szczegółowe notatki w swoim pamiętniku dotyczące fresków w Bazylice św. Franciszka. W 1971 roku udał się do Florencji, gdzie zobaczył malowidła Fra Angelico, które później wpłynęły na wybór kostiumów w operze. Już w 1972 roku Messiaen i Rolf Liebermann porozumieli się na temat opery, która miała uczcić stulecie istnienia Palais Garnier przypadające na 1975 rok. Oficjalną jednak datą podpisania umowy jest 1976 rok, a premiera, ze względu na różne przeciwności, musiała jednak ulec zmianie na 1980, a ostatecznie na 1983 rok. Opera składa się z ośmiu epizodów, których akcja jest spowolniona, sprzyja kontemplacji i bliższa jest przez to gatunkowi oratorium. Utwór jest pełen symboli, a według Christophera Dingle'a każda scena jest ożywionym malarskim freskiem opowiadającym o życiu świętego<sup>48</sup>.

W twórczości G. Pstrokońskiej-Nawratil postać św. Franciszka obecna jest niemal od tego samego czasu, co w przypadku Messiaena. Niezwykle bliska jest jej filozofia Biedaczyny z Asyżu – uważa ona, że wszystko powstało dzięki Bogu w jednym akcie stworzenia, jesteśmy częścią natury, a poprzez muzykę ludzie modlą się do natury we wszystkich religiach. Twórczyni odnajduje też Absolut w pięknie i obcowaniu z przyrodą, którą uważa za ołtarz dla Boga<sup>49</sup>. W jej dorobku znajduje się cykl siedmiu fresków, do powstania których jedną z inspiracji były malowidła Giotta przedstawiające sceny z życia świętego znajdujące się w Bazylice św. Franciszka w Asyżu.

Pstrokońska-Nawratil w czasie studiów w Paryżu miała już za sobą wykonania utworów, które w późniejszym czasie zostały nazwane freskami – *Reanimacji* (1972) i *Epitaphios* (1975). Ich nagrania z dumą zaprezentowała Mistrzowi. Jego wskazówki sprawiły, że zrozumiała, jak daleką drogę twórczą musi jeszcze przebyć, jak wiele musi się nauczyć i ile niepotrzebnych efektów odrzucić w swojej muzyce. Wynikiem tych „paryskich przemyśleń”<sup>50</sup> był *Ikar* (1979). Choć w tym sa-

46 Biedaczyna z Asyżu, paradoksalnie, urodził się w bogatej rodzinie kupieckiej w Asyżu w 1182 roku jako Jan Bernardone. Jego beztrudne życie zmieniło się zupełnie, gdy na swojej drodze spotkał trędowatego człowieka. Niedługo po tym zdarzeniu Jan usłyszał od Chrystusa prośbę o naprawienie jego kościoła, którą z chęcią i gorliwością podjął.

47 Dosłownie, rękopis dzieła ważył bowiem około 25 funtów (12,5 kilograma) i zawierał prawie 1500 stron. Por. C. Dingle, *op. cit.*, s. 210-211.

48 C. Dingle, *op. cit.*, s. 201.

49 Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z autorką tekstu, Wrocław 26.04.2017.

50 Sformułowanie G. Pstrokońskiej-Nawratil, *Dyskusja*, [w:] *Recepcja twórczości...*, *op. cit.*, s. 182.

mym roku powstały jeszcze dwa utwory: *La vetrata* na fortepianu oraz kantata do tekstu Juliusza Słowackiego *Papież słowiański* na sopran, baryton, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną, to właśnie *Ikar* wpłynął znacząco na życie kompozytorki. W 1980 roku bowiem został wykonany na koncercie inauguracyjnym Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Jak wspomniała artystka: „Kiedy byłam młodym kompozytorem festiwal »Warszawska Jesień« był dla mnie i moich rówieśników »Olimpem« – mogliśmy tylko słuchać i marzyć, aby się kiedyś na nim znaleźć”<sup>51</sup>.

Twórczyni od początku pragnęła stworzyć cykl, nie wiedziała jednak ilu częściowy oraz jakie będą podejmowane przez nią tematy. Freski otrzymały podtytuły odpowiadające ich tematyce. Powstanie *Fresco I „Reanimacja” – Człowiek i życie* (1972) związane jest z oczekiwaniem narodzin pierwszego dziecka – Agnieszki. Stanowi on zapis przemyśleń kompozytorki nad tajemnicą życia oraz emocjami towarzyszącymi temu stanowi. Zupełnym przeciwieństwem jest *Fresco II „Epitaphios” – Człowiek i śmierć* (1975), powstałe pod wpływem przeżyć i emocji, jakie doznała twórczyni na wieść o tragicznej śmierci kuzynki swego męża. Jest to według Pstrokońskiej-Nawratil „szarpanina” bardzo dziwnych, nieracjonalnych uczuć, docieranie do bólu, próba poradzenia sobie z nonsensem śmierci bardzo młodego człowieka<sup>52</sup>. Utwór został zadedykowany pamięci zmarłej.

*Fresco III „Ikar” – Człowiek i marzenia* (1979) to studium marzeń, ale też lotu. Na powstanie utworu wpływ miał czas historyczny oraz poczucie wolności, jakiego kompozytorka doznała po wyjeździe za granicę. Według twórczyni tytuł daje duże pole do dowolności interpretacji i nie sprzeciwia się rozumieniu go w odniesieniu do mitu o Ikarze i Dedalu<sup>53</sup>.

Na powstanie czwartego z cyklu fresków *Fresco IV „...alla campana...” – Człowiek i pamięć* (1984-87) miała wpływ wieść o śmierci Tadeusza Bairda. Po głowie kompozytorki natychmiast zaczął uporczywie „chodzić” altówkowy motyw z *Cantilene d’amour* z *Colas Breugnon*, który następnie zacytowała w swoim utworze<sup>54</sup>. Twórczyni wiedziała

51 B. Bigda, *Myślenie dźwiękiem. Z profesor Grażyną Pstrokońską-Nawratil rozmawia Beata Bigda*, wywiad z września 2014 roku, [online] <http://beabard.blogspot.ca/2016/09/myślenie-dzwiekiem.html> [dostęp 3.02.2017].

52 Na podstawie rozmowy z kompozytorką, Wrocław 26.04.2017.

53 Por. G. Pstrokońska-Nawratil, *Ikar* [autokomentarz], [w:] *Program II Dni Nowej Muzyki*, Wrocław 13-17 IV 1985, Informacja nr 1, s. 3.

54 Ważne jest tu podkreślenie, że kompozytorka niezwykle rzadko stosuje cytaty. Przybierają one funkcję symbolu muzycznego. Jak sama pisze: „I choć nigdy nie cytuję, tym razem nie mogłam się oprzeć subtelnemu urokowi altówkowego tematu, do którego jakby dążyła całość”. G. Pstrokońska-Nawratil, *Komentarz kompozytorski*, [w:] *Program XVI Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej*, Wrocław 1988, cyt. za: H. Kostrzewska, *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu „differentia specifica”*, Poznań 2012, s. 268.

także, że Baird pracował nad koncertem fortepianowym i to pobudziło ją do zastosowania właśnie tego instrumentu w roli solistycznej. Przed skomponowaniem wspomnianego fresku Pstrokońska-Nawratil próbowała napisać „radosny koncertik pełen dzwoneczków, dzwoneczków – na wesoło, na kolorowo”<sup>55</sup>. Wieść o śmierci polskiego „romantyka XX wieku”<sup>56</sup> zmieniła jej plany – „ta radosna aura zupełnie minęła”<sup>57</sup>, a utwór stał się studium dzwonów od sygnaturki po dzwon żałobny.

Piąty fresk „*Éternel*” (*Wszewieczny*). *La musique pascalle (Muzyka wielkanocna) – Człowiek i wiara* z 1987 roku przeznaczony jest na sopran, chór chłopięcy, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną. Został skomponowany pod wpływem poszukiwań artystki na gruncie wiary. Muzyka powstała w jej wyobraźni wcześniej, kompozytorka potrzebowała jednak właściwego tekstu do jej uzupełnienia. Z pomocą przyszła lektura psalmów. Szczególnie fascynującym stał się dla niej psalm ósmy, a zwłaszcza jego fragment: „Złożyłeś wszystko pod jego [człowieka – KB] stopy (...) ptactwo powietrzne oraz ryby morskie, wszystko, co szlaki mórz przemierza”<sup>58</sup>.

Przedostatni utwór z cyklu – *Fresco VI „Palindrom” – Człowiek i tęsknota* (1994) powstał pod wpływem tęsknoty kompozytorki, kiedy jej dzieci usamodzielniały się i „wyfrunęły” z rodzinnego gniazda. Twórczyni zauważa, że przez całe swoje życie za czymś tęsknimy – kiedy jesteśmy dziećmi chcemy dorosnąć, kiedy dorastamy, chcemy powrócić do dzieciństwa<sup>59</sup>.

*Fresco VII „Uru Anna” – Człowiek i światło* (1999) to ostatnie ogniwo cyklu. Jego tytuł odwołuje się do mezopotamskiej nazwy konstelacji Oriona. Utwór składa się z trzech części, z których każda związana jest z innym rodzajem światła. Podstawą pierwszej części nazwanej *Luminaria magna (archaico)* jest fragment z opisu świata z Genesis, gdzie Bóg stwarza dwa wielkie światła – Słońce i Księżyc, by świeciły za dnia i w nocy. Druga część – *Lux caelestium (cosmico)* – to muzyczny obraz tytułowej konstelacji Oriona – najbardziej sonorystycznie potraktowana część utworu. Kompozycję zamyka *Lumen Christi (quotidiano)*. Wykorzystała tu kompozytorka fragmenty: Ewangelii św. Mateusza (o ludzie pograżonym w mroku, który ujrział światłość wielką) oraz Psalmu 39.

W 2017 roku powstał też kolejny utwór inspirowany św. Franciszkiem – *Assisi* – koncert na wiolonczelę, chór dziecięcy i orkiestrę. Jego prawykonanie miało miejsce w Narodowym Forum Muzyki we Wro-

55 M. Klubińska, „W królestwie jesiennych liści” – rozmowa z Grażyną Pstrokońską-Nawratil, [w:] *Informacja Prasowa nr 1 XVI Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu*, Wrocław 1988. Cyt za: H. Kostrzewska, *op. cit.*, s. 192.

56 Por. K. Tarnawska-Kaczorowska, *Tadeusz Baird, glosy do biografii*, Kraków 1997.

57 *Ibidem*.

58 Psalm 8, wersety 7. i 9, [online] <http://www.biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=841>.

59 Na podstawie rozmowy z kompozytorką, Wrocław 26.04.2017.

clawiu 7 kwietnia 2017 roku. W partii chóru dziecięcego pojawia się fragment *Pieśni słonecznej* św. Franciszka. Kompozytorka opisała swoje dzieło następującymi słowami:

Asyż (Assisi) to magiczne miejsce harmonijnego połączenia sacrum, natury i sztuki. Dlatego w mojej muzyce zachwył nad pięknem umbryjskiego krajobrazu spleta się z ponadczasową symboliką fresków Giotto. A wszystko w otoczeniu aury płynącej od pogodnego, słonecznego świętego, jakim był Franciszek, dla którego wszelkie istnienie, ziemskie i kosmiczne, objawiło się w efekcie jednego cudownego aktu twórczego<sup>60</sup>.

### **Muzyka naturalna – marzenie czy fakt?**

Patrząc na twórczość Oliviera Messiaena i Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil trudno zgodzić się z Krzysztofem Szwajgiem, że muzyka naturalna powstawała tylko w pewnym czasie historycznym oraz że niełatwo jest znaleźć odpowiednie utwory, będące potwierdzeniem jej definicji. Muzyka obu wymienionych twórców czerpie z natury, jest w niej głęboko zakorzeniona i nierozzerwalnie z nią złączona. Trudno analizować ich utwory bez odwołania się do sfery natury, której są częścią. Wiąże się to głównie z filozofią i estetyką tych twórców. Oboje bowiem uważają wszelkie stworzenia za wykreowane przez Boga, w otaczającej ich naturze odnajdują spokój ducha, ale i doznają Jego obecności. Za najwyższych muzyków uważał Messiaen ptaki i to na ich śpiewie starał się wzorować. Pstrokońska-Nawratil zaproponowała koncepcję ekomuzyki oraz zauważa pramodele struktur muzycznych, skal i form w przyrodzie – oceanie, śpiewie ptaków i Kosmosie. Także osobowość twórców, rozumiana jako natura (wewnętrzna), wpływa na pisaną przez nich muzykę – jest z nią w zgodzie, twórcy wyrażają siebie, tym samym czynnik ludzki jest tutaj niezwykle ważny. Kompozytorzy ci dalecy są od chęci szokowania i uduchowienia muzyki za wszelką cenę, środki muzyczne i ekspresyjne służą przesłaniu utworu, nie stają się jego jedynym walorem. Starają się oni zawsze tworzyć w zgodzie ze sobą i wyznawanymi przez siebie wartościami. Zwłaszcza w muzyce Pstrokońskiej-Nawratil widoczne są powtarzalność elementów i struktur, umiar oraz prostota. Na specyficzny koloryt ich muzyki wpływa znacznie stosowanie symetrycznych skal. W wielu wypadkach czas muzyczny i przebieg zdarzeń muzycznych jest spowolniony, jakby nierealny, dotyka „końca czasu” i wieczności, co często wiąże się także z przesłaniem religijnym tych dzieł. Ważną dla obojga kompozytorów postacią jest patron ekologii – św. Franciszek z Asyżu, którego nie tylko żywot, ale i elementy filozofii widoczne są w ich muzyce i poglądach. Wszystkie te cechy muzyki Messiaena i Pstrokońskiej-Nawratil sprawiają, że w ich przypadku muzyka naturalna jest nie marzeniem, ale faktem.

---

60 G. Pstrokońska-Nawratil, autokomentarz do *Assisi* – koncert na wiolonczelę, chór dziecięcy i orkiestrę, zamieszczony w programie koncertu z dnia 7 kwietnia 2017 roku w NFM we Wrocławiu.



## Abstract

### Natural music? On similarities between Olivier Messiaen and Grażyna Pstrokońska-Nawratil

Katarzyna Bartos

Olivier Messiaen is an extraordinary figure: a great philosopher of sound, a coryphaeus of French music and an amateur ornithologist. The *maître*, as he came to be called, attracted many young composers yearning to make his acquaintance. One such composer was Grażyna Pstrokońska-Nawratil. Many similarities can be discerned between these two composers. One of the first is their nature: they display similar character traits. Their output and composition techniques are also unusual and display many features in common. In their creative output, they are inspired chiefly by nature: Messiaen by birdsong, Pstrokońska-Nawratil most often by the sea. They both possess a gift for synaesthesia, and their music is most often described as colourful. Both the master and his pupil employed scales of their own devising, the construction of which is determined by the principles of symmetry. Finally, they were both hugely influenced by St Francis, who inspired them with his life and his philosophy, as well as the frescos in Florence devoted to him and Assisi, the town of his birth. Analysing these similarities and the characteristic features of the two composers' music and drawing on a definition put forward by Krzysztof Sz wajgier, the author of the article wishes to consider whether their music may be defined with the term »natural«.

#### Bibliografia:

- Bigda B., *Myślenie dźwiękiem. Z profesor Grażyną Pstrokońską-Nawratil rozmawia Beata Bigda*, wywiad z września 2014 roku, [online] <http://beabard.blogspot.ca/2016/09/myslenie-dzwiekiem.html> [data dostępu 3.02.2017].
- Dingle C., *The Life of Messiaen*, Cambridge 2007.
- Dziadek M., *Pstrokońska-Nawratil* [hasło], [w:] *Kompozytorzy polscy 1918-2000*, t. II *Biogramy*, red. Podhajski M., Gdańsk-Warszawa 2005, s. 797-799.
- Św. Franciszek z Asyżu, *Pieśń słoneczna*, [online] [http://www.swanna.pl/prw/pisma/pisma\\_fr/piesn\\_slon.html](http://www.swanna.pl/prw/pisma/pisma_fr/piesn_slon.html) [data dostępu 3.02.2017].
- Granat-Janki A., *Twórczość kompozytorów wrocławskich w latach 1945-2000*, Wrocław 2003.
- Granat-Janki A., *Pstrokońska-Nawratil Grażyna* [hasło], [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna pe-r, Kraków 2004, s. 226-227.
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna* [hasło], [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 730.
- Johnson R.S., *Messiaen*, Londyn 1975.
- Kaczyński T., *Messiaen*, Kraków 1984.

- Kiełbasiewicz OFM, I.A., „*Ekologia*” św. Franciszka z Asyżu, [online] <http://www.francesco.katowice.opoka.org.pl/ecology1.html> [data dostępu 3.02.2017].
- Kostrzewska H., *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu „differentia specifica”*, Poznań 2012.
- Lipiński OFM H., *Święty Franciszek – patron ekologów i zwiastun pokoju*, [online] <http://www.katolik.pl/swiety-franciszek---patron-ekologow-i-zwiastun-pokoju,1292,416,cz.html?s=1>
- Lovejoy A.O., „*Nature*” as Aesthetic Norm, [w:] Idem, *Essays in the History of Ideas*, Maryland 1948, s. 69-77.
- natura* [hasło], [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. 7, red. B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 639.
- Olivier Messiaen* [hasło], [w:] *Grove Music Online* [online].
- Messiaen O., *Technique of My Musical Language*, przeł. J. Satterfield, Paryż 1956.
- Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka i R. D. Golianek, Łódź 2009.
- Pstrokońska-Nawratil G., *Muzyka i Morze*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, ks. pam. M. Podhajskiego, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998.
- Pstrokońska-Nawratil G., *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzy-masa, Wrocław 2005, s. 143-151.
- Pstrokońska-Nawratil G., *Czas – koniec i początek*, [w:] *Poznanie. Natura. Piękno*, pod red. J. Gajdy-Krynickiej, Wrocław 2006, s. 189-195.
- Pstrokońska-Nawratil G., *Słyszę to, co widzę*, [w:] *Przyroda i cywilizacja*, red. E. Dobierzewska-Mozrzy-mas i A. Jezierski, Wrocław 2010, s. 133-146.
- Recepcja twórczości Oliviera Messiaena. La cité céleste. Niebiańskie Jeruzalem*, Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, nr 78, Wrocław 2001.
- Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011.
- Rozmowa przeprowadzona z Grażyną Pstrokońską-Nawratil, Wrocław 26.04.2017.
- Szwajgier K., *Muzyka naturalna – marzenie i fakt*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 35-48.