

Uchwycić półokrągłość oceanu. Grażyna Pstrokońska-Nawratil odpowiada na pytania Jana Topolskiego

Dlaczego wyjechałaś do Francji? Dlaczego wybrałaś na swojego nauczyciela właśnie Oliviera Messiaena?

Miałam sentyment do Francji, ponieważ mój prapradziad był Francuzem, z Napoleonem wędrował przez Polskę, ranny, ratowany w niewielkim majątku spotkał moją praprababkę, zakochał się i osiadł tutaj. Nazywał się de Rathel. W domu zawsze się o Francji mówiło pięknie. Języka francuskiego intensywnie zaczęłam się uczyć dopiero przed wyjazdem na stypendium, wcześniej go nie znałam, choć zawsze gdzieś słyszałam – od cioci, prababki, babci, mamy – ten język po prostu był w naszym domu (nie angielski, mniej niemiecki, choć dobrze znany, ale właśnie francuski). W Polsce lat 70-tych, z której było bardzo trudno wyjechać, wybór Francji był naturalny. Miałam w domu też płytę analogową z *Narodzeniem Pańskim* Oliviera Messiaena, którą nagrał czeski organista Bohuslav Klinda. Kupiłam ją, choć wtedy nawet nie wiedziałam, kim jest Olivier Messiaen i ta muzyka mnie zauroczyła. To był jakiś początek.

To ciekawe, że nie od orkiestrowego, spektakularnego utworu...

Tak. Tę osobliwą muzykę odkryłam chyba jeszcze w liceum. Wtedy zapragnęłam bliżej poznać jej twórcę. Później dopiero powstały takie możliwości, by uzyskać stypendium rządu francuskiego, chyba poprzez Związek Kompozytorów. Wprawdzie celem miał być IRCAM i muzyka komputerowa, ale takim prawdziwym magnesem był Olivier Messiaen.

Który to był rok?

Starania rozpoczęły się na początku lat siedemdziesiątych, ale tak się złożyło, że w roku 1972, 1974 i 1977 przyszły na świat moje dzieci. Odwlekałam więc wyjazd z powodów rodzinnych, aż usłyszałam: „Albo pani jedzie, albo wypada z listy”. Postanowiłam spróbować, zaproszono mnie na egzamin. No i panika, bo francuski znałam raczej

z widzenia, usiadłam wtedy do intensywnej nauki. Egzamin odbywał się w ambasadzie i w ministerstwie. Ten w ambasadzie poszedł mi znakomicie, bo rozmawialiśmy o różnicach między muzyką konkretną a elektroniczną, miałam dziesięć tekstów wcześniej przygotowanych i dobrze operowałam słownictwem. Nie nauczyłam się pisać, ani specjalnie prawideł gramatycznych, ale nauczyłam się mówić. Gorzej udało się w Ministerstwie, bo tam były testy. Powiedziałam: przepraszam, ale nie wypełniłam wszystkiego. Jestem kompozytorem i dla mnie testem jest pisanie dźwięków. A imię i nazwisko wypełnić potrafię. <śmiech>. I jakoś mnie puścili...

A nie kusila cię legenda Nadii Boulanger?

Nie, wiedziałam jaki preferuje kierunek i on mnie nie interesował. Z legendarną Nadią spotkałam się raz. Wtedy była to już starsza pani, którą chyba przez dwie godziny szykowali po to, by przyjęła studentów. Siedziała w fotelu, niewiele widziała, trochę słyszała, lekcja trwała godzinę lub trochę więcej. Przyszli głównie Amerykanie, a rzecz polegała na tym, że dwoje z nich grało pierwszą część *Appassionaty* na dwóch fortepianach jednocześnie, a każdy śpiewał taki głos, jaki potrafił. Sam wiesz, jakie to tempo! Amerykanie szaleli, ja czułam się jakoś dziwnie w tym wszystkim. Potem każdy z nas miał zadaną improwizację, po czym wystąpił tęgi uczeń Nadii i zaczął „szaleć” na fortepianie, dając pokaz swoich możliwości. I to okazało się moim jedynym spotkaniem, bo więcej już nie poszłam. Było mi przykro, że ona znajduje się już w takim stanie. To była pierwsza połowa roku 1979, kilka miesięcy później Nadia Boulanger odeszła.

Jakie były początki pobytu na stypendium?

Do Paryża pojechałam trochę rozdarta, bo w Polsce pozostało troje moich dzieci. Mój mąż i mój ojciec zdecydowali za mnie, że mam jechać i już! I wsadzili mnie do samolotu. Dla mnie to okazało się trudnym doświadczeniem, zupełnie nie wiedziałam, co ze sobą zrobić. Maryjka miała wówczas 7 miesięcy! Ale tak było: wóz albo przewóz. Nie było warunków, aby cała rodzina mogła wyjechać. Mąż pozostał ze starszą dwójką, a mój ojciec wziął Maryjkę pod wyłączną swoją opiekę, jak wróciłam to zastałam piękne dziecko, spokojne, z upasionymi udkami. <śmiech>.

Na miejscu myślałam, że wszystko będzie gotowe, ale nic nie było. Na szczęście wypłacono mi stypendium, dobre i to! Traktowano mnie dziwnie i trochę z góry, aż się uniosłam i powiedziałam, że jestem polskim kompozytorem, że mam skończone studia, że mam ważne wykonania. Nigdy takich rzeczy o sobie nie mówię, ale wtedy zostałam do tego zmuszona. Zauważyłam, że panie z tamtejszego działu nauczania nie przejmują się miłymi odpowiedziami. Więc się zdenerwowałam, kazałam sobie zabukować bilet do Warszawy i powiedziałam, że skoro tak to wszystko wygląda, to po prostu wracam. I chyba

dzięki temu wszystko się zmieniło i potem potoczyło się już bardzo sympatycznie.

Początek był trudny. Chciałam koniecznie mieszkać z Francuzami, ze względu na język, ale w akademikach nie było już miejsca. Aż w końcu się poddałam. Ostatecznie dostałam uroczy, cichy pokój w jednej z ekskluzywnych dzielnic Paryża (szesnastka), w Stacji PAN na ulicy Lauristone. Dopiero po tygodniu tułaczki z wielkim plecakiem i torbami jakoś zacumowałam. A jak po tym wszystkim ochłonęłam i nieco się wypałam, ruszyłam w Paryż.

Okazało się, że IRCAM jeszcze nie działa, a profesor Pierre Boulez, który podpisał moje stypendium, chce się ze mną spotkać. Od razu złapaliśmy kontakt i mam wrażenie, że naprawdę się polubiliśmy. Porozmawialiśmy na tyle, na ile pozwalał mi język, a on powiedział: „Mademoiselle, rób co chcesz, a ja ci we wszystkim pomogę”. Nie było się nad czym zastanawiać, powiedziałam: Olivier Messiaen! Zatem IRCAM był raczej tylko hasłem do stypendium, na które namawiał mnie Józef Patkowski, zachęcając, abym poszła w stronę muzyki elektroakustycznej, ze względu na moje poszukiwanie barwy.

Poszłam więc do konserwatorium, a była to połowa roku. Odmówiłam egzaminów wstępnych, bo przecież nie interesowały mnie studia stacjonarne, tylko niektóre zajęcia. Wybrałam sobie oczywiście klasę Oliviera Messiaena, która jak się później okazało, była ostatnią w jego życiu, bo mistrz wkrótce przeszedł na emeryturę. Poza tym, chodziłam na zajęcia Guy Reibela z muzyki elektroakustycznej, ale byłam jedynie pomocnikiem Jana Oleszkowicza, stacjonarnego studenta. On realizował etiudy, a ja tylko towarzyszyłam, bo na regularne studia nie było już miejsca.

Aby mi to wynagrodzić, umożliwiono mi pracę w studio w Pantin pod Paryżem, gdzie pracowałam pod okiem bardzo miłego pana, choć jego nazwiska nie pamiętam. Wiąże się z tym też niebywała przygoda, bowiem gdy pojechałam tam po raz pierwszy, ktoś strzelał i wybił w samochodzie za mną wszystkie szyby. Tak, że o mały włos by mnie tam zastrzelono! W studiu zrealizowałam jedną etiudę, którą potem zapisałam graficznie i w kolorach. A później, umożliwiono mi jeszcze studia w Marsylii i to było bardzo ważne... Wreszcie profesjonalne studio znakomicie wyposażone, gdzie mogłam spędzać godziny sam na sam z aparaturą, choć jeszcze głównie analogową.

Jaka była klasa kompozycji Oliviera Messiaena?

To było w starym konserwatorium, na Rue de Madrid. Klasa liczyła kilkanaście osób, z czego była dwójka Francuzów, Chińczyk, Japonka, która chciała popełnić „harakiri”, bo nie mogła się nauczyć francuskiego, i jej kolega, który zawsze musiał być pierwszy i rozpychał się łokciami. Jest takie zdjęcie ostatniej klasy Oliviera Messiaena, gdzie my wszyscy stoimy skromnie z tyłu, a Japończyk oczywiście z przodu, prawie przed mistrzem... Była Węgierka, Niemiec, Austriak, był

George Benjamin z Anglii! Mieszanina ludzi z różnych krajów. My, obcokrajowcy wielbiliśmy Messiaena, a Francuzi już nie tak bardzo... Ja jednak czułam, że to jest to. Zajęcia trwały co najmniej cztery godziny, a zaczynały dość wcześnie. *Maître* siedział przez cały ten czas bez przerwy przy fortepianie. Po kilku godzinach zaglądała pani Yvonne Loriod, mówiła „do domu”, a wtedy powoli kończyliśmy. Same zajęcia wyglądały różnie: najpierw każdy pokazywał, co napisał, oczywiście przede wszystkim ci, którzy byli na studiach stacjonarnych – Benjamin, ten Japończyk... Messiaen te nasze zadania sprawdzał, zawsze mu się podobały, zawsze pochwalił. Po czym jego palce zaczynały wędrować od niechcenia po klawiaturze jakoś inaczej, a mistrz komentował: a tak by to zrobił Monteverdi, a tak by zrobił Brahms, Wagner, potem ewentualnie wchodził w swoje modi... To było urocze, sposób w jaki nas uczył. Z jednej strony pochwała, z drugiej ukazanie, co jeszcze można z tym materiałem zrobić. Pamiętam jeszcze *Zygfryda* Wagnera, którego Messiaen szalenie dokładnie analizował, takt po takcie. Po powrocie do Polski, pierwsze co zrobiłam, to kupiłam partyturę *Zygfryda*.

Ponadto otaczała nas oczywiście sama muzyka Messiaena. *Maître* był przeuroczym człowiekiem, niezwykłym erudytą, rozmowy z nim na temat sztuki były czymś wspaniałym. Poznawaliśmy rytmy antyczne, a Messiaen „trenował” na nas – trzeba było klaskać, rozpoznawać itd. – myśmy odpadali błyskawicznie, chyba George Benjamin najdłużej dawał radę. Co jednak było najważniejsze, to filozofia, płynąca gdzieś pomiędzy tym wszystkim. Padały pytania do Messiaena: dlaczego modi? Czy to się już nieco nie oklepało? A on się tylko uśmiechał i mówił: szukajcie swojego języka, swojego sposobu wypowiedzi, róbcie to, co potraficie. Wtedy właśnie, jeszcze jako młody kompozytor, uświadomiłam sobie że, to jest jedyna droga – być sobą, na swoją miarę! A jednocześnie wchłaniać wszystko to, co się wokół dzieje i budować jak najciekawszy własny język.

Wówczas Messiaen pracował nad operą *Święty Franciszek z Asyżu*, pewne fragmenty nam pokazywał, o innych mówił. Dopiero potem przyszły doświadczenia dalsze, z wielkimi dziełami mistrza. Podczas sesji *La Cité céleste* poświęconej Messiaenowi w 90. rocznicę urodzin, przygotowałam w oparciu o muzykę i wypowiedzi mistrza tekst *W poszukiwaniu muzycznej prawdy*. To było także moje poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak docierać do własnej tożsamości i pozostać jej wiernym. Jak odkryć jakąś prawdę o sobie. Tego nauczył mnie Messiaen.

Pamiętasz, jakie utwory wówczas komponowałaś?

W Paryżu prezentowałam z dumą partyturę i nagranie *Fresco II – Epitaphios* (1975). Messiaen powiedział, że moja muzyka jest typowo polska i coś takiego stwierdził również Boulez. Tyle, że Boulez widząc partyturę dodał: wyrzuć stąd te wszystkie śmieci! „Jakie śmie-

ci?” pytam. „Talerz, tam-tam... wystarczą same dźwięki”... Do czego zmierzam: modalna dyscyplina kompozytorska Messiaena i ta ascetyczność Bouleza, otworzyła mi oczy, że trzeba mieć wyrazisty język. I wtedy napisałam *Fresco III – Ikar* (1979), który jest bardzo precyzyjny pod względem techniki, każdego użytego w nim dźwięku. Ale szczerze ci powiem, że już wówczas sama czułam, że mi to nie wystarczy, choć wiele osób sugerowało, aby iść w tym kierunku. A ja trochę z przekory postanowiłam inaczej wykorzystać technikę „przesuwania struktur”, którą właśnie podczas studiów we Francji odkryłam dla siebie i korzystam do tej pory. Pomimo strukturalnej dyscypliny Andrzej Chłopecki określił *Ikara* jako poemat symfoniczny i chyba miał rację; przyznam, że muzyka absolutna to u mnie rzadkość, a cała historia *Ikara* była przecież niezwykle inspirująca.

Jak myślisz, co mieli na myśli, mówiąc o twojej muzyce, że jest taka polska... istnieje coś takiego, jak idiom polski?

Tu chodzi chyba o coś innego. W polskiej muzyce lat 70. jest dużo buntu, a moje wczesne utwory są bardzo kataklistyczne. To była muzyka inspirowana wczesnym Pendereckim, Góreckim, Serockim... drapieżna i agresywna. I ten smutek: muzykę smutną pisze się dużo łatwiej niż wesołą. Później zaczęłam od tego odchodzić, bo stwierdziłam, że to jednak jest za proste. W moim odczuciu pełne panowanie nad melodią, harmonią, w połączeniu z czasem i przestrzenią jest znacznie trudniejsze, ale to właśnie ma sens.

We Francji miałaś jeszcze kontakt z Iannisem Xenakisem...

Tak, podczas kursów kompozytorskich w Aix-en-Provence, właśnie z Xenakisem. Te dwa tygodnie były kapitalne! W czymś, co było muzeum albo szkołą muzyczną był wielki marmurowy hol, w którym odbywały się wykonania i prawykonania utworów Xenakisa. Słuchaliśmy także świeżutkiego nagrania *Jonchaies*. Kiedy autor zaprezentował nam ten utwór, zapadła absolutna cisza... Xenakis nie wiedział, co o tym myśleć, a my po prostu zamarliśmy z wrażenia. To było genialne przeniesienie myślenia taśmą na orkiestrę. Miałam też okazję wysłuchać *Oresteï* na żywo na terenie autentycznej korydy. Xenakis wprowadzał nas w świat swojej muzyki, wszyscy oczywiście składaliśmy mu hołdy, a on się z nas trochę nabijał i mówił: nie, no, to mi akurat nie wyszło, to jest jakaś stochastyczna muzyka <śmiech>. Trzymał nas trochę na wodzy, ale jednocześnie był szalenie miły. Okazało się, że mamy wspólnych znajomych, np. profesora Sorbony Piotra Słonimskiego, który był powstańcem Warszawy i z moją mamą walczył w jednym z oddziałów. Widziałam się z Xenakisem jeszcze na Warszawskiej Jesieni i wiele lat później w Kolonii, podczas prawykonania jednego z jego kameralnych utworów. Tam go widziałam po raz ostatni...

Jak wyglądało twoje życie w Paryżu?

W Paryżu przede wszystkim chodziłam na koncerty, wieloma z nich dyrygował Boulez. Tych koncertów było tam tak dużo, a muzyka brzmiała niemal wszędzie, także w kościołach! Teraz to nie zaskakuje, ale w latach 70., dla Polaka mieszkającego w naszej rzeczywistości to był szok. Byłam słuchaczem wielu koncertów chóralnych, kameralnych, na które bilety były nieco tańsze... Czasem trzeba było bardzo kombinować, żeby wejść, bo niestety bilety bywały zbyt drogie. Oczywiście były także muzea i kontakt z kulturą francuską. Na bilety wstępu trzeba było mieć także ogromne pieniądze, a ja ich nie miałam. Poszłam więc do dyrekcji Luwru i powiedziałam: jestem kompozytorem z Polski, przyjechałam na stypendium rządu francuskiego i chciałabym poznać kulturę francuską... i dostałam legitymację *laisses passes* uprawniającą do wstępu do wszystkich muzeów w całej Francji! Mam ją do dziś! Tak spędziłam sporą część studiów na zwiedzaniu miasta i muzeów. Miałam również okazję posłuchać Messiaena w Sainte Trinité. On improwizował w sposób niezwykły, nie miało to związku z typową improwizacją organisty w kościele. Po prostu są osobowości, których nie zapomnisz. Byłam we Francji tylko siedem miesięcy – tyle wytrzymałam rozłąki z rodziną i dziećmi, jednorazowa wiza uniemożliwiała przyjazd choćby na Wielkanoc, ale do dzisiaj to owocuje!

Jak te kontakty francuskie wpłynęły na rozwój twojej estetyki i warsztatu? Jak interpretujesz u siebie obecność natury?

Przede wszystkim widzę siebie jako jej element. Dlatego mam taki wielki sentyment do św. Franciszka z Asyżu, który powiedział, że wszyscy jesteśmy powołani w wyniku jednego aktu stwórczego. Autentycznie nie lubię kurzu i hałasu miasta... Kocham góry, morze – gdy jestem zmęczona, to natura daje mi wytchnienie. Fascynują mnie oceany, ale także piękno naszego Bałtyku. Starłam się uchwycić zarówno półokrągłość oceanu widzianego z samolotu, jak i szum nadbrzeżnych fal morza w *Fresco V – Éternel* (1987). Oddech wielkiego organizmu kosmosu, który jest w utworze *Fresco VII – Uru Anna* (1999), odnalazłam też w gwiazdach odbitych w falującym Bałtyku...

Czy temat natury przewijał się w twoich rozmowach z Messiaenem?

Nie, zupełnie nie. Wówczas byłam bardzo młodym człowiekiem. Raczej słuchałam, odpowiadałam na pytania... Chyba najbardziej swobodnie rozmawiałam z Xenakisem.

A myślenie skalowe?

Tak, z pewnością, umocniło się pod wpływem muzyki Messiaena, choć moje skale są inne, oprócz skali 2,1. Zazwyczaj są diagonalne, z centrum w środku. Rzadko oktavują, raczej oktawy nie osiągają, lub poza nią wykraczają. Do pewnego momentu były to skale symetryczne, najczęściej pracowałam na 9- i 11-dźwiękach, rzadko kiedy były

to skale dwunastotonowe. Teraz wykorzystuję w skalach interwały mikrotonowe, choć pierwszy raz użyłam ich dawno temu w kompozycji *Fresco VI – Palindrom* (1994). To były zupełnie inne czasy, choć już wtedy mikrotony mnie inspirowały. Teraz buduję skale takie, jak *c-d-es-f-ćwierćton-fis-ćwierćton-g* itd. Wykorzystałam je m.in. w *Assisi* (2017) – zwłaszcza w partii wiolonczeli, która się do tego znakomicie nadaje. Oczywiście używam nie tylko skal tego typu. Pozwoliły mi one kapitalnie oddać krajobraz Islandii, kolory, tęcze, gejzery... w reportażu dźwiękowym *ICE-LAND. Tęczowe mosty nad Dettifoss* (2011) na smyczki i harfę preparowaną. Legenda dla wykonawców jest naprawdę długa, choć zwykle staram się tego unikać. Moje skale ciągle wzbogacają się.

W twojej muzyce pojawia się również wątek ptasi...

Ale bardzo iluzorycznie... Fascynuje mnie studium lotu – wznoszenie, unoszenie i opadanie w *Ikarze* i w *El Condor*; dwukrok po powierzchni strumienia lekkiego tatrzańskiego ptaszka w *Pejzażu z pluszczem* (1986), wir kolibrów w *Lasach deszczowych* (2013), trzepot ptasich skrzydeł w *Assisi* (2017). No i *Strumyk i słońce* (2007) na fortepian inkrustowany, napisany dla kochającej góry Marii Zduniak. Fortepian inkrustowany jest nagraniem szumu strumienia, gdzie śpiewają ptaki, takie prawdziwe. Natomiast transkrypcji śpiewu ptaków, po takim mistrzu, jak Messiaen, nie należy ruszać – po prostu tego nie da się powtórzyć.

A sprawa synestezji?

W mojej muzyce są to raczej melanże. Kolory emitują pewne wysokości dźwięków, ale nie do końca wyraźnie... mam swój kod kolorystyczny, choć niezupełnie zgodny z teorią koloru. Czarny (najniższe *c*) i biały (najwyższe *c*) to kolory graniczne, czerwony (*fis*) to dominanta, a wewnątrz jest fioletowy, żółty, pomarańczowy, niebieski, zielony. Im niższy rejestr, tym kolor jest ciemniejszy, im wyższy, tym jaśniejszy. Zależy to także od instrumentacji, każdy instrument ma przecież własny kolor. Kiedyś napisałam taki tekst dla Marka Podhajskiego *Muzyka i morze...* i tam podałam mój kod kolorystyczny, szczególnie czytelny w *Ikarze*. Kolor, który najbardziej się zgadza, z odczuciem innych kompozytorów, to fioletowy. Kiedy moja córka grała *Koncert h-moll* Dwořaka, nim jeszcze zobaczyłam nuty, to widziałam, że to będzie fiolet! Dopiero potem znalazłam potwierdzenie tej informacji w książce o Dwořaku, gdzie mówi on o fioletowej poświacie Niagary.

Dla ciebie od początku bardzo ważna była kolorystyka...

Tak, ale przede wszystkim fala emocjonalna. Jeżeli coś do mnie przychodzi, wszystko jedno czy jest to uczucie międzyludzkie czy jest to zachwyt nad naturą, wzruszenie czymś pięknym, ta emocja ze mną pozostaje i wtedy mam absolutną potrzebę, żeby coś na ten temat

dźwiękami opowiedzieć. Z tej fali emocjonalnej rodzą się kolory, a potem przestrzeń, bardzo konkretna, bo związana także z obsadą wykonawczą. Przestrzeń wymierza mi czas. Najważniejszy dla mnie jest właśnie muzyczny czas! Tu nie można się pomylić, bo ucieknie emocja. Utwory zwykle słyszę w całości, wiem jak się kończą i zaczynają, choć muszę je strukturalnie dopracować, mam w głowie tę muzykę. Kiedyś komponowałam szybko, a teraz pracuję powoli i wielką przyjemność sprawia mi „dłubanie”, smakowanie... zwykle mam szkice, z różnymi opisami, skojarzeniami, kolorami... wszystko tam jest.

A rozmawiałaś kiedyś z Eugeniuszem Knapikiem na temat fascynacji messiaenowskich? Przecież on go także uwielbiał...

No tak, on był przecież wybrańcem losu, bo on mógł go grać! I Skriabina. Z Gienkiem poznał mnie Andrzej Krzanowski, który był moim przyjacielem, dwa lata pracował we Wrocławiu, no i ożenił się z moją koleżanką! I Andrzej mówi do mnie tak: słuchaj, jest taki facet, który gra *Dwadzieścia spojrzeń na Dzieciątka Jezus* – a ja wówczas nawet nie znałam tego utworu! Po czym Gienek przyjechał i zagrał porywająco obie księgi, na fortepianie bardzo słabej jakości.... To jest osobowość niezwykła, artysta szalenie konsekwentny w swojej drodze. Mój serdeczny kolega, człowiek mądry, głęboki i genialny organizator, jak się okazuje. Łączy nas to, że kochamy Messiaena, kochamy morze, jesteśmy spod znaku raka, ale jego świat jest oczywiście niezależny. Niewielu znam kompozytorów, którzy tak operują wielką formą.

Czy podczas zajęć pokazujesz studentom partytury Messiaena?

Oczywiście – był czas, że poznawaliśmy większość jego dzieł, wtedy nie było jeszcze dostępności w sieci. Czytaliśmy traktat, analizowaliśmy partytury, a w ramach ćwiczeń z harmonii improwizowaliśmy na wybranych modi. Bywa też tak, że proponuję studentom, aby w oparciu o nie skomponowali jakieś miniaturki, takie bardziej próbki, żeby sobie pokosztowali języka muzycznego. A potem, żeby budowali własne skale i komponowali większe całości.

Nie miałaś nigdy pokusy żeby napisać jakiś traktat? Opisać swój język muzyczny?

Absolutnie nie. Nie uważam, żeby to był już czas podsumowań, ciągle jeszcze odczuwam potrzebę poszukiwania czegoś nowego, np. ostatnio – formy reportażu muzycznego. Mimo, że czerpię z tradycji, zawsze staram się wprowadzić coś, co wymyśliłam sama. I to jest dla mnie taka mała radość... Ja nie jestem typem dokumentalisty, dlatego wolę twórczą syntezę od analizy, czynią to natomiast inni, co niejednokrotnie zmusza mnie do poważnej refleksji... <śmiech >

Czujesz powinowactwo z muzyką francuską? Nawet tak ogólnie, nie tylko myśląc o Messiaenie...

Tak, nie mogę się tego wyprzeć. Muzyka francuska jest kolorowa, eteryczna, łączy się z żywiołem powietrza i wody. Moim wielkim mistrzem jest Debussy, także Ravel, choć nie tylko... Ale przecież jest też Bartók i Skriabin, już z innego kręgu. U Debussy'ego fascynuje mnie kolor, u Bartóka przestrzeń, a u Skriabina, wizjonera, który wyprzedził ich wszystkich, wspaniałe skale i harmonie. Czuję powinowactwo duchowe z muzyką francuską, bo inspiruje mnie morze i kosmos...

*Rozmowa odbyła się w Akademii Muzycznej
im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 5 lipca 2017 roku.*