

dr hab. Krzysztof Sz wajgier  
Akademia Muzyczna  
w Krakowie

Kraków, 08.11.2020.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Katarzyny Bartos

***Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil***

Temat inspiracji pozamuzycznych w muzyce podejmowany jest dość często. W tym wypadku dotyczy on jednak twórczości wyjątkowej: przesyconej wielorakimi odniesieniami zewnętrznymi muzyki Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Charakterowi tych związków poświęciła swą dysertację p. Katarzyna Bartos.

Tekst dysertacji doktorskiej rozplanowany został w sposób przejrzysty. Otwierający rozdział kreśli sylwetkę Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil jako twórczyni i jako osoby. Już tutaj wchodzimy w jądro problemu, ponieważ jest to osobowość niebanalna, łącząca w sobie potencjał twórczy z zakresu kilku dziedzin sztuki, przede wszystkim plastyki, poezji i oczywiście muzyki. Do tego dodać należałoby jeszcze jedną specjalność: sztukę życia, realizowaną w obszarze rodziny. Wszystkie te talenty znajdują swój refleks w utworach; od szkiców graficznych i lirycznych aforyzmów poczynawszy, po materię utworów komponowanych dla własnych dzieci. Grażyna Pstrokońska-Nawratil to osobowość twórcza wyrażająca się wielotorowo, choć w sposób skoncentrowany na muzyce.

W części wstępnej pracy autorka daje przegląd poglądów związanych z podjętym tematem, akcentując różnorodność ujęć u różnych autorów. Sama dla jego realizacji zadeklarowała wybór kilku założeń metodologicznych, głównie analizę semiotyczną, formalną i deskryptywną, użycie analogii, tłumaczącej ilustracyjność i programowość utworów. Istotna i pomocna okaże się też jawna odniesieniowość utworów deklarowana w tytułach i komentarzach kompozytorskich, oraz poszerzające problem wypowiedzi Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil w rozmowach autorką.

W kolejnych rozdziałach autorka zarysowuje kwestię rozumienia zjawisk natury, zwrotu paradygmatycznego między nowoczesnością a ponowoczesnością, poglądy na charakter pojęć

takich jak: natura, reprezentacja, narracja, ekfrazja, semiotyka, analogia, modernizm i postmodernizm, przede wszystkim zaś rozumienie pochodzącego od kompozytorki pojęcia ekomuzyki. Centralną część tekstu stanowi rozdział V, obszerny, poświęcony prezentacji zjawisk przyrody uobecnionych w muzyce Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. W krótkim zakończeniu (rozdz. VI) otrzymujemy skoncentrowany wokół ekomuzyki syndrom cech tej twórczości.

Problem odwzorowania przez muzykę rzeczywistości pozamuzycznej należy do najtrudniejszych i nadal w sposób teoretyczny bezspornie nie rozstrzygniętych. Muzyka w swej czystej postaci jest abstrakcyjna, asemantyczna, więc obecność w dziełach elementów pozamuzycznych zakłóca jej ogląd jako sztuki czysto dźwiękowej. Zarazem, środki pozamuzyczne stają się ważną wskazówką dla procesu interpretacji utworów. Gros rozważań w humanistyce muzycznej odnosi się do dzieł zawierających wyraziste składniki semantyczne. Muzyka Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, przesycona jest semantyką zakodowaną w dźwiękach, ale też odsłanianą przez kompozytorkę na różne sposoby, może więc budzić szczególne zainteresowanie.

Jeśli chodzi o metodę, to spośród deklarowanych we wstępie narzędzi semiotycznych, formalnych i deskryptywnych przeważa w pracy opcja ostatnia, opis. Dominuje podejście raczej korelatywne (przez analogie łączące fakty pozamuzyczne z sugerowanymi odpowiednikami dźwiękowymi) a nie analityczne (przez strukturalizację materiału i wykazywanie jego sensów). Odbija się jednokierunkowe rzutowanie ustalonych programowych wyobrażeń na materię muzyki. Tymczasem tor komunikacji w muzyce jest zwykle odwrotny: od dźwięków, abstrakcyjnych, anonimowych, asemantycznych, rejestrowanych w podświadomej warstwie umysłu, do uświadamianych sobie emocji i wyobrażeń.

Jawność inspiracji powoduje w muzyce sytuację dwuznaczną. Z jednej strony ukierunkowuje percepcję dzieła na pożądany tor, z drugiej zaś, odziera je z tajemnicy, która jest dźwiękom muzycznym niejako ex definitione przypisana. Inspiruje, ale przez to też ogranicza swobodę indywidualnej wyobraźni i sposobu konstytuowania utworu w odbiorze. Twórcy zawsze zdawali sobie z tego sprawę; historia muzyki usiana jest relacjami na temat wprowadzania i wycofywania charakterystycznych nazw utworów czy ich części. Obiektywizujące tytuły takie jak: *Sonata*, *Trio*, *Muzyka* sygnalizują przeciwną wobec programowości intencję, wyrażającą postawę „niech muzyka mówi sama za siebie”.

W literaturze o muzyce, dla przekazania treści muzycznych oba te sposoby zazwyczaj równoważą się. „Muzyka mówi za siebie” czym jest - w torze analityczno-syntetycznym pisanego tekstu. Natomiast o czym ona jest, dowiadujemy się torem interpretacyjnym. Tutaj muzyki „mówiącej za siebie” odnajdujemy niewiele. Czysto muzycznych treści brakuje tam, gdzie opis nie ukazuje struktur, lecz powierzchwnie kształtów muzycznych. Przez to trudno dzięki lekturze dotrzeć do sposobu komponowania na poziomie techniki a nie tylko strategii kompozytorskiej (do takich strategii należy u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil „technika przesuwania struktur”). Po fazie inspiracji przychodzi faza konkretyzacji, w procesie twórczym prymarna. Zatrzymanie się w opisie na poziomie zewnętrznego oglądu utrudnia dotarcie do tej prymarnej, dźwiękowej istoty muzyki. Dla unaocznienia problemu przytoczę fragment pracy (s. 140):

„Kapryśność wicherka uzyskana została dzięki wykorzystaniu falującej melodyki, fluktuacji dynamicznych, akcentów w partii fortepianu oraz artykulacji *staccato* w obu partiach instrumentalnych oraz określeniu charakteru wyrazowego - *scherzando*. Jego nieustanny ruch natomiast ilustruje wykorzystanie jednolitej rytmiki na długich odcinkach, najczęściej opartej na przebiegach szesnastkowych lub ósemkowych. Kierunek porywu wiatru zasugerowany został ruchem melodyki, a jego natężenie - fluktuacjami dynamiki. Istotne jest także wykorzystanie dookreśleń wyrazowych - kompozytorka zanotowała: *con vigore, leggiero, veloce, ballo*. Odczuciu nagłego wezbrania czy pojawienie się wicherka z niczego, sprzyjają delikatne zwolnienia i przyspieszenia.”

Nie wiemy tu, co będzie zagrane w przebiegach szesnastkowych lub ósemkowych, jaka jest ruchowa melodyka, co ulega akcentowaniu, zwolnieniu i przyspieszeniu. Trudno w tym opisie „usłyszeć” muzykę w jej swoistości, bowiem np. fluktuację dynamiki czy jednolite pulsowanie stosowali kompozytorzy w wielu stylach i okresach historycznych. Wskazane w partyturze jakości są czysto wyrazowe, podobnie jak afekty w nieznanym nam języku naturalnym. Jeśli zostaną wyizolowane, to pomagają jedynie dookreślić „jak” podawany jest komunikat, lecz bez treści tego „co” komunikowane. Obfitość informacji pozamuzycznych potrzebuje zrównoważenia muzycznym konkretem. To dzięki niemu dowiadujemy się w lekturze na ile muzyka jest tonalna czy nie, jaki styl czy okres historyczny reprezentuje, jakie emocje spowoduje.

Podobnie będzie w przypadku narracji (c.d.):

„Na narrację utworu składa się szereg odcinków różniących się artykulacją i charakterem wyrazowym. Miniatura utrzymana jest w tempie *presto*, a twórczyni dodatkowo zanotowała nad nutami *con vigore*. Spójność osiągnięta została w całej kompozycji za pomocą dość jednolitej rytmiki. Miniatura bowiem utrzymana jest w wartościach szesnastkowych lub ósemkowych. Zwłaszcza w partii fortepianu dominuje wykorzystanie jednolitej rytmiki opartej na przebiegach szesnastkowych. Utwór utrzymany jest w niezmiennym metrum *c*. Wszystkie te zabiegi sprzyjają odczuciu ilustrowania ruchu wiatru. Jego siła i kierunek zdają się jednak zmienne, czego analogatami są różnice wyrazowe poszczególnych odcinków muzycznych. W pierwszym z nich analogię ruchu delikatnego wiatru stanowi wykorzystanie efemerycznych dźwięków fortepianu. Są to szesnastki - naprzemiennie pojawiają się w partii prawej ręki wielodźwięki i pojedyncze dźwięki w wysokim rejestrze. Odcinek utrzymany został w dynamice *pp*, a nad nutami kompozytorka zanotowała *leggero* i *veloce*. Wykorzystanie falującej melodyki, fluktuacji dynamicznych, akcentów w partii fortepianu oraz artykulacji *staccato* w obu partiach podkreśla kapryśność wicherka. Kolejny odcinek oznaczony jest w partyturze słowami *meno mosso poco marcato, ballo*. W partii wiolonczeli pojawia się *glissando* w górę, a partii fortepianu arpeggiowane akordy oraz rytm odwrotnie punktowany. W 42 takcie rozpoczyna się odcinek oznaczony słowami *scherzando, meno mosso, sempre poco accel.* Materiał muzyczny przypomina ten początkowy, jednak w partii wiolonczeli pojawia się nowy sposób wydobywania dźwięku - *pizzicato*. W ostatnim fragmencie kompozycji zastosowane jest zmniejszanie dynamiki (*pedendosi*), by na ostatnie dwie miary utworu zagrać *subito ff*, niczym świst wiatru.”

Trzeba jednak przyznać, że tekst pracy z reguły zawiera o wiele więcej ukonkretnionych informacji niż w podanym przykładzie. Nawiązania do materiału muzycznego są w dysertacji stale obecne, więc znajdujemy liczne wskazówki co do rodzaju użytych skal, struktur symetrycznych, instrumentacji, niuansów artykulacyjnych. Wybrane kwestie teoretyczno-materiałowe są przez autorkę omawiane oddzielnie, z podaniem nazw dźwięków, choć już nie interwałów (z wyjątkiem tabeli 1.).

W przypadku muzyki Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil metoda deskryptywna dobrze się sprawdza, a to z powodu wyjątkowości obranego obiektu badań. Programowym założeniem

muzyki Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil trudno zaprzeczyć, tym bardziej że kompozytorka wskazuje je i sygnalizuje nieustannie wielotorowym językiem wypowiedzi; od poetyckiego do skrajnie technicznego. Warstwa wyobraźni pozamuzycznej funkcjonuje tu wspólnie z wyobraźnią muzyczną tworząc nierozłączną całość. Ujmowanie takiej twórczości tylko w obiektywistycznych kategoriach muzyki absolutnej powodowałoby jej fundamentalne zafałszowanie. Ten właśnie fakt autorka tekstu uwydatnia, zgodnie z założeniami swej pracy, zaś opisowy dyskurs oferuje sugestywne przybliżenie sposobów jakimi impresja natury uobecnia się w muzyce.

Do zalet przedstawionego opracowania należy zaliczyć sprawny opis bogatego, obfitującego w fakty materiału oraz wielorakość spojrzeń na zjawisko naśladownictwa muzycznego zarówno na poziomie ogólnym jak i elementarnym. Autorka cytuje komentarze, uwagi, didaskalia z partytur, wiążąc je z obecnością wskazanych czy wykrytych wyobrażeń inicjalnych; obrazowych, symbolicznych, metaforycznych. Obfitość przykładów nutowych, tabel, ilustracji, ułatwia poglądowy odbiór przekazywanych treści. Wiarygodność przedstawianych informacji potwierdzona zostaje faktem osobistego kontaktu autorki z kompozytorką oraz szerokiego dostępu do materiałów nutowych, nagraniowych, tekstowych i ikonograficznych.

Problem związków muzyki z naturą, nadaje tekstowi spójność tematyczną. Zewnętrzne wobec muzyki inspiracje jawią się w muzyce Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil jako wszechobecne, od ujęć ogólnych poczynając aż po drobne dźwiękowe szczegóły a utwory ukierunkowane przyrodniczo stanowią gros jej dorobku. Autorka przedstawia obszerne kompendium wiedzy o indywidualnym sposobie uobecnienia natury w muzyce oraz o muzycznych przejawach tak nieuchwytej kategorii jaką jest osobowość twórcy.

Grażyna Pstrokońska-Nawratil jawi się w szerokim spektrum ról; jako osoba, jako kreatorka wielowarstwowych dzieł, jako artystka o szczególnych uzdolnieniach, nie tylko muzycznych. Cechuje ją fantazyjna i przez to odkrywczą wyobraźnia, wrażliwość na impulsy środowiska, zaś dar synestezji doprowadził do sformułowania prywatnego „kodu kolorystycznego”. Myślenie nastrojem przechodzi u niej płynnie w myślenie materiałem muzycznym, a impresywność w dążenie do uporządkowań. Struktury dźwiękowe widoczne w przykładach charakteryzuje indywidualny sposób organizacji; tutaj kompozytorka okazuje się zdyscyplinowaną konstruktywistką.

Praca jest szeroko zakrojona a skonsolidowane wątki układają się w niemal pełną monografię Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, nie tylko jako autorki dzieł o tematyce związanej z naturą. W rezultacie sumiennego przedstawienia głównego problemu reprezentacji pozamuzycznych otrzymujemy monografię kompozytorki bardzo wyrazistej w obecnym świecie twórców muzyki, którą cechuje ją nowoczesny, niebanalny styl ponad opozycjami tonalności-atonalności, awangardowości-tradycjonalizmu.

We wstępie autorka zadeklarowała cele swych poczynąń. „Celem pracy było zbadanie inspirowanej naturą twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil oraz określenie syndromu tej muzyki. Autorka zamierzała udowodnić tezę o istotnych powiązaniach muzyki z naturą twórczyni (jej osobowością) i z naturą świata zewnętrznego (przyrody) oraz o wpływie natury na specyficzne, idiomatyczne cechy jej muzyki”. Uważam że cele te zostały osiągnięte.

Stwierdzam, że rozprawa pani Katarzyny Bartos spełnia warunki stawiane pracom doktorskim przez art. 13 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki i wnioskuję o dopuszczenie jej autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

