

Ginący świat – *Lasy deszczowe* z cyklu *Ekomuzyka* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.7

Muzyka jest dźwiękowym organizmem. Jej trwanie przebiega w czasie i przestrzeni. Zatrzymana – ginie, podobnie jak życie innych organizmów ziemskich czy gwiazd w kosmosie. Muzyka w pełni podlega regułom życia; rodzi się, rośnie, zanika – umiera. Jest odnawialna (pojawia się przy każdym wykonaniu), podlega reinkarnacji! (odradza się w nowej postaci – czasem po wiekach, w innej szacie, np. na innych instrumentach i w nowej instrumentacji). Jako gatunek podlega ciągłemu rozwojowi. Jednocześnie jest permanentną, żywą kroniką naszego życia¹.

Powyższe słowa napisała Grażyna Pstrokońska-Nawratil w artykule pt. *Ekomuzyka*. Badając twórczość kompozytorki, zauważyć można dominację jednego źródła inspiracji – jest nim natura². Ten ważny element rzeczywistości, posiadający ogromny wpływ na życie każdego człowieka, wielokrotnie pobudzał wyobraźnię artystki³. Utworem zwiastującym zainteresowanie przyrodą jest *Eco per flauti* z 1980 roku. Dał on początek nie tylko autorskiej koncepcji ekomuzyki, ale też cyklowi kompozycji o tej samej nazwie. Do tego ostatniego zalicza się *Lasy deszczowe* – swoisty manifest ekomuzyczny⁴.

Należy w tym miejscu zauważyć, że niemal równoległe do koncepcji ekomuzyki rozwijały się podobne, np. pejzażu dźwiękowego, ekologii muzycznej czy muzyki naturalnej. Nasilenie tych tendencji można powiązać z przemianami kulturowymi. Jak zauważyła bowiem Elżbieta Szczepańska:

Początek postmodernizmu datuje się [...] od pierwszych muzycznych zachowań „ekologicznych”. Miały one chronić przed natłokiem zaszyfrowanych nieznanym odbiorcy informacji, których dostarczał serializm, przed chłodem punktualizmu, przed agresywnością brzmień sonorystycznych⁵.

¹ G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. J. Mozrzyk, Wrocław 2005, s. 144–145.

² W niniejszym artykule sposób rozumienia niezwykle wieloznacznego pojęcia *natura* zostanie zawężony do synonimu słowa *przyroda*. O innych znaczeniach tego wyrazu pisze m.in. Arthur O. Lovejoy. Por. A.O. Lovejoy, „*Nature*” as *Aesthetic Norm*, [w:] idem, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948, s. 69–77.

³ Tematowi temu poświęciłam swoją pracę doktorską pt. *Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil*, [niepublikowana praca doktorska] Kraków 2020.

⁴ Twórczyni rozumie ekomuzykę jako przyjazną człowiekowi i inspirowaną naturą sztukę dźwięków, w której można odnaleźć dom

(gr. *oikos* – dom). Postuluje wzięcie pod uwagę w badaniach muzykologicznych takich problemów jak m.in. muzyczny ekotop („jako kulturę danego regionu”) czy ekoklimat („determinanty środowiska charakterystyczne dla tego właśnie obszaru kulturowego”). Zauważa, że ekomuzyka związana jest z trzema głównymi, istniejącymi od zarania dziejów inspiracjami: ptakami, wodą i ciałami niebieskimi. Koncepcji tej nie powinno się traktować jako naukowej. Jest to subiektywna impresja na temat obecności natury w muzyce (także własnej) na przestrzeni lat. Por. G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka...*, op. cit.

⁵ E. Szczepańska, *Postmodernizm a muzyka*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. G. Dziamski, t. *Od awangardy do postmodernizmu*, Warszawa 1996, s. 440.

Trzeba jednak podkreślić, że zainteresowanie artystów naturą i tworzenie związanych z nią koncepcji nie jest w historii muzyki niczym nowym, inne są jedynie stosowane narzędzia. Pierwszymi ekomuzycznymi utworami były już śpiewy ludzi pierwotnych, w których naśladowali melodie ptaków lub odgłosy natury.

Podejście Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil można wywieść z XIX-wiecznej idei muzyki programowej. Jednocześnie jej twórczość związana jest z tzw. powrotem żywiołów⁶. Próbuje w niej bowiem przenieść własne wrażenia na struktury dźwiękowe, pozwalając przyrodzie w pełni zaistnieć, dojść do głosu. Istotną staje się w jej twórczości pewna niedosłowność, metaforyczność stosowanych do opisu terminów, obecna także w sposobie przenoszenia zjawisk pozadźwiękowych na grunt muzyki. Struktury muzyczne działają na zasadzie podobnej do poetyckiej figury porównania. Kompozytorka nie korzysta (poza utworem *Strumyk i słońko*) z nagrań terenowych, rzadko sięga po naśladownictwo dźwiękowe. Do pełnego zrozumienia jej muzyki nie wystarczy poznanie zawartej w tytule sugestii źródła inspiracji (często wyrażonego poetyckim językiem np. *Figury na piasku... Albo wędrówki odwiecznego skarabeusza...*). Twórczyni podkreśla też, że nie wszystko, co słyszy czy widzi w otaczającym ją świecie, chce przenieść na papier nutowy⁷. Nie da się

więc w pełni porównać jej strategii kompozytorskich do tych stosowanych przez innych artystów, ani zastosować „obcych” koncepcji do opisu jej muzyki. Potrzebne jest natomiast dogłębne zrozumienie sposobu kodowania przez nią rzeczywistości pozadźwiękowej oraz poznanie procesu kompozycyjnego, co umożliwi jedynie rozmowa z artystką. Wiele reprezentacji muzycznych w jej dziełach jest bowiem nieuchwytnych, jeżeli nie otrzymamy wcześniej sugestii od autorki. Ostatecznie artystka twierdzi, że:

Jesteśmy tylko medium, które odbiera i przekazuje impulsy świata w sposób mniej lub bardziej doskonały. Nie powinniśmy zakłócać tego naturalnego porządku. Zachowamy wówczas w naszej twórczości pozbawioną fałszu – prawdę⁸.

Niniejsza analiza i interpretacja ma więc na celu zagłębienie się w gąszcz niezwykłych, wykreowanych przez Pstrokońską-Nawratil lasów pierwotnych. Ponieważ utwór ten to przykład koncertu programowego, przyjrzyć się zarówno słownym, jak i muzycznym mediom programowości⁹, za pomocą których kompozytorka przedstawiła tytułowe mateczniki, następnie omówię narrację utworu¹⁰. Istotne było dla mnie uwzględnienie tych reprezentacji, które wyznaczyła artystka, dlatego określenia poszczególnych

⁶ Jak zauważa Krystyna Wilkoszewska, pierwotnie człowiek obcował z naturą w duchu dionizyjskim – będąc pod jej wrażeniem i podporządkowując się jej. Następnie, po ujarzmieniu przyrody, przekształcił się to w ducha apollońskiego. Sztuka stała się wtedy przechowalnią symboli związanych z żywiołami. Obecnie natomiast zauważyć można powrót tych elementów. Spowodowane jest to sprzyjającą sytuacją, jak pisze filozofka: „Po pierwsze, upadł kult nauki [...] i wiara w nią jako jedyną drogę ku wiedzy wartościowej, po drugie, w potężnych ruchach New Age i ekologii powróciły idee kosmologiczne, czyli pytanie o jedność świata. Atmosfera do podjęcia problematyki żywiołów jest dziś sprzyjająca w stopniu nieznanym od stuleci. [...] Nie należy jednak lekceważyć wrażenia, że w dzisiejszym nurcie «sztuki żywiołów» idzie nie o mniej lub bardziej świadome wpisanie się w tę długowiekową tradycję kulturowej symboliki i tym samym jej kontynuację, lecz o coś znacznie śmielszego: o jej zatrzymanie i rozpoczęcie od punktu zerowego. Walka idzie zatem o prawdziwy powrót żywiołów w ich elementarność”. K. Wilkoszewska, *Powrót żywiołów*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 272, 275.

⁷ Twórczyni obdarzona jest darem synestezji i posiada własny kod kolorystyczny wiążący kolor z wysokością dźwięku i żywiołem przyrody. Jednocześnie twierdzi: „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”. G. Pstrokońska-Nawratil, *Słyszę to, co widzę*, [w:] *Przyroda i cywilizacja*, red. E. Dobierzewska-Możarymas i A. Jezierski, Wrocław 2010, s. 133.

⁸ G. Pstrokońska-Nawratil, *Ekomuzyka...*, op. cit., s. 150.

⁹ Przez pojęcie słownych mediów programowości należy rozumieć tytuły, podtytuły, program. Można do nich zaliczyć również motto, komentarze odautorskie i objaśnienia. Do muzycznych mediów programowości zalicza się wszystkie typy struktur dźwiękowych, za pomocą których kompozytor koduje pozamuzyczne znaczenie (m.in. leitmotivy, symbole, specyficzne instrumenty, którym przypisana jest rola bohatera itd.). Por. R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.

¹⁰ Narracja rozumiana będzie jako dźwiękowe przedstawienie historii lub ciągu zdarzeń. Punkt wyjścia stanowią dla mnie rozważania M. Grabócz i M. Pawłowskiej. Pierwsza zauważa, że narracja może w muzyce istnieć na trzy sposoby, tzn. może występować program narracyjny: zewnętrzny (wykorzystana jest pozamuzyczna narracja), wewnętrzny (wynikający z asymilacji zewnętrznej, ale czysto muzycznego tematu) oraz poziomu głębokiego (który wiąże się z m.in. modalnościami – *mieć, być, chcieć* itd.). M. Pawłowska w swojej monografii bada pod kątem narracji zarówno muzykę wokalno-instrumentalną, jak i instrumentalną (por. M. Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*, Toruń 2016). Celem przedstawionych w niniejszym tekście analiz i interpretacji nie jest jednak wierne przeniesienie czy adaptacja badań Grabócz i Pawłowskiej. Sposób opisu dzieła muzycznego stosowany zwłaszcza przez tę drugą autorkę stanowi dla mnie inspirację. Badaczka przedstawia najpierw wyizolowane struktury muzyczne i wyjaśnia ich znaczenie, następnie prezentuje sposób ich funkcjonowania w utworze.

motywów, pór dnia, „czasów” czy „bohaterów” narracji muzycznej pochodzą od samej twórczyni¹¹.

GENEZA

Pierwotne puszcze zainteresowały Grażynę Pstrokońską-Nawratil w sposób szczególny, gdy wiele lat temu obejrzała w telewizji przedstawiający je film dokumentalny. Odczucie pewnego rodzaju buntu i smutku wobec wycinki tych lasów stało się inspiracją do napisania poświęconego im utworu. Ukończyła go 27 sierpnia 2013 roku i zatytułowała *Lasy deszczowe*. Kompozycja została prawykonana miesiąc później w Gdańsku przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Bałtyckiej pod batutą Massimiliano Caldiego wraz z solistami: Łukaszem Długoszem i Agatą Kielar. Partytura została zadedykowana tym flecistom. Powstanie utworu wiąże się z programem „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie” 2012/2013, który zrealizowany został przez Instytut Muzyki i Tańca.

Jak podkreśliła twórczyni w rozmowie z Beatą Bigdą, *Lasy deszczowe* „[t]o moja próba uchwycenia zagrożonego piękna, powstrzymania coraz bardziej pędzącego czasu, to utwór symboliczny i osobisty”¹². W wywiadzie dla „Przekroju” wyjaśniła natomiast:

Byłam zafascynowana lasami tropikalnymi. W jednym z filmów o puszczy amazońskiej zobaczyłam drastyczną scenę – 400-letnie drzewo, wystające ponad las jak mamut, zostaje w kilka minut zgładzone piłą łańcuchową. W agonii pada, podrywa się, odbija o niższe drzewa. To zabrzmiało tak, że wiedziałam: muszę to zapisać, wystawić drzewu muzyczny pomnik. Tak powstały *Lasy deszczowe* na flety i orkiestrę¹³.

W 2016 roku kompozytorce udało się zobaczyć na własne oczy lasy deszczowe przy okazji wizyty

¹¹ Poszczególne określenia kompozytorka użyła w komentarzu dla wykonawców [tekst niepublikowany] oraz rozmowach, które z nią przeprowadziłam. Kategorie te należy jednak traktować jako metafory, nie zaś dosłownie jako manifestację konkretnej koncepcji naukowej. Język twórczyni – zarówno muzyczny, jak i ten w wypowiedziach słownych – charakteryzuje się dużą poetyckością i niedosłownością.

¹² B. Bigda, *Myślenie dźwiękiem. Z profesora Grażyną Pstrokońską-Nawratil rozmawia Beata Bigda*, <http://beabard.blogspot.ca/2016/09/myślenie-dźwiękiem.html> (dostęp: 3.02.2017).

¹³ J. Pelczar, *Słuchając gwiazd*, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/sluchajac-gwiazd-jan-pelczar> (dostęp: 27.02.2020).

w Nowej Zelandii i Australii. Po podróży stwierdziła, że jej muzyczna wizja była zgodna z tym, z czym się zetknęła podczas swojego wyjazdu¹⁴.

WYBÓR TYTUŁU I MOTTA KOMPOZYCJI

Tytuł utworu odnosi się do wiecznie zielonych lasów, w których występuje wysoka temperatura oraz wilgotność spowodowana dużymi opadami. Znajdują się one w różnych częściach globu, ale najbardziej znane są te położone wzdłuż równika. Bogate flora i fauna są niestety zagrożone. Choć nazywa się je Zielonymi Płucami Ziemi¹⁵, często zostają wycięte pod uprawy szybko rosnących roślin, takich jak soja lub palma oleista, albo pod hodowlę bydła. Często drzewa z lasów deszczowych ścina się, by pozyskać cenne drewno lub tereny pod budowę dróg. Wartość puszczy pierwotnej jest dla Ziemi nieoceniona – oprócz produkcji znacznych ilości tlenu¹⁶ stanowią często siedliska zagrożonej wyginięciem lub endemicznej fauny, a także miejsce zamieszkania licznych szczepów rdzennej ludności. Jak podkreśliła Grażyna Pstrokońska-Nawratil: „Kompozycja [*Lasy deszczowe* – K.B.] jest symbolicznym hołdem oddanym wielowiekowym drzewom, pomnikom natury, które można unicestwić w ciągu kilku minut *narzędziami cywilizacji*”¹⁷. W komentarzu do utworu napisała:

Lasy deszczowe – odwieczne, niezgłębione, ze swoim *wielozasem* fauny i flory, z tajemniczą audiosferą... To symboliczna wędrówka od opalizujących, ciemnych barw leśnego poszycia poprzez stopniowo jaśniejącą feerię kolorów, aż po pełne słońca i ruchu korony drzew¹⁸.

¹⁴ Na podstawie rozmowy z kompozytorką.

¹⁵ Por. *Zielone Płuca Ziemi*, <https://www.ekologia.pl/wiedza/slowniki/leksykon-ekologii-i-ochrony-srodowiska/zielone-pluca-ziem> (dostęp: 28.07.2021).

¹⁶ Warto mieć jednak na względzie to, że lasy produkują największej tlenu we wzrostowej fazie rozwoju. Mimo że dojrzałe drzewostany nie wpływają znacząco na ilość tlenu w atmosferze, zalesienie dużych połaci ziemi wpływa pozytywnie na utrzymanie tego pierwiastka w powietrzu na Ziemi. Por. A. Georgiou, *How Much Oxygen Does the Amazon Rain Forest Provide?*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.com/how-much-oxygen-amazon-rain-forest-1456274> (dostęp: 12.06.2020).

¹⁷ G. Pstrokońska-Nawratil, komentarz dla wykonawców udostępniony przez kompozytorkę; tekst niepublikowany.

¹⁸ Ibidem.

Partytura została opatrzona mottem „...myśląc o moim świecie, który zanika”, korespondującym doskonale z dramatyczną sytuacją lasów deszczowych we współczesnym świecie.

GATUNEK I UKŁAD CZĘŚCI UTWORU

Lasy deszczowe to przykład koncertu podwójnego z towarzyszeniem orkiestry. Z tego gatunku, posiadającego długą tradycję, twórczyni zachowała jedynie najważniejsze idee. Pierwsza, nadrzędna, dotycząca współdziałania i współzawodniczenia grupy solistów i orkiestry; druga – związana z wirtuozowskim potraktowaniem instrumentów solowych; trzecia – odnosząca się do podziału utworu na kilka kontrastujących ze sobą części. Wszystkie te idee służą odwzorowaniu za pomocą środków muzycznych metaforycznej walki jednostki (jednostek) z precywnościami losu. Pomaga w tym zwłaszcza zastosowanie fletów jako instrumentów solowych – z ich brzmieniem bowiem kojarzy się to, co naturalne, swobodne, pogodne, pozytywne, zwiewne, delikatne i łatwe do unicestwienia. Warto też podkreślić, że twórczyni sięgnęła po koncert programowy, a więc podporządkowany zewnętrznej, werbalnej narracji¹⁹.

Inspiracją dla układu części (i ich tytułów) w koncercie oraz specyficznie budowanej dramaturgii była dla Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil tragedia antyczna. W starożytnej Grecji gatunek ten tworzyły następujące części: prolog, parodos (pieśń na wejście chóru), epeisodia (dialogów lub monologów) na przemian ze stasimonami (komentującymi pieśniami chóru), w punkcie kulminacyjnym umieszczano kommos (lament głównego bohatera), a utwór zwieńczony był przez exodos (pieśń na zejście chóru). Tragedię antyczną porządkowało kilka reguł. Jedną z nich stanowiła zasada trzech jedności – miejsca, czasu i akcji. Oznaczało to, że utwór pozbawiony był wątków pobocznych, akcja rozgrywała się w jednym miejscu, a czas trwania opisywanego wydarzenia najczęściej nie przekraczał dwóch dni. W dramatach antycznych występowało niewielu aktorów (poza chórem maksymalnie trzech). Utwór kończył się śmiercią protagonisty, co spowodowane było ciężącym nad nim fatum.

Wywoływanie i podtrzymywanie skrajnych emocji dzięki akcji dramatycznej sprawiało, że publiczność doświadczyć mogła oczyszczenia (*katharsis*)²⁰.

W kompozycji Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil nie ma jednak wszystkich tradycyjnych części antycznej tragedii. Twórczyni rozpoczęła utwór od stasimonu, po nim następują dwa epeisodia, a na koniec kommos i exodos. Pominięte zostały więc prolog i parodos, co nie wpływa znacząco na dramaturgię dzieła²¹. Podobnie jak w tragedii antycznej, cała akcja utworu rozgrywa się w jednym miejscu – lesie deszczowym. Kompozytorka uwzględniła wszystkie jego warstwy: od poszycia do koron wysokich drzew. Akcja kompozycji rozgrywa się w ciągu jednego dnia – od przedświt do zmierzchu; w każdej z części utworu zilustrowano kolejną część doby, a poszczególnym porom dnia przyporządkowani zostali inni „bohaterowie” narracji muzycznej oraz różne „rodzaje czasu”²². W pierwszej części (*Stasimon*) przedstawione zostało poszycie leśne związane z „czasem neutralnym”, w drugiej (*Epeisodion 1*) – kolibry i „czas przyspieszony”, w trzeciej (*Epeisodion 2*) – rzeka i „czas spowolniony”, w czwartej (*Kommos*) – „czas nawarstwiony, powstrzymywany”, a w ostatniej (*Exodos*) – drzewa i „czas otwarty, zawieszony”.

²⁰ Por. *epeisodion, exodos, katharsis, kommos, parodos, prolog, tragedia*, [w:] M. Król, G. Kurpiński, H. Sulek, *Podręczny słownik terminów literackich*, red. H. Sulek, Kraków 2005, s. 246 i in. oraz J.L. Styan, *Dramatic Literature*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/dramatic-literature> (dostęp: 15.04.2020).

²¹ Patrząc z szerszej perspektywy na wykonanie *Lasów deszczowych*, odpowiednikiem prologu może być komentarz autorki zawarty w programie koncertu, natomiast ekwiwalentem pieśni na wejście – pojawienie się orkiestry i/lub solistów na scenie oraz strojenie instrumentów.

²² Nazwy zastosowane do opisu różnych „rodzajów czasu” w utworze pochodzą z komentarza dla wykonawców udostępnionego przez kompozytorkę. Każda z części prezentowana jest w innym tempie, różne są także sposoby prowadzenia narracji muzycznej. Dzięki temu słuchacz doświadcza spowolnienia lub przyspieszenia akcji muzycznej, przypisanej do poszczególnych „bohaterów” muzycznego dramatu. Tym samym tworzy się *wieloczas* charakterystyczny dla różnych warstw lasów deszczowych. Nie oznacza to jednak, że występuje nakładanie się warstw różnie percypowanych pod względem czasu muzycznego. Tempa i sposób prowadzenia narracji muzycznej zmieniają się bowiem sukcesywnie (poza częścią *Kommos*). Strategia kompozytorki przypomina tę wykorzystywaną przez Gérarda Griseya, który mówił o tzw. czasie wielorybów, ludzi i ptaków. Pierwszy charakteryzował się chociażby stosowaniem „rozcigniętych” struktur muzycznych, ostatni – ich skondensowaniem. Por. K. Kwiatkowski, *Czas ptaków, ludzi i wielorybów. Przewodnik po muzyce Gérarda Griseya*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 23 i 24.

¹⁹ Por. R.D. Goliańek, *Muzyka programowa...*, op. cit.

Tabela 1. *Wieloczas* i motywy wykorzystane w *Lasach deszczowych*

Tytuł części	Pora dnia	Takty	Motywy	Czas
<i>Stasimon</i>	Przedświt	1–128	Poszycie leśne (główny), rzeka (poboczny)	Neutralny
<i>Epeisodion 1</i>	Przedpołudnie	129–141	Kolibry (główny)	Przyspieszony
		142–149	Rzeka (poboczny)	
		150–162	Kolibry	
		163–171	Rzeka	
		172–185	Kolibry	
		186–196	Rzeka	
		197–207	Kolibry	
		208–228	Uderzenia (poboczny)	
<i>Epeisodion 2</i>	Południe	229–245	Rzeka (główny)	Spowolniony
		246–249	Zagrożenie (poboczny)	
		250–265	Rzeka	
		266–274	Zagrożenie	
		275–302	Rzeka	
<i>Kommos</i>	Popołudnie	303–366	Zagrożenie (główny), poszycie, las, rzeka	Nawarstwiony, powstrzymywany
<i>Exodos</i>	Zmierzch	367–412	Opadanie drzewa	Otwarty, zawieszony
		413–454	„Łabędzi śpiew”	
		Koda: 455–491	Zagrożenie, przeznaczenie	

INSTRUMENTARIUM

Założeniem artystycznym kompozytorki było „przeniesienie fascynującego zjawiska w naturze w sferę brzmienia instrumentów muzycznych”²³. W tym celu zastosowała ona w kompozycji rozbudowane instrumentarium. Utwór przeznaczony jest na flety (w odmianach: *piccolo*, *grande*, *alto* i *basso*) oraz orkiestrę symfoniczną, która składa się z podwójnej obsady instrumentów dętych drewnianych (flety i klarnety) oraz blaszanych (trąbki, waltornie, puzony), kwintetu smyczkowego i instrumentów perkusyjnych. Szczególnie tych ostatnich jest niezwykle dużo. Wykorzystane zostały: cztery kotły, krotale, dzwonki, ksylofon, wibrafon, marimba, czelesta, trójkąt, pięć gongów chińskich, dwa wood blocks, dwa long drums, tamburyn, trzy marakasy, cztery tempelblocks, trzy talerze, bęben wielki, cztery gongi oraz tam-tam. Pojawiają się również instrumenty rzadziej spotykane: shell chimes, guiro, dwie raganelle, bicz, kij deszczowy (*bâton*

de pluie; w partyturze zaznaczony jako „baton”), klawes, kastaniety, fleksaton, vibrasap, folia celofanowa, maszyna wiatrowa i geofon.

Na szczególną uwagę zasługują dwa instrumenty. Pierwszy z nich to geofon, który został wymyślony przez Oliviera Messiaena i zastosowany po raz pierwszy w jego utworze *Des canyons aux étoiles...* (1971). Jest to bęben wypełniony wieloma małymi kulistymi kamyczkami (śrutem). Drugi natomiast to pomysł samej Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil. Kompozytorka przez długi czas szukała odpowiedniego instrumentu, aż wpadła na pomysł połączenia dwóch arkuszy folii celofanowej tak, by powstała kula. Nie tylko wydaje ona ciekawe dźwięki, ale i błyszczą się, co stanowi intrygujący efekt wizualny podczas koncertu.

83

„BOHATEROWIE” DRAMATU I LEIT-MOTIVY W LASACH DESZCZOWYCH

W celu odwzorowania poszczególnych pór dnia oraz warstw lasu i jego „bohaterów”, kompozytorka zastosowała każdorazowo inną obsadę, zróżnicowała

²³ G. Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe* [autokomentarz], [w:] *Książka programowa Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova”*, Wrocław 2014, s. 156.

Przykład 1. Grażyna Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe, cz. Stasimon*, t. 11–18, poszycie lasu²⁴

barwę, fakturę oraz środki artykulacyjne. Wykorzystane zostały także charakterystyczne motywy, które powracają w trakcie trwania utworu (leitmotywy).

Poszycie lasu twórczyni przedstawiła za pomocą ciemnych barw orkiestry, przy użyciu różnych sposobów wydobywania dźwięku o sonorystycznej proveniencji, licznych glissand, szumów i mikrotonów oraz nagromadzeniu instrumentów perkusyjnych. Ważne jest tu wykorzystanie dwóch motywów. Pierwszy z nich znajduje się w partii raganelli i tworzy go stopniowo przyspieszana, a następnie zwalniana figura muzyczna²⁵. Drugi zastosowany jest w partii czelesty. Składa się na niego melodia rozwijająca się ku górze, oparta na rozłożonym akordzie, wykonywana coraz wolniej. Czyste brzmienie instrumentu i współbrzmień przez niego granych stanowi kontrast do ciemnych barw pozostałych instrumentów;

jednocześnie brzmienie czelesty można utożsamiać z rodzajem świetlnego refleksu przebijającego do poszycia.

Kolibry zostały scharakteryzowane przez grę w tempie *allegro*, które dookreślono słowem *rigoroso*. Solista gra na instrumencie, którego rozmiary są analogiczne do drobnych kształtów zwierzęcia – flecie piccolo. W jego partii zastosowane zostały figuracyjne przebiegi przedstawiające nieustanne, szybkie ruchy kolibra. Ponieważ ptaki zdają się nigdy nie zatrzymywać, tak i w partii fletu brakuje pauz, a metrum zmienia się prawie co takt. Ruch zwierząt podkreślony został także przez grę glissando w dół i w górę w instrumentach smyczkowych²⁶.

R z e c e przyporządkowane zostało wolne tempo (*andante* lub *largo*) oraz określenie słowne *misterioso*. W początkowych przedstawieniach jej tajemnicze brzmienie podkreśla zastosowanie fletu altowego, w partii którego pojawiają się przebiegi o stałej

²⁴ Źródło zamieszczonych w niniejszym artykule przykładów: G. Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe*, 2013. Elektroniczną wersję partytury opracował Grzegorz Wierzbą.

²⁵ W kompozycji wykorzystana musi być raganella o jednym rzędzie ząbków, inne – np. o podwójnym rzędzie, generują niewłaściwe dla utworu brzmienie.

²⁶ „W *Lasach deszczowych* jest studium kolibrów. Oddają ich ruchliwość, furkot skrzydełek. [...] Kolibry reprezentują właśnie czas przyspieszony, dźwiękowe szaleństwo”. Por. G. Pstrokońska-Nawratil, [w:] J. Pelczar, op. cit.

Przykład 5. Grażyna Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe, cz. Exodos*, t. 367–373, opadanie drzewa

pulsacji oraz labilna intonacja. Unikanie równomiernej temperacji sprawiające wrażenie chwiejności intonacyjnej jest tu analogią do ruchów wody. W partii akompaniamentu (realizowanego przez instrumenty dęte, smyczkowe oraz sztabkowe instrumenty perkusyjne) pojawiają się długo wytrzymywane dźwięki tworzące akordy. W późniejszych pokazach struktury stanowiącej analogat rzeki wykorzystane zostały oba instrumenty solowe. Ich figuracyjne przebiegi realizowane są w innych podziałach rytmicznych. Dla fletów przeznaczone zostały także odmienne plany dynamiczne²⁷. Dzięki temu momenty dynamicznych

kulminacji nie nakładają się, co sprzyja postrzeganiu tych figur jako analogatów fal na wodzie. Obrazuje to ciągły ruch rzeki.

W utworze występuje także motyw zagrożenia. Odpowiada mu pnącą się ku górze melodia oparta na skali chromatycznej i ruchu triolowym. Jej cechą charakterystyczną jest wykorzystanie co najmniej dwóch instrumentów (początkowo fletów solo, później instrumentów smyczkowych) oraz przesunięcie struktury w taki sposób, że tworzy się kanon w sekundzie. Takie zestawienie dwóch melodii podkreśla „agresywność” figury.

Drzewa natomiast ukazane zostały w momencie ich opadania po ścięciu, czego analogatem jest opadający kierunek melodii we wszystkich instrumentach. Pojawia się tu ta sama struktura, co w motywie zagrożenia, jednak w augmentacji i inwersji.

²⁷ Przykładem może być początek drugiego *Epeisodionu*. Różnice pomiędzy planami dynamicznymi są dość subtelne, a podkreśla je także inne ukształtowanie rytmiczne. W partii pierwszego fletu solo w taktach 230 i 231 dźwięk ściszący jest od *p* do *pp* (stała figuracja szesnastkowa), natomiast w tym samym odcinku w partii drugiego fletu solo pojawia się *crescendo* (*ppp* do *pp*) i *decrescendo* (ciągła pulsacja sekstolowa).

NARRACJA W KOMPOZYCJI

Jako pierwsza w utworze przedstawiona została najniższa warstwa lasu – poszycie – w której niemal brakuje światła oraz dominują trzaski i szmery. Ich odpowiedniki muzyczne uzyskiwane są na instrumentach perkusyjnych oraz dzięki zastosowaniu technik wydobywania dźwięku o sonorystycznej proveniencji. Utwór rozpoczyna gra na raganelli, której towarzyszą tam-tam grande oraz kula celofanowa. Stopniowo dołączane są kolejne instrumenty – flety solo, puzon, krotale, instrumenty smyczkowe (flażolety, gra na strunniku). Na tym tle co jakiś czas pojawia się czelesta, której czyste brzmienie kontrastuje z ciemnymi barwami orkiestry. Realizowany na tym instrumencie rozłożony akord utożsamiać można z przebijającym delikatnie promieniem słonecznym. Las budzi się do życia, czego analogatem jest dołączanie kolejnych instrumentów, zwiększanie dynamiki przebiegów oraz ich rozszerzanie. W tym odcinku utworu kolorystyka to najważniejszy element dzieła muzycznego – w partii fletów solo występują multifony, flażolety, glissanda, perkusyjne brzmienia. Nie brakuje też gry na podstawku kontrabas, flażoletów i mikrotonów w instrumentach smyczkowych. W instrumentach dętych zamiast dźwięków o określonej wysokości występują szmery, szumy, furkot, tremolo wentylowe oraz szepcienie do instrumentu. Zastosowane są tu idiofony drewniane, a na bębnie wielkim należy grać szczotką.

Pewnego rodzaju zatrzymanie toku narracji stanowi wejście w segmente F fletu piccolo (flet pierwszy solo). Jest to *quasi-cadenza* tego instrumentu. Towarzyszą mu kij deszczowy, klawesy, marakasy oraz talerze. Następnie w segmente G po raz pierwszy wprowadzony zostaje motyw rzeki. Na tle długo wybrzmiewających akordów wibrafonu, marimby i instrumentów smyczkowych ukazuje się melodia fletu drugiego solo. Układa się ona w dwutaktowe frazy, charakterystyczne jest dla niej ciągle falowanie (dynamiki, melodyki) podkreślone dodatkowo labilną intonacją (wykorzystanie ćwierćtonów).

Następnie w segmente H po raz kolejny kompozytorka odwzorowała proces budzenia się lasu – przebiegi w poszczególnych instrumentach ulegają poszerzeniu i intensyfikacji, pojawia się maszyna do wiatru, następuje przejście od szmeru do dźwięku.

W segmencie I rozpoczyna się *Epeisodion 1*, którego bohaterami są kolibry. Dostrzegalne przyspieszenie narracji muzycznej uzyskane zostało za pomocą figuracji, braku pauz i zmiany tempa na szybkie. Falująca melodia w partii fletu piccolo (pierwszy flet solo) opiera się na trzytaktowych frazach rozpoczynających się każdorazowo od grupy przednutek, które prezentowane są na tle akordów w smyczkach lub uderzeń w instrumenty perkusyjne. Tej pierwszej figurze towarzyszą ciekawe barwy uzyskiwane na fleksatonie i wibraslapie oraz ksylofonie. Następnie w segmencie J powraca motyw rzeki stanowiący łącznik do kolejnej prezentacji motywu kolibrów oraz przeciwwagę dla jego szybkich przebiegów. Wykorzystany jest tu flet altowy, w którego partii powracają spokojne triolowe dwutaktowe frazy, zawierające ćwierćtony. Następuje zmiana tempa na *largo cantabile misterioso* oraz rodzaju akompaniamentu. Powracają długo wybrzmiewające akordy w instrumentach dętych, smyczkowych i perkusyjnych (marimba, glockenspiel, wibrafon). *Epeisodion 1* kończy się w segmencie P, kiedy to powracają brzmienia przypominające początkowe trzaski w lesie. Dwa powyżej przedstawione odcinki (kolibry, rzeka) przeplatają się ze sobą (kolibry występują cztery razy, rzeka – trzy). Za każdym razem figury ulegają modyfikacji polegającej na dołączaniu kolejnych instrumentów do gry, potęgowaniu dynamiki oraz intensyfikacji przebiegów dźwiękowych. Wykorzystanie kontrastującego motywu wody pozwala na chwilę wytchnienia. Dzięki przeciwstawieniu motywu charakteryzującego kolibry sprawiają wrażenie jeszcze szybszych.

Epeisodion 2 rozpoczyna się w segmencie O utrzymanym w tempie *largo* dookreślonym słowem *misterioso*. Powraca tu motyw rzeki, jednak ulega on modyfikacji. Dwa flety grają figuracje – jeden w pulsacji szesnastkowej, drugi sekstolowej. Każdy z nich ma też nieco inny plan rozwoju dynamiki, co sprawia, że małe punkty kulminacyjne poszczególnych przebiegów nie znajdują się w tych samych miejscach. Fletom towarzyszą instrumenty smyczkowe grające akordy. Dzięki specyficznemu podziałowi tych instrumentów na grupy, dźwięk dobiega z różnych części sceny, faluje, płynie. W partii wibrafonu podkreślone są ważne dźwięki. Odcinek, w którym przedstawiona została rzeka, kontrastuje z tym, w którym występuje motyw zagrożenia (t. 246–249). Ma on zostać wykonany

più presto agitato, co podkreśla jego charakter. W partii fletów umiejscowiono pnącą się ku górze melodię w rytmie triolowym, stanowiącą punkt wyjścia do przesuwania struktur. W akompaniamencie granym przez instrumenty smyczkowe wykorzystana jest specyficzna dla kompozytorki „technika przesuwania struktur”²⁸, a ponadto skierowana ku górze melodia. Nagromadzenie interwałów sekundy powoduje silne „tarcia” harmoniczne. Wywołujące niepokój brzmienie uzyskiwane jest dzięki zastosowaniu tremola oraz grze miotełkami na bębnie wielkim. Kolejne przedstawienia motywu rzeki przywracają spokój, jednocześnie każde z nich różni się od poprzedniego. Zmiany sprawiają, że ukazane zostały coraz bardziej wzburzone fale, czego analogię stanowią specyficzne przebiegi w partiach instrumentów. W każdym pokazie wspomnianego motywu wykorzystano coraz większą obsadę, a materiał przedstawiony w partii fletu zwiększa swój ambitus. Wpleciony tu został także motyw zagrożenia wraz z „ostrą” harmonią opartą na sekundach.

Część zatytułowana *Kommos* rozpoczyna się w takcie 303 wraz ze zmianą charakteru wyrazowego na *agitato* (burzliwie, niespokojnie). W odcinku tym powracają wszystkie motywy znane z utworu. Różnorodnie plany muzyczne powstają dzięki podziałowi orkiestry na grupy. Każdy z nich cechuje się inną obsadą i dynamiką. Początkowo ukazane są brzmienia z poszycia w instrumentach perkusyjnych (charakterystyczne stukotanie, motywy w partii czelesty), podczas gdy w partii kontrabasów (a następnie też wiolonczel) pojawia się motyw zagrożenia. W takcie 318 wprowadzone są flety solo z nowym motywem. Stanowi on pewnego rodzaju ilustrację walki, próbę wyswobodzenia się i ucieczki przed fatum. Następnie w t. 334 powraca motyw rzeki w partii fletów solo. Przebiegi ulegają coraz większej intensyfikacji, wzburzeniu, a wartości rytmiczne – dyminucji.

Dynamika natomiast dąży do *forte fortissimo* we wszystkich planach.

Rozwiązanie konfliktu w koncercie następuje w części piątej tzn. w *Exodosie*. We wszystkich instrumentach pojawia się motyw opadającego drzewa, będący odwróconym i augmentowanym motywem zagrożenia. Nad nutami zanotowane zostały takie określenia jak: *cantabile, sonoro possibile, meno mosso*. Pomiędzy motywami opadania znajdują się odcinki kontrastujące – dominują w nich drobne wartości rytmiczne, ruch ku górze oraz zwiększanie dynamiki. Stanowi to obraz ostatnich prób walki natury z jej nieuchronnym losem zgotowanym przez cywilizację. Następuje stopniowe wyciszanie oraz zmniejszanie intensywności przebiegów, aż do zatrzymania akcji na statycznym rozłożonym akordzie długo wybrzmiewających dźwięków w instrumentach smyczkowych. Na tym tle w takcie 413 pojawiają się figury *alla eco* w partii fletów grane „na krawędzi dźwięku”²⁹, symbolizujące duszę drzewa lub jego leśnego duszka. Wprowadzone w takcie 415 figury oparte na grze unisono fletów (po raz pierwszy w utworze) i z wykorzystaniem całej skali instrumentu dookreślone słowem *cantabile* stanowią dalekie nawiązanie do motywu rzeki, swoisty „łabędzi śpiew”. Tym samym ukazana została swoboda, naturalność oraz dominacja ducha natury nad cywilizacją. Podkreślone jest to także powrotem motywów przeblysków światła w partii czelesty znanych z początku utworu i części *Kommos*. Stanowią one refleksy tego, co było, powrót do chwili beztroski, czemu służy spowolnienie przebiegów muzycznych.

Wraz z kodą powraca motyw zagrożenia, na którego pierwszych dźwiękach budowana jest harmonia w instrumentach smyczkowych. Piękno, rozumiane jako przyroda, znów ukazane zostało jako zagrożone. W partii fletów – symbolizujących naturę – pojawiają się liczne repetycje, a melodie dążą do najwyższego dźwięku skali instrumentu.

Lasy deszczowe to utwór wyjątkowy i ważny. Kompozytorka nie tylko oddała w nim hołd tytułowemu, niezwykłym pomnikom przyrody. Zwróciła również uwagę na fakt bezmyślnego niszczenia naturalnych zasobów na naszej planecie. Jak stwierdziła „[...] strasznie

²⁹ Określenie kompozytorki pochodzące z partytury utworu. Chodzi o takie granie, by dźwięk był słyszalny, ale ledwo zaznaczony, wręcz „muśnięty”. Pojawia się tu cicha dynamika, a odcinek grany jest *rubato*. Alternatywnie można też wykonać *flažolety*.

²⁸ „Studium przyptyłów i odpływów, zderzeń, nawarstwiania i wzajemnego wchłaniania fal ukształtowało «metodę przesuwania struktur», która od lat pomaga mi egzekwować w utworach czystość warsztatową i konsekwencję emocjonalną. Przesuwaniu (wg założonego klucza) podlegać mogą wszelkie struktury: melodyczna, harmoniczna, rytmiczna, dynamiczna, kolorystyczna, czasowa, przestrzenna, w aspekcie horyzontalnym, wertykalnym i diagonalnym. Gwarantuje to ciągłą, choć niemal niezauważalną zmienność muzyki”. G. Pstrokońska-Nawratil, *Muzyka i Morze*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998, s. 48.

Przykład 6. Grażyna Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe*, cz. *Exodos*, t. 415–419, „łabędzi śpiew” fletów (fragment)

mnie to boli, że mateczniki giną³⁰. Utwór ten stanowi rodzaj protestu, buntu wobec bezrefleksyjnego niszczenia świata naturalnego, który kompozytorka postrzega jako dobry i przyjazny. W *Lasach deszczowych* ukazana została także ciemna strona lasu pierwotnego – jego drapieżna natura oraz walka toczona z cywilizacją. Na kompozycję można spojrzeć szerzej – jako na utwór będący metaforą walki jednostki (fletów) ze światem (orkiestra), czemu służy charakterystyczne dla gatunku koncertu współzawodniczenie. Nikły dźwięk instrumentów solowych w porównaniu z masą dźwięku generowaną przez orkiestrę stanowi analogię do próby przewyciężenia cywilizacji przez naturę lub fatum bohatera tragedii. Twórczyni zwraca naszą uwagę na to, że tylko od nas – od ludzi – zależy wypełnienie się dramatycznego losu natury. Tym samym kompozytorka niemej przyrodzie daje głos, tworząc z niej głównego bohatera swojej muzycznej tragedii.

BIBLIOGRAFIA

- Bartos Katarzyna, *Muzyka naturalna? Źródła inspiracji w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil*, „Scontri” 2017, t. 4, s. 75–92.
- Bartos Katarzyna, *Natura w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil*, [niepublikowana praca doktorska] Kraków 2020.
- Bartos Katarzyna, *The Concept of Ecomusic in the Works by Grażyna Pstrokońska-Nawratil*, [w:] *Musical Analysis. Historia-Theoria-Praxis*, red. Anna Granat-Janki et al., vol. 5, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2019, s. 263–274.
- Bigda Beata, *Myślenie dźwiękiem. Z profesor Grażyną Pstrokońską-Nawratil rozmawia Beata Bigda*, <http://beabard.blogspot.ca/2016/09/myslenie-dzwiekciem.html> (dostęp: 3.02.2017).
- Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002.
- Georgiou Aristos, *How Much Oxygen Does the Amazon Rain Forest Provide?*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.com/how-much-oxygen-amazon-rain-forest-1456274> (dostęp: 12.06.2020).
- Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1998.
- Król Marek, Kurpiński Grzegorz, Sułek Henryk, *Podręczny słownik terminów literackich*, red. Henryk Sułek, Kraków 2005.
- Kwiatkowski Krzysztof, *Czas ptaków, ludzi i wielorybów. Przewodnik po muzyce Gérarda Griseya*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 23 i 24.
- Lovejoy Arthur O., „Nature” as Aesthetic Norm, [w:] idem, *Essays in the History of Ideas*, John Hopkins University Press, Baltimore 1948.
- Pawłowska Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Pelczar Jan, *Sluchajac gwiazd*, „Przekrój”, <https://przekroj.pl/kultura/sluchajac-gwiazd-jan-pelczar> (dostęp: 27.02.2020).
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Ekomuzyka*, [w:] *O naturze i kulturze*, red. Jan Mozrzykmas, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 143–151.
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Lasy deszczowe*, [b.m.] 2013. Elektroniczną wersję partytury opracował Grzegorz Wierzba.
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Lasy deszczowe* [komentarz dla wykonawców], [tekst niepublikowany], [2013].
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Lasy deszczowe* [autokomentarz], [w:] *Książka programowa Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej „Musica Polonica Nova”*, Musica Polonica Nova, Wrocław 2014.

³⁰ Na podstawie rozmowy z kompozytorką.

- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Muzyka i Morze*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. Janusz Krassowski, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1998, s. 45–89.
- Pstrokońska-Nawratil Grażyna, *Słyszę to, co widzę*, [w:] *Przyroda i cywilizacja*, red. Ewa Dobierzewska-Mozrzyimas i Adam Jeziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Styan John Louis, *Dramatic Literature*, [w:] *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/dramatic-literature> (dostęp: 15.04.2020).
- Szczepańska Elżbieta, *Postmodernizm a muzyka*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, t. Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 439–448.
- Zielone Płuca Ziemi*, <https://www.ekologia.pl/wiedza/slowniki/leksykon-ekologii-i-ochrony-srodowiska/zielone-pluca-ziemi> (dostęp: 28.07.2021).

Autorka składa serdeczne podziękowania pani Grażynie Pstrokońskiej-Nawratil za wyrażenie zgody na opublikowanie nieudostępnianych dotąd fragmentów partytury pochodzących z manuskryptu kompozytorki.

SUMMARY

Katarzyna Bartos

The Disappearing World – *Rainforests* from the Cycle *Ekomuzyka* by Grażyna Pstrokońska-Nawratil

Lasy deszczowe [*Rainforests*] is, as Grażyna Pstrokońska-Nawratil said, “an attempt to capture the endangered beauty, stop the increasingly rushing time, it is a symbolic and personal work”. The piece came into being in 2013. The inspiration for the structure of this composition was ancient tragedy. In the case of *Lasy deszczowe*, the main characters, whose fate was sealed, are elements of nature – trees, humming birds and river. The composer wanted to depict one day from a rainforest’s life – from the time before daybreak till twilight. This article will discuss the genesis of the composition, musical and nonmusical media of programmacity, as well as narration in this concerto.

Keywords

Polish music, contemporary music, ecomusic, Grażyna Pstrokońska-Nawratil