

Bogusław RABA
Instytut Muzykologii UW
ORCID: 0000-0002-9855-0013

Muzyczne katedry Charlesa Tournemire’a – *Deux Fresques Symphoniques Sacrées pour orgue, op. 75 i 76*

„Synteza dźwiękowa katedry” – określenie to wyjaśnia pełnię twórczości Charlesa Tournemire’a, która komentuje na organach modlitwy, teksty, święte dzieje, które słuchacz odnajdzie zapisane wiernie na portalach, tympanonach i witrażach naszych świątyń¹.

Wstęp

Rola gotyckiej świątyni, zwłaszcza katedry, w kulturze średniowiecza², jej aspektów architektonicznych oraz ewokowanej przez nią ówczesnie i w kolejnych epokach niematerialnej przestrzeni symbolicznej, uświadamia skomplikowany i wielopoziomowy charakter potencjalnych inspiracji tym przedmiotem w sztuce kolejnych epok. Dla twórców przełomu XIX i XX w. szczególnie potencjał inspiracji średniowieczną świątynią wynikał z poczucia obcowania z fenomenem niezwykłym – mitycznym, współbrzmującym z ich światopoglądem artystycznym i wrażliwością wyrażającą

¹ «*Une synthèse sonore de la cathédrale*», telle est bien à tout prendre l’explication de l’œuvre entière de Charles Tournemire, puisqu’aussi bien elle tend à commenter à l’orgue ses prières, ses textes, ses histoires sacrées que l’auditeur retrouvera fidèlement transcrites aux portails, aux tympans ou sur les vitraux de nos églises» – Norbert Dufourcq, konferencja w bazylice św. Klotyldy 27 marca 1936 r. dla „Amis de l’orgue”. Ch. Tournemire występował wówczas z recitalem. Dufourcq nawiązał do opisu swoich dzieł przez Tournemire’a, który posłużył się z kolei metaforą J.-K. Huysmansa: „Śpiew gregoriański, stworzony przez Kościół i przez Kościół w jego chórach chłopięcych z okresu średniowiecza wykształcony, jest powiewną i wartką parafrazą nieruchomych budowli katedr; jest bezcielesną i płynną interpretacją ówczesnych malowideł; jest uskrzydłonym przekładem, a zarazem jest również surową i giętką więzią owej prozy łacińskiej, której gmach wzniesli ongiś mnisi żyjący w zamkniętych klasztorach gdzieś z dala, na wyżynach, jakby poza czasem”, J.-K. HUYSMANS, *W drodze*, Warszawa 1957, s. 40.

² O. VON SIMSON, *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*, Warszawa 1989.

się w poetyce symbolizmu. I nawet jeśli byli oni równocześnie pociągnięci ku niej fascynacją wynikającą z głębokiej wiary, to odrodzenie nurtów ezoterycznych i mistycznych we francuskim Kościele katolickim, pod przemożnym wpływem, których był również Tournemire, jedynie wzmacniało tę fascynację.

Dedykowanie dzieła muzycznego świątyni stało się zwłaszcza w organowej twórczości francuskiej przełomu XIX i XX w. swoistą tradycją. Utwory te w wielu przypadkach należą do arcydzieł, które w swojej inspiracyjnej relacji odnoszą się głównie do słynnych gotyckich katedr-budowli o szczególnej funkcji, wartości i historii, przez co relacja ta nabiera wyjątkowego znaczenia, jako kongenialna interartystyczna korespondencja, a także istotny klucz do zrozumienia struktury utworów i ich symboliki. Artykuł jest próbą zbadania tych związków w twórczości organowej Charlesa Tournemire'a. Najistotniejsze są ustalenia, jaki charakter mają dedykacje – po ile i kiedy są one wynikiem jedynie okoliczności powstania utworu, a po ile niezwykle skomplikowana sieć konotacji niesionych przez symbolikę świątyni, zwłaszcza gotyckiej katedry, znajduje rezonans w strukturze i warstwie znaczeniowej analizowanych dzieł. W analizie cech konkretnych świątyń, będących przedmiotem inspiracji kompozytora, autor wziął pod uwagę następujące poziomy potencjalnych odniesień do analizowanych dzieł: 1. Wezwanie, 2. struktura architektoniczna, 3. znaczenie historyczne i kulturowe, 4. znaczenie w biografii twórcy. Charakter tych związków określałyby relacje: 1. aspekty istotowe (związki znaczące): ekfrazą, transmedializacją; 2. aspekty okolicznościowe (związki przygodne).

1. Status ontologiczny – ekfrazą czy transmedializacją?

Katedra jako pomnik łaćńskiej cywilizacji prowokuje nieustannie do artystycznych wizji w różnych dziedzinach sztuki³. Szczególny jednak rys nawiązania te uzyskały we francuskiej sztuce przełomu XIX i XX w. – na fali późnoromantycznego historyzmu i kielkującego już symbolizmu, wraz z dynamicznym odrodzeniem religijnym, w tym zwłaszcza nurtów mistycznych i ezoterycznych. Katalog reprezentantów tego nurtu w muzyce organowej sięga Ch.M. Widora, H. Muleta, L. Vierne'a, Ch. Tournemire'a i obejmuje również muzykę kolejnych pokoleń twórców. Dla francuskich organistów-kompozytorów inspiracją gotycką katedrą miała szczególne znaczenie, czuli się oni bowiem szczególnie związani

³ O. VON SIMSON, *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*. Wyczerpująco temat ten przedstawia J. SZULAKOWSKA-KULAWIK, *Obrazy dźwiękowe między tekstami. Katedry w muzyce. Katedra – affectio imaginaria w świecie dźwięku*.

z muzyczną tradycją tych świątyń. Potencjał inspiracji jest jednak dużo szerszy, na co wskazuje materiał badawczy. Tytuły, podtytuły, dedykacje, a nawet komentarze w żadnym przypadku nie ujawniają szczegółowego wpływu inspiracji na efekt twórczy. Wyrażane często językiem metafor, nie informują precyzyjnie o „procesie transformacji bodźca w przedmiot artystyczny”⁴. W celu rozpoznania relacji pomiędzy inspiracją a jej efektem należy więc wniknąć w genezę dzieła (1), rozpoznać cechy źródła inspiracji (2) oraz dokonać charakterystyki utworu z akcentem na analizę komparatystyczną – odnalezienie cech wspólnych (3)⁵. Zbadanie statusu ontycznego korpusu analizowanych dzieł, ich przynależności do kategorii utworu dedykowanego (1), inspirowanego w typie ekfrazy (2)⁶ bądź transmedializacji (3)⁷ „możliwe jest w efekcie charakterystyki relacji dzieła do przedmiotu inspiracji”⁸, choć utrudnione wobec autonomii technik stosowanych przez różne dziedziny sztuki i muzyki. Ogólne pola potencjalnych konotacji przedstawiają się następująco: 1. analogon konstrukcyjny – doznanie form przestrzennych, proporcji matematycznych, *etc.*; 2. analogon akustyczny (architektura miejsca jako model akustyczny dzieła); 3. historia, symbolika jako inspiracja – doznanie znaczeń kulturowych, „koncentracji energii duchowej” wnętrza, „kontekstów duchowych i religijnych”⁹, w tym uprawianej tam muzyki (organowa, chorałowa), przedstawień rzeźbiarskich i witrażowych *etc.*

⁴ Jak słusznie zauważa Szerszenowicz, „traktowanie deklaracji autora – jako wskaźnika świadomości i akceptacji związku pomysłu z zewnętrznym źródłem – wymaga ostrożności ze względu na możliwości tworzenia świadectw pozornych (np. nadawania atrakcyjnych tytułów w celach promocyjnych) (...) Dodatkowym utrudnieniem empirycznego stosowania kryterium przynależności do klasy dzieł inspirowanych jest stopniowalność tego związku (...) W wyjątkowych wypadkach otrzymujemy informacje o sposobie «skonsumowania» i wskazaniem cech własnej kompozycji, genetycznie wywodzących się z pierwowzoru”. J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 23.

⁵ Na podstawie klasyfikacji Szerszenowicza. Jak pisze cytowany autor, założyć należy wiedzę psychologiczną o procesach twórczych oraz znajomość zasad i praktyk kompozycyjnych danego twórcy, J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 24.

⁶ Ekfrazą to reinterpretacja treści dzieła przy pomocy innej gałęzi sztuki, tzw. programowość pośrednia lub mimesis II stopnia. W odniesieniu do muzyki nie jest pojęciem pierwotnym, lecz adaptacyjnym. Wymagana jest homologiczność treści. Celem ekfrazy jest uzyskanie złudzenia naoczności (*enargeia*) sceny przedstawionej w innym dziele, *op. cit.*, s. 30.

⁷ Transmediacja opiera się na analogii (izomorficzności) środków i oznacza przeniesienie wartości artystycznych z jednego medium do drugiego, nie wchodząc w obręb treści. Wskazuje na to, co „ponad” medium, pewną intencjonalną całość, związaną z zabiegami treściowymi i formalnymi na poziomie „empirycznej” korespondencji sztuk. Zgodność ta wypływać może z idei zakorzenionej w „w koncepcji korespondencji sztuk” (*correspondance des arts*), jedności sztuk, wobec której poszczególne jej gałęzie są jedynie różnymi środkami artykulacji tych samych treści, J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 28.

⁸ Płaszczyzny „korespondencji”: zbieżność myślenia i postaw twórczych, analogie jakościowo-formalne, czasoprzestrzeń, aspekty kinestetyczne, środki ekspresji, charakter przekazu językowego.

⁹ J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 399–400.

2. Artystyczne wizje średniowiecznej świątyni

Symbolika katedry, którą dla pokolenia Tournemire'a odkrywał Émile Mâle, pobudziła artystyczną wyobraźnię twórców przełomu wieków. Symbolizacja podlegająca swoim własnym prawom wyznaczanym przez wrażliwość i wewnętrzną konstytucję osobowości twórczej artysty w duchu symbolistycznej idei *correspondance* stanowi wyjątkowo mglisty obszar badań, obarczony dodatkowo niebezpieczeństwem, iż próba konkretyzacji możliwych symbolicznych konotacji stać może się redukcją potencjalnej warstwy symbolicznej dzieła (wedle doktryny symbolizmu: *suggerer plus que decrire*)¹⁰. Natura owej korespondencji każe więc przyjąć w tym względzie jedynie szkicowy model opisu inspiracji, również tournemirowskich. Spośród niezliczonych reprezentacji katedry w artystycznych wizjach wyróżnić można te najbardziej pierwotne, m.in.: kosmos, las, księga, niebieskie Jeruzalem, postać Chrystusa, okręt, górski masyw, grotta. W znaczeniu ogólnym była symbolem największych dokonań naukowych i artystycznych cywilizacji zachodniej: scholastycznej filozofii, *Boskiej komedii* Dante'go, summy teologicznej Tomasza z Akwinu, itp. Za jej muzyczne odpowiedniki uznawano bachowską fugę i *Mszę h-moll* lipskiego kantora. Victor Hugo uznał paryską *Notre Dame* za „symfonię wykonaną w kamieniu”¹¹. Nietrudno uchwycić wspólny mianownik dla tych i innych porównań – najwyższe technienie ludzkiego geniuszu, którego logika i wewnętrzna dyscyplina strukturalna stanowi emanację wyższego, mistycznego porządku wszechrzeczy, a więc porządku kosmologicznego – boskiego.

Katedra¹² – palimpsest konotacji symbolicznych nanoszonych przez kolejne pokolenia, doświadczające jej fenomenowi przez pryzmat własnej epoki. *Speculum*, w którym jawi się obraz średniowiecznej doktryny chrześcijańskiej, nauki i kultury. Zwierciadło, ukazujące w akcie samoprzejrzenia się kondycję społeczeństwa i jednostki, oferujące możliwość kontemplacji i transcendencji¹³. Na fali romantycznego odrodzenia gotyku – najpierw za sprawą niemieckich poetów, na czele z J.W. Goethem – katedra gotycka stała się symbolem czasów zaprze-

¹⁰ M. FLEURY, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard 1996, s. 173: *La liberté du rêve intérieur est la condition première des correspondances interartistiques* – „Wolność wewnętrznego marzenia jest pierwszym warunkiem korespondencji międzyartystycznych”, s. 14.

¹¹ J. SZULAKOWSKA-KULAWIK, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*.

¹² Inspiracje architekturą sakralną Tournemire'a nieznacznie sięgają poza tematykę gotyckiej katedry. Przedmiotem dedykacji *Fresku* op. 75 stał się romańsko-gotycki kościół św. Juliana Szpitalnika, który zajął miejsce pierwotnie przewidzianej w tym celu asyjskiej bazyliki *St. Damiano*.

¹³ E. EMERY, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siecle French Culture*, New York 2001, s. 205.

szłych¹⁴. Ruiny świątyń pobudzały również romantyczne wizje o kruchej naturze świata materialnego. Za sprawą Johna Ruskina idea gotyckiej katedry przesiąkła myślą filozoficzną¹⁵. Augustus Pugin i Viollet-le-Duc przejęli tę fascynację i zakorzenili ją we Francji. Tym czym dla Niemców było odkrycie fenomenu strasburskiej katedry, tym dla Francuzów, za sprawą Victora Hugo, olśnienie paryską *Notre Dame*¹⁶. Francuski pisarz widział w niej symbol ducha postępu i demokracji. Wraz z Julesem Micheletem interpretował gotycką katedrę – chyba zbyt idealistycznie wobec historycznej rzeczywistości – jako przejaw wyzwolenia spod władzy Kościoła i monarchii, „wybuch wolności ku niebu”¹⁷. Stała się ona „narodowym monumentem, gloryfikującym patrymonium jako produkt francuskiej ziemi, uczyniony rękami Francuzów”¹⁸. Była również uznawana za „naturalny gmach, wznoszący się do nieba niczym galijski las”, ale i doceniana jako artystyczne osiągnięcie. Pozostawała wciąż gmachem religijnym, potwierdzając wiarę katolicką, jako Biblia w kamieniu. Émile Mâle na nowo zdefiniował ją jako „kompleksowy emblemat wszechświata, wielkie średniowieczne *speculum*”. Na przełomie wieku, gdy katedra w aurze *fin de siècle* przeżywała renesans artystycznego zainteresowania, została wyobrażona jako miejsce medytacji i przeżycia transcendentalnego, fuzja uczuć estetycznych i religijnych. W tym właśnie duchu estetycznym jawią się katedry Moneta, Huysmansa i Debussy'ego. Marcel Proust, czyniąc ją jednym z głównych motywów swojej arcypowieści, nadał jej symbolikę w tonie dekadencjki – piętno schyłkowości¹⁹.

Artystyczna wizja gotyckiej katedry na przełomie XIX i XX w. była, zgodnie z duchem epoki, wynikiem interioryzacji – uwewnętrznienia²⁰: „Jako przedmiot artystycznej ekspresji, katedra reprezentuje eksterioryzację wewnętrznego przeżycia, przestrzeń autorefleksji”²¹. Ten sposób odwzorowania wnętrza przez zewnątrz, charakterystyczny dla symbolistów, reprezentuje już S. *Igitur* S. Malarmégo, następnie cykl płócien *Cathedrales* (*Katedra w Rouen*) C. Mo-

¹⁴ J.W. VON GOETHE, *Von deutschem Baukunst* (Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen 19), Berlin 1960.

¹⁵ N. PEVSNER, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2012, s. 387.

¹⁶ V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1831.

¹⁷ E. EMERY, *Romancing the Cathedral*, s. 183.

¹⁸ *Tamże*.

¹⁹ J. TOMKOWSKI, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 372.

²⁰ S.A. MOORE, *Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy*, w: U.B. LAGERROTH, H. LUND, E. HEDLING (red.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam 1997.

²¹ *Tamże*.

neta²². W eseju *Revolution de Cathedrales*²³, napisanym pod wpływem cyklu malarskiego Moneta, Georges Clemenceau określił technikę malarza jako zwiastun nowego stylu artystycznego i profetycznie ogłosił katedrę jako przedmiot tej artystycznej reprezentacji. Jego odpowiednikiem w literaturze stał się szereg powieści J.-K. Huysmansa, szczególnie inspirującego pisarza dla twórczości kompozytorskiej Ch. Tournemire'a, zapoczątkowany w *A rebours* (Na wspaniałość). Ale to *Notre Dame de Paris* V. Hugo (1830) rozpoczęła właściwą literacką ekfrazę katedry, kontynuowaną przez trylogię powieściową Huysmansa (*W drodze, Katedra, Oblat*)²⁴, która stała się „apologią sztuki chrześcijańskiej, klasztorów o surowej regule, gotyckich katedr i chorału gregoriańskiego”²⁵ na niespotykaną dotąd skalę w literaturze. W *La Cathedrale* (1898) pisarz skrupulatnie tropi i odkrywa misterną symbolikę średniowiecza zakodowaną w katedrze w Chartres. W 1909 r. C. Debussy podjął tematykę w muzyce, komponując jedno z cyklu preludium pt. *La Cathedrale engloutie*, odwołujące się do bretońskiej legendy o zatopionej świątyni. Powyższe dzieła, nawiązując do interpretacji wcześniejszych, wyrażają już zarazem nowe rozumienie katedry – majaczącej wizji mistycznego *sacrum*, będącego zarazem tajemniczą świątynią ducha. *Zatopiona katedra* Debussy'ego, przeniknięta findesieclową melancholią, mieści w sobie muzyczną znakowość ikonoczną (pogłosy dzwonów i śpiewów liturgicznych), która służy symbolice sugerującej rzeczywistość ponadmysłowej wizji²⁶. Aurę tajemniczości pogłębia typowa dla Debussy'ego „inframuzyczna” poetyka geotropizmu, gaśnięcia, ciszy oraz konotacje ezoteryczne²⁷. To kluczowe, choć nie pierwsze, dzieło w „katedralnym nurcie” nie tylko ze względu na wartość, ale i archetypiczność muzycznej znakowości. Oprócz wspomnianych, uchwytnie są tu bowiem również echa idei reformy Dom Prospera Guerangera z Solesmes²⁸ oraz znamię identyfikacji

²² Seria obrazów pochodzących z ostatniego okresu twórczości malarza, przedstawiających portal katedry w zmiennym oświetleniu, podkreślających m.in. wymiar czasowy i symboliczną interioryzację poprzez wrażeniowość artysty jej zewnętrznej postaci architektonicznej.

²³ G. CLEMENCEAU, *Revolution de Cathedrales*, w: „La Justice”, Paris 1895.

²⁴ J. SZULAKOWSKA-KULAWIK, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 13. Autorka błędnie identyfikuje tytuł pierwszej części cyklu powieściowego – *W drodze*, z jej rzekomym tytułem całościowym (s. 20).

²⁵ J. TOMKOWSKI, *Dzieje literatury powszechnej*, s. 322–323.

²⁶ S. JAROCIŃSKI, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 166; F. LESURE, *Claude Debussy avant „Pelleas” ou les annees symbolistes*, Paris 1992; *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, „Revue Internationale de la Musique Francaise” 1995.

²⁷ S. JAROCIŃSKI, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*; D.P. GOLDMAN, *Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language*, „The Musical Quarterly” 2 (1991), s. 130–147.

²⁸ J.D'ALMENDRA, *Les Modes gregoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, Paris 1950.

twórczości C. de France w poczuciu narodowym, zgodnie z interpretacją gotyckiej katedry jako monumentu francuskiego dziedzictwa kulturowego.

3. Inspiracja katedrą w muzyce organowej

Jedno z pierwszych dzieł organowych związanych ideowo z gotycką świątynią było jednak wcześniejsze i nie mogło czerpać inspiracji z *Katedry* Debussy'ego²⁹. Dwa monumentalne utwory Widora – *Symphonie gotique*³⁰ (1895), poświęcona kościołowi *St. Ouen* w Rouen i prawykonana tam przez autora³¹, oraz *Symphonie romane „Ad Memoriam Sancti Saturnini Tolosensis”* (1900) reprezentują szczytowy i zarazem finalny produkt gatunku symfonii organowej wielkiego organisty kościoła *St. Sulpice* w Paryżu, profesora organów paryskiego konserwatorium, następcę C. Francka i nauczyciela m.in. L. Vierne'a i Ch. Tournemire'a. Po okresie zeświecczenia muzyki organowej, datowanego od rewolucji francuskiej, Widor dziełami tymi wprowadził ponownie francuską muzykę organową w przestrzeń *sacrum*, stosując po raz pierwszy w gatunku symfonii organowej chorał gregoriański³². Dzieła wyróżnia również w stosunku do ośmiu wcześniejszych – numerowanych, tytuł i właśnie szczególna dedykacja. Niesie ona za sobą bardziej daleko idące konsekwencje: podczas gdy gotyckość *IX Symfonii* inspirowana jest strzelistą, doskonałą formą katedry *Saint-Ouen* i wyraża się w ekspansywnej, ostrej niczym gotyckie luki chromatyce oraz długonutowym *cantus firmus*³³, *X Symfonia* nawiązuje do XI-wiecznej bazyliki w Tuluzie poprzez preferowanie nowej interpretacji

²⁹ Wspomniane tu symfonie Widora poprzedzają jeszcze utwory nawiązujące do katedry pośrednio, do wybranych toposów związanych z przestrzenią sakralną, np. do przedstawień procesji, jak C. Francka *La procesion*, a wywodzące się wprost z romantycznej tematyki dzieł operowych, pieśni, a nawet symfonii.

³⁰ C.-M. Widor, *Symphonie gothique*, red. John R. Near, Middleton 1996, w: „Recent Reasearches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, t. 19. Wcześniej, tego samego roku, L. Vierne prawykonał z manuskrytu pierwsze trzy części dzieła w Église d'Écully w Lyonie.

³¹ J. Szulakowska-Kulawik błędnie podaje dedykację katedrze w Reims, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 15.

³² W *Symphonii gotyckiej* kompozytor wprowadził chorał gregoriański w trzeciej i czwartej części (*Peur natus, introit do Mszy na Boże Narodzenie*). W *Symphonii romańskiej* tematy gregoriańskie stały się podstawowym tworzywem struktury symfonii.

³³ Autor był świadom stylistycznego konfliktu, zwłaszcza pomiędzy swobodnym chorałem a ścisłym rytmicznym kontekstem pozostałej treści, o czym traktuje jego przedmowa do symfonii (*Avan propos*). Widor charakteryzując chorał *Haec dies*, jego giętkość i swobodę porównał z „elegancką arabską i śpiewem ptaków”. Przeciwstawienie w obydwu symfoniach ostrych, „gotyckich” linii chorału *Puer natus*, z miękkimi, zaokrąglonymi konturami *Haec dies* wzmacnia w interkontekstualnej perspektywie intencjonalną syntezę gotyckości w łączności z wizją architektoniczną kościoła *St. Ouen*, z romańskością w zestawieniu z katedrą *St. Sernin*.

chorału, zgodnej z duchem Solesmes – giętkich niczym romańskie sklepienia linii melodyczno-rytmicznych. Styl muzyczny każdej z nich odzwierciedla więc coś z architektonicznego charakteru odnośnych świątyń: *Symfonia gotycka* – wysoce kontrapunktyczna, nasycona dysonansowością, odnosi się w ten sposób do cech gotyckiej architektury³⁴. Styl muzyczny *Romańskiej* natomiast w elastycznym rytmicznie traktowaniu chorału naśladuje krągłe łuki *Saint-Sernin*. Dodatkowym motywem inspiracji kompozytora-organisty mogły być wspaniałe organy tych świątyń autorstwa Aristide Cavallé-Colla. Widor dedykując swoje dwie ostatnie symfonie „sztuce organowej jako świętej” i wprowadzając innowacyjny sposób traktowania chorału w wielkiej formie organowej, wpłynął na kolejne generacje kompozytorów. Jako swoisty testament duchowy, testament wiary, symfonie te kroczą treściowo od Narodzenia do Zmartwychwstania Pańskiego, tworząc spójną całość w wymiarze teologicznym. Podobną koncepcję wykazywać będą później m.in. *Symfonia pasyjna* M. Duprégo i właśnie *Freski symfoniczne* Tournemire’a³⁵.

H. Mulet w swojej muzycznej ekfrazie *Szkice bizantyjskie* (*Esquisses Byzantines*, 1919) odzwierciedlił strukturę architektoniczną słynnej bazyliki *Sacre Cœur* w Paryżu, o czym świadczą tytuły poszczególnych części, reprezentujące nie tylko elementy konstrukcyjne bazyliki, ale również jej swoistą „konstytucję duchową”, emanującą z wydarzeń liturgicznych. Wyjątkowość w tej grupie dzieł nosi również zagadkowe, personifikujące budowlę poświęcenie cyklu „pamięci” świątyni, będącej podówczas in statu nascendi: *En mémoire de la basilique de Mont Martre* 1914–1918. Słynna toccata *Tu es Petra* odnosi się natomiast do 700 lat starszego kościoła St. Pierre, położonego u podnóża bazyliki. *Katedry* Louis Vierne’a (1927) powracają natomiast do modelu strukturalnego i stylistyki Debussy’ego, wyrażonej w jego *Zatopionej katedrze*³⁶. Autor oddał hołd katedrze Notre Dame, gdzie pełnił

³⁴ Nawet jeśli Widor rzeczywiście odniósł nazwy swoich symfonii do stylów architektury, to nie w znaczeniu, jakie nadał im Huysmans: „... śpiew gregoriański zdaje się zapożyczać od gotyku kwiecistość jego ozdób, wlatuje w górę jak gotyckie postrzępione iglice, staje się misterny jak muślinowe rzeźby rozet, koronkowe ozdoby żłobień...”, *W drodze*, s. 39, Zob. również: s. 56–57.

³⁵ Zbieżne idee wykazuje również twórczość mniej znanych kompozytorów, zwłaszcza reprezentującego szkołę belgijską – Paula de Maleingreau. Jego dzieła nurtu symfoniki organowej, powstałe również w pierwszych dekadach XX w., oparte są na chorale gregoriańskim i silnie inspirowane w swoich założeniach formalnych tematyką religijną. *Suite Mariale* odwołuje się do wydarzeń z życia Maryi (*L’Annonciation*, *La Visitation*, *Les sept Douleurs*, *La Glorification*) zaś trzy symfonie (*Symphonie de Noël*, *Symphonie de la Passion*, *Symphonie de l’Agneau Mystique*) nawiązują do średniowiecznego malarstwa i ujęte zostały w serię *Cathédrales*.

³⁶ Z cyklu *Pieces de fantasia* (1926–1927). J. SZULAROWSKA-KULAWIK, *op.cit.*, s.17., trafnie charakteryzuje utwór: “(...) długo wytrzymywane akordy kwartowokwintowe, wolne tempo, rozległa w czasie melodia najniższego głosu, chromatyka w roli sonorystycznej na podstawie pantonalności skontrastowana z odcinkami prostej diatoniki, superpozycja płaszczyzn bitonalnych, akordyka paralelna w funkcji plam barwnych, rozciągnięta w czasie narracja typu kontemplacyjnego na stałej podstawie o znaczeniu symbolicznym, stopniowa dyminucja wartości rytmicznych, kilkakrotne rozpo-

funkcję organisty, choć tytuł wcale nie sugeruje jednostkowego, ukonkretnionego przedmiotu inspiracji (*Katedry – Cathedrales*). Kompozytor nawiązał też w innym utworze cyklu – Gargouilles et Chimères – do słynnych rzeźb zdobiących gotycką katedrę. Kolejne dzieła w tym nurcie, sięgające poza I poł. XX w., powielają generalnie archetypiczne izotopie twórczości przełomu XIX i XX w., co utwierdza w przekonaniu o trwałym kręgu symboli, ewokowanym przez uniwersalny dla kultury zachodniej znak katedry³⁷. Ów archetyp generuje szereg wspólnych cech konstrukcyjnych, będących jednocześnie elementami znakowości (ikonicznej, indeksacyjnej i symbolicznej), a wśród nich: oddramatyzowanie narracji (zamknięcie w czasie mitycznym), faktura chorałowa, akordowa traktowana paralelnie, melodia typu plain-chant umiejscowiona często w basie, chromatyka w funkcji przejściowej wobec dominującej diatoniki, operowanie długimi planami brzmieniowymi, odcinki motoryczne w roli łączników wobec dominujących segmentów statycznych, emanacja następstwem zatrzymanych momentów i pauz³⁸, elementy historyzujące (np. neobarokowe), faktura wieloplanowa, wyraźnie zróżnicowane izotopie ekspresyjne: hymniczna, modlitewno-kontemplacyjna etc., monumentalizacja faktury (skrajności fakturalne – od monodii do akordowych superpozycji), preferencje formy stabilnej („czasu zatrzymywanego w migotliwym detalu, stosowanie czasu „punktowego”, „skokowego”, rozspacjowanego, typowego dla poezji średniowiecznej w obecności czasu niespiesznego o teleologicznym, finalistycznym sensie”³⁹), stosowanie figuracji nawiązujących do średniowiecznego *amor ornamentum*⁴⁰, symboliczne zespolenie sfer *sacrum* i *profanum*, czasu epickiego, linearnego do kołowego, mitycznego⁴¹, odniesienie do średniowiecza i jego kanonu wertykalizmu w przeciwieństwie do układu poziomego barokowego, dekonstrukcja tradycji (epizodyczność dawnych technik, polifonia pozorna, ekspresyjna chromatyka akordowa w gatunku stylistyki francuskiej schyłkowo XIX-wiecznej francuskiej, toccata jako relikw baroku i modernizmu).

czynianie przebiegu, charakterystyczne dla C. Francka, kanon wariacyjności i architektoniki łukowej, zasada dialogowania pasm, acz bez procedur kontrapunktycznych.³⁷ Według autorki *Katedry* Vienne'a emanują mistycyzmem dekadencji i ekspresyjną chromatyką, symbolizującą ogrom i dekoracyjność świątyni. Autorka uważa, że podobnie jak reformy chorałowe benedyktynów z Solesmes i zainteresowanie orientalizmem, były wyrazem „dążeń kompensacyjnych odchodzącego już do historii bogatego mieszczaństwa, jego chęci naśladownictwa kultury arystokracji, w obliczu powszechnych marzeń o idealizacji tradycji i wobec ustawicznych iluzji harmonii odległych czasów”, *op.cit.*, s.16

³⁷ *Tamże*.

³⁸ *Tamże*, s. 42.

³⁹ 204 A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, s. 140 – 147.

⁴⁰ J. LE GOFF, *Długie średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007.

⁴¹ A. GURIEWICZ, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976.

4. W stronę muzyczno-architektonicznej syntezy *Sept Chorals-Poèmes d'orgue pour les sept paroles du Xrist*, op. 67, *Symphonie sacrée*, op. 71

Grupa utworów Tournemire'a jawnie inspirowanych gotyckimi świątyniami to: *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les sept paroles du Xrist*, op. 67, *Symphonie sacrée pour orgue*, op. 71, *Fresques symphoniques sacrées* op. 75 i 76. Fascynacja średniowieczną świątynią wynikała jednak z całokształtu jego dyspozycji twórczej, z poszukiwania jak najbardziej organicznej duchowej więzi z przestrzenią SACRUM, która według niego, jak i jego literackiego inspiratora – Huysmansa, tkwiła właśnie w średniowieczu. Opatrzanie *Poème mystique* op. 33 (1908) mottem Verlaine'a, w którym wizja katedry wiąże się z dalekim widokiem oceanu⁴², wyraża u początków tzw. „mistycznego przełomu” w jego życiu (1903), stopniowego wzmoczenia zainteresowania ewolucją duchową człowieka ku wierze chrześcijańskiej w jej mistycznym wymiarze, symboliczne zestrojenie fascynacji Tournemire'owskich. Symbolika katedry powraca później w jego *VII Symfonii*, wizji średniowiecza (*Danses médiévales*)⁴³. Oznaką przyswojenia literackiej metaforyki Huysmansa stało się zapożyczenie jego frazeologii. Charakteryzując chorał gregoriański jako osnowę swojego *opus magnum* – *L'orgue mystique*, Tournemire porównał go, za autorem *Katedry*, do „eterycznej i żywiołowej parafrazy nieruchomej struktury katedr”⁴⁴. Utwory inspirowane poszczególnymi świątyniami powstawały po zakończeniu monumentalnego *L'orgue mystique*, w ostatnim okresie twórczości. Typowym rysem wszystkich tych dzieł jest fakt, iż kontekst inspiracji średniowieczną świątynią nie jest w nich ani jedyny, ani też koniecznie zasadniczy. Na podstawie ich genezy oraz przesłania staje się klarowne, że świątynia miała pobudzać wyobraźnię artysty, aktywizować w duchu symbolistycznej korespondencji muzyczną strukturę znakową w kierunku swoistej synestezji, transmedialnej wspólnoty metaforyki.

*Sept Chorals-Poèmes*⁴⁵ wywodzi swoją strukturalną ideę z pasyjnego gatunku *Siedmiu Słów Chrystusa na Krzyżu*. Kompozytor udał się w tym celu do

⁴² «D'après la poésie admirable de Paul Verlaine: «La cathédrale est majestueuse, quej' imagine en pleine campagne sur quelque affluent de quelque Meuse, non loin de l'océan qu'il regagne...», Ch. TOURNEMIRE, *Eclats de mémoire*, s. 31

⁴³ «Les danses de profanes devinrent éthérées, formant d'impalpables théories d'âmes tout autour des cathédrales innombrables... Danses éthérées. Les hommes avaient enfin trouvé Dieu!», Ch. Tournemire, *Eclats*, s. 38.

⁴⁴ «Le plain-chant est la paraphrase aérienne et mouvante de l'immobile structure des cathédrales!» C'est bien cela. », Ch. Tournemire, *Eclats*, s. 42, 111.

⁴⁵ I. «Pater, dimite illis; nesciunt enim quid faciunt»; II. «Hodie mecum eris in Paradiso»; III. «Mulier, ecce filius tuus» «Ecce Mater tua»; IV. «Eli, Eli, lamma sabachthani»; V. «Sitiô»; VI. «Pater,

katedry w Beauvais, aby w swoistym przedstudium do napisania dzieła kontemplować strzelisty chór świątyni⁴⁶. Skrupulatne poszukiwanie szczególnego miejsca inspiracji należało do pielęgnowanych przez niego aktywności prekompozycyjnych i nie dotyczyło zresztą wyłącznie świątyni gotyckich, ale zawsze miejsc specyficznych – kontemplacyjnych, jak bretońska wyspa Ouessant czy były klasztor kartuzów – *Grand Chartreuse*⁴⁷. Katedra św. Piotra w Beauvais zainspirowała dwukrotnie Tournemire'a. Kolejny raz, gdy wybrał ją na miejsce przewidzianej pierwotnie dedykacji dla *Fresku* na Pięćdziesiątnicę (późniejszy op. 76) katedry *Notre-Dame de Reims*. Słynna *famme fatale* gotyckich katedr, z jej bogactwem dramatycznych losów i wyjątkowością architektury, stała się tak obfitym siedliskiem symboliki, iż „obdarowuje hojnie” szeregiem konotacji znaczeniowych obydwu dzieła. Tematyka pasyjna *Sept Chorals-Poèmes* nie jest centralną w beauvaisańskiej katedrze. Reprezentuje ją szczególnie XIII-wieczny witraż⁴⁸. Wkraczając jednak na poziom średniowiecznej symboliki, ujawnia się metaforyka niebezpośrednia – szczególnego okaleczenia tej świątyni, będącej w symbolice planu architektonicznego ukrzyżowanym ciałem Chrystusa. W wyniku swojej bolesnej historii pozbawiona została wieży i nie doczekała się korpusu (nawy głównej). Idąc tropem owej symboliki prezbiterium z obojętnością i kaplicami, jest to odzwierciedlenie głowy Zbawiciela w cierniowej koronie (jakby odzwierciedleniem Gerhardowskiego chorału *O Haupt voll Blut und Wunden*). Prezbiterium z Beauvais, z jego zakrzywieniem wynikającym z błędu konstrukcyjnego i działań natury, a zdaniem Huysmansa – celowym przedstawieniem na planie kościoła opadającej z krzyża głowy Zbawiciela⁴⁹, w niezwyklej sposób wzmacnia tę symbolikę⁵⁰. Siedem kaplic stanowiłoby wówczas analogię do tytułowych siedmiu słów Chrystusa na Krzyżu. Znajomość Huysmanowskich interpretacji nie wyklucza inspiracji Tournemire'a tak

in manus tuas commendo spiritum meum»; Vil. «Con- summatum est». Utwór skomponowany w 1935 r., z dedykacją: «A Ernest Mitchell, organiste de «Grâce Church», à New York». Na ostatniej stronie widnieje cytat z Mgr Gay «Le cœur du Christ est la révélation du cœur de Dieu; la croix est la révélation du cœur du Christ» oraz inskrypcja: 8 février 1935 Chœur de Beauvais.

⁴⁶ «L'orchestration de «L'Apocalypse» avance ». Hier, 8 février, en compagnie de ma femme, si vraiment dévouée et attentive à mes travaux de composition, nous sommes allés à Beauvais. L'extraordinaire chœur de la célèbre cathédrale -c'est pour cela que j'y allais- m'a inspiré une œuvre que je vais réaliser immédiatement: Sept Chorals-poèmes d'orgue sur les sept paroles du Christ».

⁴⁷ To również cecha zbieżna z biografią Huysmansa, której przejawy odnajdujemy w losach głównego bohatera jego powieści.

⁴⁸ Również witraż w kaplicy Joanny d'Arc, który jest jednak późniejszy.

⁴⁹ J.-K. Huysmans, *Katedra*, s. 133–135.

⁵⁰ Zob.: <http://inthisfalsworld.blogspot.com/2015/09/cathedral-of-st-peter-beauvais-oise.html>, (15.09.2018).

wyrafinowaną symboliką⁵¹, choć z drugiej strony – prócz uderzającej koincydencji – nie ma na to dowodów. Okaleczona kolejnymi katastrofami budowlanymi, następnie bezczeszczona w czasie rewolucji francuskiej, katedra ta miała jednak znaczenie wyjątkowe jako monument tyleż kruchy, co dostojny, strzelistością sklepienia dotykający niemal transcendencji.

Dla *Fresku symfonicznego* op. 76 otwierają się jeszcze inne przestrzenie symboliczne katedry katedr. Niemożność ukończenia budowli, wynikająca ze zbyt wielkich ambicji i pychy jej inspiratorów i wykonawców, przypomina historię wieży Babel. Pomieszenie języków jako kara Boska znajduje tu konwersję znaczeniową w akcie daru języków (glosolalia, ksenoglosolalia) podczas Zesłania Ducha Świętego. Trzeba jednak z wielką ostrożnością podchodzić do tej interpretacji, gdyż zakładałaby nie tylko znajomość symboliki, ale i poczucie humoru kompozytora w odwróceniu pierwotnych znaczeń. Stąpając jednak po pewniejszym gruncie egzegezy tego monumentalnego dzieła, inspirująca rola beauvaisańskiej katedry w ukazaniu sceny z Wieczernika wynikała z jej ponadnaturalnej wielkości, nie na miarę człowieka, wyrażającej ultymatywne możliwości, a zarazem deficyt ludzkiej natury, przywodzącej natchnienie Ducha Świętego, zwłaszcza w jego płomienistych, jak XV-wieczne fasady transeptów świątyni (w stylu *flamboyant*), atrybutach.

W komentarzu do *Symphonie sacrée* op. 71⁵² (1936), zainspirowanej nawą katedry w Amiens⁵³, kompozytor w konwencji poetyckiej metaforyki przyrównał treść swojej symfonii do ostrołukowych (gotyckich) rysów i nazywał ją „muzyczną girlandą” oraz rodzajem „eterycznej i poruszającej parafrazy”. Czerpiąc z Huysmannowskiej frazeologii, przyrównał utwór do dźwiękowej syntezy „Katedry”. Komentarz informuje również o budowie dzieła: „długim preludium, części swobodnie fugowanej, części wolnej w formie pieśniowej (trzyczęściowej, reprzyzowej – B. R.), bezgranicznie spokojnej, wreszcie wielkie przetworzenie finałne”⁵⁴. Rozmiary *Symfonii* zgodnie korespondują z proporcjami tej najdłuższej

⁵¹ Huysmans symbolikę liczby „7” odnosi do „świętego znaku prawa Mojżeszowego, która oznacza pełnię darów Ducha Świętego, sakramentów, słów Chrystusa na krzyżu, godzin kanonicznych, święceń prowadzących do kapłaństwa (...)”, J.-K. Huysmans, *Katedra*, s. 108

⁵² «Dans la pensée de l’auteur, cette œuvre doit s’exécuter en vingt-trois minutes, environ.» Jak wiele utworów późnej twórczości, dedykowany drugiej żonie – «A Madame A.C. Tournemire».

⁵³ Z tyłu okładki «Cathédrale d’Amiens: 1^{er} janvier 1936 – Paris: 15 février 1936», Bibioteque Nationale d France, Ms. 18968. Pierwsze wykonanie przez kompozytora miało miejsce 26 marca 1936 w paryskiej bazylice Sainte-Clotilde, podczas koncertu transmitowanego radiowo.

⁵⁴ Komentarz kompozytora: «Inspirée par la nef de la cathédrale, d’Amiens... Cette œuvre... est comme une exaltation de la beauté des lignes ogivales, et une synthèse sonore de la «Cathédrale». Une guirlande «musicale», sorte de paraphrase aérienne et mouvante, contient en elle-même toute la substance de cette symphonie; elle donne naissance à un long prélude; à une partie fuguée, librement; à un

francuskiej katedry. Rozmach dzieła wynikać może również z podjęcia rywalizacji z ostatnimi wielkimi symfoniami organowymi Widora w nurcie symfoni ki organowej inspirowanej sakralnie. W odróżnieniu jednak od swojego znienawidzonego, lecz i skrycie podziwianego profesora⁵⁵, oraz niemal całej własnej twórczości organowej, nie wkomponował w nią treści chorałowej, co mogłoby sugerować z kolej bardziej zwrócenie się w stronę umiłowanego mistrza i protoplasty gatunku (*Grand pièce symphonique*) – C. Francka. Nie ustępująca wiele strzelistością beauvaisańskiej⁵⁶, katedra *Notre-Dame d'Amiens* ze swoimi doskonałymi proporcjami⁵⁷ mogłaby stanowić inspirację doskonałej formy muzycznej. Typ romantyczno-symbolistycznej osobowości artystycznej Tournemire'a nie skłania jednak do poszukiwań tego rodzaju matematycznych natchnień w jego dziele. W sferze domysłów co do potencjalnej inspiracji pozostają również inne bardziej szczegółowe cechy architektoniczne, jak słynny labirynt w centrum nawy głównej, odzwierciedlający drogę do niebiańskiego Jeruzalem, który pielgrzymi oddający cześć rzekomym relikwiom św. Jana Chrzciciela zwykli przemierzać na kolanach (być może meandryczna, silnie atonalna motywika czołowa stanowi jego odbicie). Zwraca uwagę również zastosowanie zdobień w postaci tryli, które nie pojawiają się w późniejszych freskach. Zgodnie z uniwersalną topiką gotyckiej katedry w muzyce⁵⁸, mogą one odsyłać do ażurowych gotyckich zdobień lub wraz z odcinkami fugowanymi wzmacniać konotacje z tak charakterystycznymi barokowymi elementami wnętrza świątyni (np. brama odgradzająca chór od nawy głównej). Wreszcie, epizodycznie pojawiająca się motywika incypitu hymnu *Ave maris stella* wskazuje na patronkę świątyni. Brak bardziej szczegółowych wyjaśnień czyni trudnym poszukiwanie rzeczywistych związków między omawianymi dziełami a przedmiotami ich inspiracji. Jak wynika z dedykacji i komentarzy, w obydwu przypadkach to wnętrze katedry było zasadniczym impulsem, pobudzającym wyobraźnię twórczą Tournemire'a. To wskazówka mogąca świadczyć również o kontemplacyjno-modlitewnym charakterze pobudek interartystycznych.

lied infiniment calme; enfin, à un grand développement terminal.» Nota autorska w: *Le Guide du Concert*, XXII^e année, n° 25, (20 mars 1936), p. 696. W innym miejscu w *Pamiętniku* kompozytor zanotował: «Le cadre admirable de la cathédrale d'Amiens, chef-d'œuvre de Robert de Luzarches (un des rares architectes du Moyen-Age dont le nom nous soit parvenu) a grandement servi l'auteur. Réalisation rapide en 6 semaines.», CH. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 124.

⁵⁵ Taki jest wydźwięk wspomnień kompozytora. CH. TOURNEMIRE, *Eclats*.

⁵⁶ To najwyższa spośród ukończonych katedr francuskich.

⁵⁷ Nawa główna według *divino proportia* a stosunek wysokości do szerokości według zasady *ad quadratum*.

⁵⁸ Por. SZULAKOWSKA-KULAWIK, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*.

5. Freski symfoniczne – interartystyczna pełnia

Niczym romantyczne ruiny klasztoru Eldena C. Davida Friedricha lub okaleczona beauveańska katedra, *Freski symfoniczne* są świadectwem strzępów idei interartystycznej syntezy zakrojonej na wielką skalę, której realizację przerwała śmierć kompozytora. Nawet w takim kształcie prezentują one spójną wizję artystyczną, stanowią ważny z punktu widzenia tematu przedmiot badań oraz dzieło o wysokiej randze artystycznej. Był to ostatni wielki projekt, po zakończeniu monumentalnych dzieł operowych i oratoryjnych: *Apocalypse selon Sait Jeani Il Poverello di Assisi*, realizowany w latach 1938–1939⁵⁹. Na sporządzonej ok. połowy lat 30. liście dzieł (prawdopodobnie ok. 1933 r.⁶⁰), wśród planowanych zwykle na kolejne wakacje prac znalazły się utwory nigdy nie rozpoczęte (*np. Fizjonomie świętych wg Hello*), ale nie pojawiły się jeszcze szkice *Fresków* (ostatnim wzmiankowanym dziełem była *Symphonie sacrée*). Informacje na temat cyklu fresków zawarł autor w *Pamiętniku* na przełomie 1936 i 1937 r. Kolejne dzieła miały honorować następujące świątynie i przypisane im wydarzenia roku liturgicznego:

Boże Narodzenie – *St. Damien d’Assise*; 2. Niedziela Zmartwychwstania – *St. Pierre de Beauvais*; 3. Zesłanie Ducha Świętego – katedra NMP w Reims; 4. Wniebowzięcie NMP – katedra w Chartres⁶¹. Operacja i pogarszający się stan zdrowia prawdopodobnie zmusiły kompozytora do przerywania pracy nad tym i innymi projektami. Pierwotne zamierzenia uległy zredukowaniu do dwóch utworów, o czym informuje w kontekście również innych planów:

Te dwa freski opiewają, pierwszy – narodzenie Chrystusa, drugi – Pięćdziesiątnicę. Za edycję tych prac odpowiedzialny był wydawca Max Eschig. Niestety, od czasu mojej operacji moja aktywność w dziedzinie kompozycji jest prawie zerowa ... Czy Bóg da mi siłę do przeprowadzenia projektu, który pielęgnowałem przez rok? Czekają sześć wielkich chorałów organowych ...⁶².

⁵⁹ Manuskrypt: Bibliothèque Nationale de France, Ms. 18924. Utwór dedykowany został żonie: «A Madame Alice Charles Tournemire». Autorskie prawykonanie odbyło się w bazylice św. Klotyldy 23 maja 1939 podczas recitalu dla l’Association des Amis de l’Orgue.

⁶⁰ Rękopis, Bibliothèque Nationale de France, *List d’œuvre*, MUS 2008-282.

⁶¹ Ch. Tournemire, *Eclats...*, s. 138: “Du 25 novembre 1936 au 1er octobre 1937: «Fresques symphoniques sacrées pour orgue». 1. Nativitas D.N. Jesu Christi. 2. Dominica resurrectionis. 3. In Festo Pentecostes. 4. In Assomptione B.M.V. La première fresque pourrait être inspirée par la très humble église de St. Damien d’Assise.../ – La seconde, par St. Pierre de Chartres/ – La troisième, par la cathédrale de Reims. / – La quatrième, par la cathédrale de Chartres”.

⁶² «Du 1^{er} septembre au 2 novembre (1938): “Ces deux fresques glorifient l’une la Nativité du Christ, l’autre, la Pentecôte. L’éditeur Max Eschig s’est chargé d’éditer ces œuvres. Hélas, depuis mon opération, mon activité dans le domaine de la composition est à peu près nulle... Dieu me donnera-t-il la force de réaliser un projet que je caresse depuis une année? Six grands Choraux

Być może korekta zamierzeń nie była tylko wynikiem choroby. Przekształceniu uległy też dedykowane dziełom świątynie⁶³. Inspiracje poszczególnymi katedrami opisane w *Pamiętniku* nie odpowiadają tym z *Projektu*. Tournemire ostatecznie zamienił więc kościół św. Damiana w Asyżu na św. Juliana w Paryżu, a katedrę w Reims na katedrę w Beauvais. Na manuskryptach brak jest natomiast w ogóle zapisu dedykowanej świątyni⁶⁴. Wiedzę na ten temat czerpiemy więc z *Pamiętników*. Obejmuje ona również teologiczne uzasadnienie tematyki oraz plan formalny wspólny w zamyśle dla wszystkich utworów:

I. (op. 75)⁶⁵: „Bardzo delikatne brzmienia, otulone, ewokujące ostatnie godziny nocy. Nocy duchowej... Łaska niedostrzegalnie odpowie na modlitwę.../Temat Poczehy, Zbawienia (pisownia oryginalna – B. R.), przeniknie łagodnie symfonię. Wreszcie wybiła godzina przebudzenia. Dusza goreje ... Narodził się Chrystus ... Duch pokonał ciemność”.

II. (op. 76): Najwyższe Objawienie od Niego w niebie. Lśniący dzwon wyraża radość niezliczonych stworzeń, przywołuje zjawienie Języków Ognia./Zatem cud się dokonuje. Majestatyczny temat góruje radością dusz ludzkich: to majestat Słowa. Przejmująca Symfonia: nieprzeniknione misterium Miłości⁶⁶.

6. Klasyfikacja gatunkowa i układ cyklu

Wedle zamysłu kompozytora postać Maryi tematycznie w formie łukowej obejmuje całość, której kulminację stanowią środkowe ogniwa⁶⁷:

d'orgue attendent...”. *Eclats...*, *op.cit.*, s. 179”. Dzieła ukazały się w druku u wspomnianego wydawcy dopiero w 1943 roku.

⁶³ *Projets* s. 105, w: Joël-Marie Fauquet: *Catalogue de l'oeuvre de Charles Tournemire*, Genewa 1979, s. 49–50.

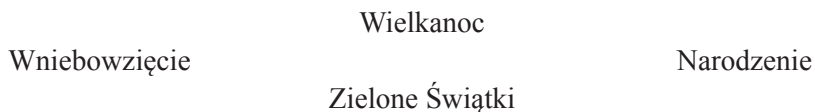
⁶⁴ BN, MS. 18924.

⁶⁵ «Des harmonies très douces, enveloppées, évoquant les dernières heures de la nuit. Nuit spirituelle... La grâce, imperceptiblement, va répondre à la prière... Un thème de Réconfort, de Rédemption, va pénétrer doucement la Symphonie. Enfin l'heure du Réveil a sonné. L'âme est réchauffée... Le Christ est né... L'Esprit a vaincu l'obscurité.»

⁶⁶ «La Révélation suprême a lui dans les cieux. Un carillon étincelant exprime l'allégresse d'innombrables créatures, évoque la venue des Langues de Feu. Le Miracle alors se produit. Un thème majestueux domine les joies des âmes humaines: c'est la majesté du Verbe; puis, une Symphonie pénétrante: l'insondable mystère de l'Amour.»

⁶⁷ Ch. Tournemire, *Eclats...*, s. 138: «De la Nativité à l'Assomption de la Vierge, il y a le fait troublant suivant: La «mère» a donné naissance à Dieu et, logiquement, elle ne pouvait pas ne pas monter triomphalement aux cieux après avoir accompli sur terre, de par la volonté d'en-haut, son acte sublime. Donc, lien mystérieux et admirable entre la Nativité et l'Assomption. Puis, pour les deux fresques centrales, «Pâques» et «Pentecôte», le cœur même du grand œuvre pour Pâques, sous-entendre tout d'abord toute la vie du Christ qui se résout après d'indicibles souffrances, dans le triomphe

Od Narodzenia do Wniebowzięcia NMP jawi się zastanawiający fakt: „Matka” porodziła Boga i – logicznie rzecz biorąc – nie mogła inaczej niż triumfalnie wznieść się do nieba, po spełnieniu na ziemi swojego najwspanialszego dzieła z woli danej z wysoka. Stąd tajemniczy i wspaiały związek pomiędzy Bożym Narodzeniem a Wniebowzięciem. Dwa centralne freski, „Wielkanoc” i „Pięćdziesiątnica”, samym sercem wielkiego dzieła jest Wielkanoc, aby przedstawić przede wszystkim życie Chrystusa, ukoronowane po niezliczonych cierpieniach w triumfie Zmartwychwstania; Pięćdziesiątnica, uwielbienie Ducha Świętego, przedłużenie i wynik Zmartwychwstania. Intensywność „języków ognia”. Podniosły obraz rozprzestrzeniania się chrześcijańskiej idei na ziemi. Zatem, cudowne centrum (cyklu – B. R.), piękno zarazem tragiczne i pocieszające ideą Odkupienia, w osobie Chrystusa. To wszystko. To właśnie ów cud, który Dziewica nosiła w swym łonie.



Plan pierwotny nosi znamiona idei organiczności⁶⁸:

Szczegóły: W „Narodzeniu” załączek: „Wielkanoc” (i całe życie Chrystusa) – „Pięćdziesiątnica” (i cała moc Ducha Świętego). Wreszcie, w zakończeniu, „blask” „Wniebowzięcia”, które w tym wzniosłym Wniebowstąpieniu otula i przesyca czteroczęściową ideę (cyklu – B. R.), wznosząc ją w błękit, pośród aniołów.

Powyższy fragment uwidacznia synestezyjne wręcz splatanie w wyobraźni autora fenomenów barwnych z muzyką i dogmatami teologicznymi, co będzie później tak charakterystyczne dla osobowości twórczej O. Messiaena. Wielowątkowość inspiracji cyklu poszerza osnucie ich niczym wspomnianymi girlandami dźwiękowymi, wokół chorałów:

de la Résurrection ; pour la Pentecôte, la glorification de l'Esprit Saint, l'extension et la résultante de la Résurrection. L'intensité des «lignes de feu». Sublime image de la propagation de l'idée chrétienne sur la surface de la terre. Donc, magnifique centre, et Beauté à la fois tragique et consolante de l'idée de Rédemption, dans la personne du Christ. C'est cela. C'est cette merveille que la Vierge a portée en son sein.

Nativité	Pâques Pentecôte	Assomption
----------	---------------------	------------

⁶⁸ Détail: Dans la «Nativité» un germe: «Pâques» (et toute la vie du Christ) – «Pentecôte» (et toute l'intensité de l'Esprit Saint). Enfin, pour conclure, «la lumière» de l'«Assomption» qui, dans cette sublime Ascension, enveloppe et baigne sublimement la quadruple idée en la portant dans l'azur, au milieu des anges.

Girlandy wokół⁶⁹: „Jesu Redemptor” / „Victimae paschali Laudes” / „Veni Sancte Spiritus” / „Veni Creator” / „Ave Maris Stella”.

Nakreślona przez Tournemire'a forma całości dzieła pokrewna jest układowi klasycznego cyklu symfonicznego, ale różni się zasadniczo brakiem części wolnej, ewentualnie przesunięciem jej na jego początek.

Każdy fresk, w jednym ogniwie. Lecz pauza pomiędzy freskami.

Zarys planu każdego fresku:

- 1) Wielkie preludium
- 2) Potężne Allegro – dramatyczny aspekt = życie Chrystusa !! i zmartwychwstanie: triumf
- 3) Scherzo idealne/wspaniałe i potężne
- 4) Idealne/modelowe/wspaniałe Rondo⁷⁰.

Synteza 4-częściowego układu symfonicznego z treścią chorałową nawiązuje do dwóch ostatnich symfonii organowych Widora. Jeszcze silniejszy jednak związek wykazuje do podziwianej przez Tournemire'a – przy całym dystansie wobec swojego rywala – *Symphonie passion* Marcela Duprégo (1925), gdzie czteroczęściowy cykl symfoniczny przetkany został chorałem według zdarzeń z życia Chrystusa, będących tajemnicami najważniejszych świąt roku liturgicznego⁷¹. Tournemire w odróżnieniu od Duprégo nie zrezygnował ze scherza⁷². Symptomatyczną zbieżnością w stosunku do porównywanych cykli jest również to, iż zawierają w sobie w różnej gradacji element improwizacyjności: u Duprégo w sensie genetycznym – dzieło zrodzone w akcie improwizacji, u Tournemire'a – jako jedna z cech gatunkowych fresku⁷³, wyrażająca się w prymacie kon-

⁶⁹ *Des guirlandes autour de...*

⁷⁰ *Chaque fresque, d'un seul jet. Mais repos entre les fresques. Grandes lignes du plan de chaque fresque: 1. Très grand prélude 2. Allegro immense – côté dramatique = vie du Christ !! et Résurrection: Triomphe 3. Scherzo idéal et immense 4. Rondo idéal.*

⁷¹ *II Symfonia* (1930), wciąż tonalna, nie nawiązuje już do treści pozamuzycznej.

⁷² Zastanawia również określenie scherza i ronda przymiotnikiem *ideal*, sugerującym bądź wspaniałość, bądź też wzorcowość.

⁷³ Hanna Kostrzewska, *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012, s. 322–353. Fresk muzyczny według autorki ujmowany jest w dwóch kategoriach: ekfrazy i korespondencji sztuk i czterech sposobach rozumienia pojęcia „fresk” 1) „muzycznej aplikacji malarskiej techniki al fresco”; 2) jako pojemna semantycznie metafora – konotacja, której celem jest zobrazowanie zróżnicowanych cech fresku malarskiego; 3) analogia między strukturą muzyczną a malowidłem. 4) „fresk malarski jest – w szczególności – inspiracją, wyznaczającą (w aspekcie genetycznym) podstawy procesu powstania/tworzenia «fresku muzycznego»”. Klasyfikację tę można uprościć do dwóch funkcji: 1. techniczna (proces twórczy, struktura), 2. efekt i jego wspólne

туру nad detalem⁷⁴. W wielopoziomowej relacji struktury analizowanych dzieł do pojęcia fresku muzycznego wyróżnić można następujące rodzaje odniesień:

1. Fakturalne (chorałowa osnowa jako *arrciato* i zabarwianie jej „girlandami” – *gior-nata*). Improwizacyjność odzwierciedlona w szerokich niejako uogólnionych planach strukturalnych odpowiadałaby pospiesznej technice nanoszenia ostatniej warstwy fresku malarskiego.
2. Interartystyczne.
3. Ekspozowanie elementów kolorystycznych i wariacyjnych.
4. Funkcja sakralna (element zdobiący i pogłębiający wymiar duchowy świątyni).
W tym ostatnim znaczeniu freski symfoniczne Tournemire’a można interpretować jako wymaginowane malowidła dźwiękowe na planie świątyni im dedykowanych.

7. Fresk op. 76 – *misterium humilitatis: Saint Julien-le-Pauvre*

Kościółek pod wezwaniem św. Juliana Biednego (Szpitalnika), wzorowany zarówno na katedrze *Notre-Dame*, jak i *Saint Pierre de Montmartre*⁷⁵, odznacza się wyjątkową skromnością, zwłaszcza wobec stojącej nieopodal matki francuskich katedr. Nie dociera do jego klasztornej ciszy nawet gwarna atmosfera centrum stolicy. Cechy te mogły mieć wpływ na wybór świątyni patronującej

cechy z materią muzyczną, tj.: wielowątkowość, barwność, wyrazista ekspozycja kolorów, przestrzenność, panoramiczność, wielkość i rozmach kompozycyjny oraz monumentalizm. Kostrzewska podkreśla szczególne znaczenie i wspólną ich cechę: struktury sonorystyczne jako analogony malarzkich kompozycji barwowych. Najbardziej natężonym czasem ich komponowania były lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku, będące okresem intensywnego rozwoju sonoryzmu w muzyce polskiej, a zarazem falą odwrotu od muzyki programowej. J. Szerszenowicz (*Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 387–391) wskazuje jeszcze na wyraz wzniosłości, odnoszący się do miejsca zastosowania fresków (świątynia, pałac), a także na uproszczenie, konturowość, a nawet dystans emocjonalny i związek synestezyjny z żywiołami (powietrzem, materią etc.). Wiele z tych cech odpowiada tournemire’owskiemu freskowi muzycznemu. Co więcej, Giotto jako mistrz fresku, a zarazem autor słynnego przedstawienia św. Franciszka, mógł również inspirować kompozytora z racji rangi Świętego w jego twórczości.

⁷⁴ To jedna z interpretacji fresku, jednakże taka, która odzwierciedla stylistykę i procedury kompozytorskie zastosowane przez Tournemire’a również w innych dziełach pod tym tytułem (*Pieces terminales w L’orgue mystique*). W wyniku analizy porównawczej innych utworów można stwierdzić, że jest to nazwa gatunkowa, którą odnosi właśnie do swobodnie, rapsodycznie stylizowanych dzieł, którym przydaje również bliskoznaczne nazwy, posługując się metaforą synestezyjną – *Girlandy*, etc.

⁷⁵ Wcześniej, na miejscu gdzie zbudowano kościół, mieściło się schronisko noclegowe dla pielgrzymów. Zagrożony rozbiórką w czasie Rewolucji Francuskiej został już za życia Tournemire’a, w 1889 roku, przekazany wspólnocie melchickiej. Wzorowano się na nim przy budowie wielu średniowiecznych świątyni w regionie.

utworowi na Boże Narodzenie. Kontemplacyjna aura dzieła odpowiada również łagodnym rysom zaokrąglonych łuków romańsko-gotyckiej świątyni⁷⁶ i zgodnie rezonuje z wezwaniem – legendą o św. Julianie Szpitalniku, zamożnym człowieku, który doznał nawrócenia stając się żebrakiem⁷⁷. *Fresk* op. 75 utrzymany jest w jednolitej atmosferze dźwiękowej, której skala dynamiczna i pozbawiona dramaturgii akcja muzyczna wpisuje się w stylistykę postimpresjonizmu. Chorał nie zaznacza swojej odrębności, lecz przeciwnie – wtapia się we fluktuacyjne plany brzmieniowe, których względna mikroformalna ruchomość hamowana jest w perspektywie makroformalnej pandiatonicznymi kontrapunktami kolorystycznymi i nutami stałymi.

Przykład. Ch. Tournemire, *Fresk* op. 75, pierwsza prezentacja chorału *Veni Redemptor*

Treść introdukcji, prezentowana później jako treść dopełniająca właściwy chorał, ma charakter *quasi*-chorałowy (chorału wymyślanego)⁷⁸. Czynności wariacyjne, prowadzone pomiędzy wystąpieniami kolejnych wersów chorału na jego

⁷⁶ Por. interpretacja stylu romańskiego i gotyckiego u Huysmansa, *W drodze*, s. 56–57.

⁷⁷ Legenda ta stała się inspirująca m.in. dla autorów witraży katedry w Rouen, opery Camille Erlangera, *La Légende de Saint-Julien L'hospitalier*, powieści Yanna Martela *Beatrice i Virgil* oraz opowiadania Gustave'a Flauberta, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*: Huysmans głosem Durtala charakteryzuje dzieło Flauberta jako wspaniałą i błyskotliwą legendę, ale nie popartą „głosem mistycznej duszy”, *W drodze*, s. 61.

⁷⁸ Autorowi nie udało się zidentyfikować jego pochodzenia. Wydaje się więc, że podobnie jak w przypadku np. F. Mendelssohna, wszechstronna znajomość chorału stała się dla Tournemire'a im-

izolowanej motywie, nie tylko więc hamują procesualność formy (mitologizacja czasu), ale również są odpowiednikiem swobodnego, kolorystycznego polifonizowania (wertykalizm) dla współtworzenia zmiennych jakości barwnych. To zaprzeczenie narracyjności promuje odmienną koncepcję niż w I części *Symfonii pasyjnej* Duprégo, w której ta sama scena Narodzenia Pańskiego oddana została przy użyciu malarstwa dźwiękowego i narracyjnej formy muzycznej. Zróznicowana faktura wieloplanowa współtworzy monolit ekspresyjny. Monodyczne interludia niczym echa romantycznego recytatywu instrumentalnego, pozbawionego już jednak poprzez modalną treść subiektywnego charakteru, oddzielają poszczególne prezentacje chorału. Całość utworu osnuta jest na planie typowych dla Tournemire'a tercjoowych relacji centrów tonalnych, które w momentach węzłowych – zakończeniach szerokich fraz, znajdują ujście w tonalności mistycznej⁷⁹.

Przykład. Ch. Tournemire, *Fresk* op. 75. Monodyczna faktura quasi-recytatywna

The image shows a musical score for Charles Tournemire's 'Fresk' op. 75. It is a monodic, quasi-recitative texture. The score is written for a single melodic line, likely for a flute or organ. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various performance instructions: 'ad libitum', 'Hautbois', 'Fonds 16', 'ne laisser que Flûte 8 et Bourdon 8 au 1', 'Tirasse I', and 'C. Basse 16 - Flûte 8'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings like 'III/1' and 'III/II' indicating specific sections or measures.

Symboliczna znakowość najsilniej przejawia się w ogólnym operowaniu planami brzmieniowymi: wysoki rejestr wszystkich planów w pierwszej fazie utworu, rozchodzenie się planów w ruchu przeciwnym, ascendentna kadencja mistyczna. Szczególne znaczenie ze względu na budowę i kontekst ma opadająca fraza kadencyjna o skalowym przebiegu. Tournemire użył hinduskiej ragi karnatycznej *rathipriyā* (nr 62), która zdaje się symbolizować tajemnicę inkarnacji – zstąpienia

pulsem do tak silnego interioryzowania jego właściwości, iż stał się do pewnego stopnia swobodnie przekształcanym elementem własnego języka dźwiękowego.

⁷⁹ Chodzi o analogiczne zjawisko natury tonalno-harmonicznej jak „akord skriabinowski”, zwany również prometejskim lub mistycznym. Tournemire stosuje podobną logikę stosowania brzmieniowości o cechach akordu, a zarazem skalowości (niwelowanie dychotomii linearno-wertykalnej), której kontekst występowania i angażowania innych elementów dzieła podkreśla silnie symboliczny charakter w duchu mistycyzmu. Por.: V. Rone, *Harmony as a Vehicle for Transcendence in the French Organ School*, w: <https://www.questia.com/magazine/1P4-2036793138/harmony-as-a-vehicle-for-transcendence-in-the-french>, (20.09.2018); Ruth Sisson, *The symphonic organ works of Charles Armand Tournemire*, Floryda State University 1984.

Boga na ziemię pod postacią dziecięcia a w kontekście skromnego wystroju świątyni *Saint Julien* – uniżenia i pokory. Ten sam symbol został w podobny sposób udźwiękowiony i zinterpretowany przez O. Messiaena w jego finalnym utworze cyklu *La Nativite du Seigneur* (1936), a jego znaczenie ujawnione w samym tytule – *Dieu parmi nous*. W tym przypadku uczeń wyprzedził o dwa lata swojego mistrza⁸⁰. Zainteresowanie skalami orientalnymi należało do ducha epoki we Francji. Tournemire najprawdopodobniej przejął je od M. Emmanuela, który w latach 1905–1907 współpracował z nim jako *petite-organiste* w bazylice św. Klotyldy. W *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*⁸¹ Tournemire zamieścił 72 skale karnatyczne, obok skal greckich, jako dogodny materiał do wzbogacania warstwy tonalno-harmonicznej i melodycznej improwizacji. W swoich szkicach niektóre z tych skal wykreślał, inne zaś zaznaczał, co oznaczać może jego preferencje w zakresie późniejszego wykorzystania w swoich dziełach. Odnajdujemy je rzeczywiście w szeregu dzieł⁸², zwykle w ogólnie symbolicznym charakterze odnoszącym się do konotacji pogaństwa, ale użycie skal hinduskich w *Sept chorals-poèmes* i *Fresku* op. 75 nosi nieco inne znamiona. Jak słusznie zauważa M.R. Bundy⁸³, hinduskie modi nie wtopiły się tak głęboko w naturę języka muzycznego Tournemire'a jak skale kościelne i bazujący na nich chorał gregoriański. Ich prezentacja już sama w sobie nabiera więc charakteru *quasi*-tematycznego i symbolicznego. Ponieważ kompozytor nie pozostawił wskazówek interpretacyjnych w tym zakresie, użycie tych skal pozostaje więc w obszarze konotacji tajemniczości, swoistego misterium.

⁸⁰ Podobieństwo pomiędzy tymi symbolami muzycznymi uprawdopodobnia również osiowy dla owej frazy interwał trytonu.

⁸¹ Paryż 1936, s. 116. Autor zamieścił 28 z nich, zaznaczając, iż ich liczba teoretycznie wynosi 72.

⁸² W operze *Les dieux sont morts*, VII Symfonii „Les Danses de la Vie” op. 42, *Douze Préludes-poèmes* op. 58, *Symphonie-Chorales* op. 69 *Sept chorals-poèmes* op. 67

⁸³ M.R. Bundy, *Visions of Eternity: The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire*, s. 258–261.

Przykład. A) Ch. Tournemire, *Fresk* op. 75 ; B) O. Messiaen, *Dieu parmi nous*

A)

Musical score for Example A, showing a piano and organ accompaniment. The tempo is marked "Lento" and "rall.". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like "m.f." and "m.g."

B)

Example 1. "Dieu parmi nous," from Messiaen, *La Nativité*, mm. 1–3

laksmīṣa: 2 3 4 8

Musical score for Example B, showing a piano and organ accompaniment. The tempo is marked "Lent et puissant". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like "fff staccato" and "staccato".

rāgavardhana: 4 4 4 2 2 2

8. *Fresk* op. 76 – *misterium ignis*– *Saint-Pierre de Beauvais*

Utwór nawiązuje budową do czteroczęściowego cyklu. Wyraźnie zarysowane ogniwo inicjalne prezentuje chorał *Veni Sancte Spiritus*, przygotowywany i akompaniowany przez ostinatową motywikę czołową hymnu *Veni Creator Spiritus*. Już na samym wstępie oscylacja figur dolnego planu introdukcji pomiędzy niskim i wysokim rejestrem na tle trójmiarowego ostinata kwartowego górnego planu wyznacza ekstremalny wymiar przestrzenny dzieła. Treści obydwu chorałów kontrastują niczym dwa tematy allegra sonatowego, przy czym chorałowi *Veni Sancte Spiritus* powierzona została w dziele rola stabilnej, bardziej zobiektywizowanej treści, podczas gdy *Veni Creator*, zapewne ze względu na swoją bardziej charakterystyczną

motywikę czołową, pełni zarówno funkcje tematyczne, jak i w swojej zatomizowanej postaci funkcję ostinatowych figur akompaniamentu, *quasi*-przetworzeniowych interludów, czy fantazyjnych przebiegów. Pierwsze ogniwo stanowi ekspozycja prowadząca do przetworzenia. Po nim następuje krótka faza stanowiąca odpowiednik wolnej części, w której motyw drugiego wersu *Veni Creator* prezentowany w sekcji pedałowej, ale górnym planie (głos 4'), antyfonalnie dialoguje z dolnym planem manualowym. Kolejna treść przybiera charakter zwartej, epizodycznej i schromatyzowanego scherza, które zaraz ustępuje miejsca szerokiemu finałowi z reprzyżką obydwu treści chorałowych. Wedle pierwotnego zamysłu kompozytora utwór miał pełnić w cyklu rolę scherza, co podkreślają „girlandy” trójdzielnych ostinatowych figur, ale monstrualna struktura całości, wieloplanowość z kluczową rolą snucia chorałowego oraz wewnętrzna organizacja na podobieństwo czteroczęściowego cyklu osłabiają pierwotny model formalny.

Przykład. Ch. Tournemire *Fresk* op. 76. Wieloplanowa faktura z prezentacją chorału w najwyższym głosie i motywiką pochodną w dolnym planie.

Wobec poczucia niemożności ukończenia całego cyklu Tournemire mógł zmienić pierwotne założenia i tym samym nadał dziełu bardziej autonomiczny kształt. Teza to tym bardziej przekonująca, iż utwór powstał w ostatnim roku życia kompozytora. Pod względem tonalnym jest on mniej spójny od poprzedniego. W politonalności nasyczonej niemal atonalną chromatyką zaskakują miejscami prostsze skojarzenia harmoniczne. Nieskrępowana swoboda improwizacyjna, przejawiająca się tak w wymiarze wertrykalnym – ekstremach faktury wieloplanowej, jak i horyzontalnym – bardzo szerokich frazach oraz zróżnicowaniu rytmicznym wspieranym przez ametryczność, dają sugestywne wrażenie tchnienia Ducha Świętego (*in-spiro* – inspiracji w etymologicznym sensie słowa) wraz z typowym zbiorem konotacji: wrażenia nadnaturalnego chaosu żywiołów, niezrozumiałej i przytłaczającej potęgi zjawiska, ekstatycznej radości spełnienia się Pisma. Konotacje te jednocześnie zgodnie rezonują z cechami

beauvaisańskiej katedry. Owe „języki ognia”, jako kluczowy znak obecności Ducha Świętego, znajdują również odzwierciedlenie w kolorystyce i zarazem dynamice dzieła – ekspansywnym zastosowaniu głosów – *nomen omen* – językowych (całość kończy dyspozycja oparta w manuale na potężnym głosie *Bombarde 16'*).

Ch. Tournemire *Fresk* op. 76, kadencja



Obydwa freski są reprezentacją dwóch podstawowych, a zarazem krańcowo różnych typów ekspresyjnych języka muzycznego Tournemire’a: medytacyjnego i ekstatycznego.

9. Interartystyczna synteza – dźwiękowe katedry jako wyraz neomitologizmu

9.1. Uniwersum – kosmologiczny symbol wszechświata⁸⁴

Katedra jako symbol i podsumowanie uniwersalnej kultury średniowiecza, zarazem zapowiedź humanizmu⁸⁵, hierarchiczna i nierozzerwalna całość różnych elementów⁸⁶, symboliczny pomost między skończonością a nieskończonością⁸⁷, inspirowała twórców do podjęcia dzieła odzwierciedlającego totalność pierwowzoru. To nawiązanie

⁸⁴ „Symbolem wszechświata była katedra, która swoją konstrukcją miała być we wszystkim podobna porządkowi kosmicznemu... Portale katedr i kościołów (...) traktowano jako ‘bramy niebieskie’, (...) organizacja przestrzeni w katedrze miała też swoją określoność w czasie”. J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s.2.

⁸⁵ J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 1.

⁸⁶ J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 4.

⁸⁷ “(...) skończony empiryczny kosmos zostaje włączony w nieskończoność boskiej istoty”. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, s. 91–92.

mogłoby się najlepiej realizować właśnie na podstawie interkontekstualności symbolistycznej sztuki francuskiej. Cechy te w analizowanych dziełach Tournemire'a ujawniają się w wieloaspektowym uzasadnieniu idei i konstrukcji cyklu. Kumulatywny, wyrastający jeszcze z romantyczno-historyzującego postrzegania procesów historyczno-muzycznych, charakter syntetyzowania elementów technicznych i stylowych, wpisujących się – w subiektywnym przekonaniu autora – w ewolucję języka muzycznego, aspiruje do stworzenia swoistego muzycznego uniwersum. Jest ono zarazem oparte na cechach inwariantnych – znamionujących wedle kompozytora cechy jedynie mającej rację bytu muzyki poświęconej Bogu. Jest to więc analogia do syntezy antycznych i starotestamentowych modeli wyrażanej w symbolice katedr. Artykułowanie niezmiennych historycznie cech muzyki i poszukiwanie dla nich uzasadnienia w korespondencji z doktrynami wiary i wielowymiarową symboliką średniowiecznej świątyni stanowi wyraz „przeobrażenia egzystencji w paradygmat”⁸⁸. Romantyczną ideą, która pozwoliła zarówno na hierarchiczne zespolenie heterogeniczności konstrukcji muzycznej w analogii do wieloaspektowej, a zarazem uporządkowanej struktury gotyckiej katedry, była koncepcja organiczności. Tournemire odziedziczył ją w wersji formy cyklicznej swojego mistrza – C. Francka. *Fresk* op. 76 posiada w stosunku do zaplanowanej formy cyklu analogiczną budowę, co sugeruje występowanie cech formy podwójnie funkcyjnej, jako *exemplum* idei organiczności.

9.2. Koncepcja czasoprzestrzenna

Spekulatywna idea prarośliny J.W. Goethego, jako emanacja organiczności, wpisuje się w kategorię mitu z jego naczelną cechą uzasadnienia całości zjawisk nieweryfikowalną przyczyną oraz tęsknotą za utraconą jednością wszechrzeczy. Wśród wielu poziomów mityzacji katedry, wywodzących ją m.in. z mitologicznego drzewa, lasu, grotty, wysuwa się na plan pierwszy jej mityczna struktura czasoprzestrzenna, związana z jej ogólnymi, najbardziej uchwytnymi cechami zarówno konstrukcyjnymi (strzelistość, potęga wnętrza), jak i symbolicznymi (kosmologiczne uniwersum, hierofaniczna przestrzeń sakralizacji wszechrzeczy – synteza *sacrum* i *profanum*). Czas i przestrzeń należały do zasadniczych kategorii człowieka średniowiecznego⁸⁹.

⁸⁸ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999, s. 27.

⁸⁹ „(...) w społeczeństwie średniowiecznym kategoria czasu mitologicznego, sakralnego («historia objawienia») współistnieje z kategorią ziemskiego świeckiego czasu i obie te kategorie łączą się w kategorię czasu historycznego («historia zbawienia»). Czas historyczny podporządkowany jest czasowi sakralnemu, ale nie roztopia się w nim; mit chrześcijański dostarcza swego rodzaju kryterium określania czasu historycznego i oceny jego sensu”. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, s. 112. Ponadto mityczny czas archaiczny podlegał cykliczności wobec linearnego czasu w świadomości chrześcijan.

Przestrzenność czasu i czasowość przestrzeni – unifikacja tych wymiarów w gotyckiej katedrze stanowi kolejne odzwierciedlenie upragnionej jedności mistycznej – pozaziemskiej. Mityczna struktura kołowa czasu, mająca swoją analogię w porządkach liczbowych (m.in. *proportio divina*, *ad quadratum*, symetrii i kołowości [rozeta]), wyparta została co prawda przez linearną koncepcję chrześcijańską, linearność czasu ziemskiego wciąż jednak dopełniła aczasowość *paix éternelle*.

Pogłos, rezonowanie – intencjonalnie wpisane w monumentalną bryłę katedry „dla celów symbolicznych i psychicznych” są tym, co wizualnie nadaje rozproszone światło witraży i konturowo postrzegane z oddali bogactwo architektonicznych detali – spójnia pomiędzy światem materialnym a duchowym, przedstawieniem a jego istotą. Z punktu widzenia akustyki, determinuje on formę muzyczną, jak działa się to od pierwszych średniowiecznych form wokalnych: generalnie opóźnienie odbicia niskich częstotliwości sprzyja „piramidowej konstrukcji faktury dzieła”, predylekcji ku nutom pedałowym, ograniczeniu technik przetworzeniowych i ścisłej polifonii, szerokiej frazie dzielonej pauzami, tendencji do monodycznego traktowania faktury instrumentalnej lub wyraźnego – blokowego różnicowania ogniw dzieła. Absorbując te cechy jako elementy własnego języka dźwiękowego *en gros*, Tournemirowskie freski nie różnią się zasadniczo pod wyżej wymienionymi względami od innych jego dzieł organowych. Potwierdza to zresztą tezę, iż katedralna symbolika niejawnie była dla niego, przynajmniej od środkowego okresu twórczości, stałym źródłem inspiracji. Nawet jednak *Fresk* op. 75, poświęcony przecież niewielkiemu kościołowi św. Juliana, nie odróżnia się wyraziście od tego modelu. Przyjmując subtelniejsze kategorie porównawcze, jawią się pewne cechy szczególne, które mogą stanowić zakładane przez kompozytora odzwierciedlenie aspektów konkretnej świątyni: ogromna skala płaszczyzn fakturalnych (wertikalizm) *Fresku* op. 75 przy jego stosunkowo niewielkich rozmiarach formalnych, konsonująca ze strzelistością beauvaisańskiej katedry, lapidarność *Fresku* op. 75 w przeciwieństwie do monumentalnej formy *Symphonie-sacrée*.

Jednym z najtrwalszych toposów w kontekście związków architektoniki katedry z muzyką jest wertykalizacja faktury muzycznej⁹⁰ – ów splot transmedialno-symboliczny sięgający średniowiecznego organum, poprzez bachowskie fugi, a skończywszy na strukturze wielopasmowej dzieł współczesnych⁹¹. We wszystkich tych przypadkach struktura wielopoziomowa nie marginalizuje porządku linearnego. Jednakowoż swoista gra sił w twórczości muzycznej inspirowanej gotycką

⁹⁰ Tradycyjne skojarzenia wertykalizmu w muzyce z architekturą, wieloplanowością, polifonią, stąd skojarzenia gotyckiej katedry z fugą.

⁹¹ J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*.

katedrą pomiędzy prymatem wertykalizmu i linearyzmu (przy rozbudowaniu obydwu warstw) stanowi oś konstrukcyjną i generuje symboliczne pole konotacyjne: relacja architektonicznego wektora czasowego a przestrzennego, linearyzm czasu chrześcijańskiego a mitycznego, ziemskiego a boskiego *etc.*

Narratywizacja dokonuje się u Tournemire'a na podstawie spajającej każdorazowo dzieło treści chorałowej. Pomimo strategii składniowej, polegającej – według zasad monodii – na linearnej koncepcji formy, kompozytor osłabia jej działanie poprzez ostinatowość i wariacyjność jako naczelne kategorie składniowo-mikroformalne, choć wciąż miejscami pobrzmiwają echa franckowsko-wagnerowskiego rozwoju formy. W analogii do gotyckiego monumentu dzieła te są zarazem statyczne i jednocześnie wewnętrznie ruchome. Sam kompozytor w wielokrotnym powoływaniu się na Huismanowską wykładnię akcentuje tę cechę: „dźwięcząca katedra w ruchu...”. Owa wewnętrzna dynamika realizuje się na wielu poziomach (zwłaszcza swobodna imitacja z udziałem ostinatowego wariantowania treści na tle nut pedałowych)⁹².

9.3. Struktura krzyżowa a układ cyklu

Koncepcja cyklu fresków w jej graficznym ujęciu przez autora w *Pamiętnikach*, gdzie odnośne święta kościelne wpisane zostały na planie krzyża, sugeruje symboliczne powiązanie odpowiednich tajemnic wiary z planem krzyża, na którym wznoszone były średniowieczne świątynie. Próba szkicowego powiązania cyklu z planem architektonicznym sakralnej budowli koresponduje z interpretacją symfonicznej cykliczności Francka według Vincenta d'Indy'ego jako strukturalne analogie do katedry gotyckiej⁹³. W komentarzu do *Fresków symfonicznych* Tournemire przyznał ideowy patronat nad dziełem Maryi – tajemnice Narodzenia Pańskiego i Wniebowzięcia spinać miały klamrą całość. Ostatni fresk, na Wniebowzięcie, zestroił symbolicznie z katedrą *Notre-Dame de Chartres*. Tym samym kult Dziewicy Maryi, jako źródło powstania gotyckich katedr⁹⁴, stał się zarazem ideą przewodnią cyklu.

⁹² „Przestrzeń katedry gotyckiej sprawia wrażenie ruchu, nie jest statyczna, lecz trwa jakby w nieustającym stawaniu się i odmienianiu. W tym tkwi płynność i wieloznaczność form, źródło niewyczerpanej twórczej wyobraźni średniowiecznych mistrzów budowniczych katedr, snyczerzy i rzeźbiarzy” (...) „świat dźwiękowy jako symbol zwycięstwa nad przemijalnością czasu, na kontemplację piękna i Boga, na znaczenie muzyki jako rodzaju ekspresji transcendentnej natury ludzkiego ducha i intuicyjno-symbolicznego wyrażania siebie i świata – stwarza aspekt przynależności tych utworów do kategorii teologii w muzyce.” J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 2.

⁹³ A. Thomson, *Vincent d'Indy and his World*, Oxford 1996.

⁹⁴ J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 2.

9.4. Katedra jako dydaktyka⁹⁵

Podobnie jak średniowieczni budowniczkowie katedr stosujący nowatorskie rozwiązania konstrukcyjne w celu „zrozumienia tajemnic pozazmysłowej rzeczywistości”⁹⁶, tak Tournemire unowocześniał i radykalizował swój język muzyczny, aby stawał się coraz bardziej przezroczystym dla rzeczywistości *au-delà*. Gęsta faktura tych dzieł stanowi analogon do średniowiecznej fascynacji skomplikowanym wzorem, a swobodna improwizacyjność wydaje się zarazem odzwierciedlać antyscholastyczne idee średniowiecznego mistycyzmu i antyracjonalistyczne tendencje przełomu XIX i XX w. Jego wieloznaczny słownik muzycznych symboli, stanowiących pomost pomiędzy widzialnym a niewidzialnym, nie gwarantuje właściwej interpretacji, która stałaby się zresztą wówczas niechybnie opisem techniki. Kompozytor poprzez kreowanie szerokiej, a zarazem mglistej perspektywy interkontekstualnej skłania odbiorcę nie tyle do naukowego śledzenia i tłumaczenia znakowości dzieła, co do wewnętrznej dyspozycji do odbioru owych znaków, będących sugestią tego, co niewyraźne.

9.5. Katedra jako wyraz francuskiej tożsamości

Odczytanie symboli katedry na sposób promowany już przez V. Hugo nie jawi się jako eksplikowana treść związana z analizowanymi dziełami, ale ów nurt apologii artystycznej francuskich katedr przez wielkich galijskich twórców nosi znamiona wpisywania się w wielką narodową tradycję. Tak postrzegana jest już *Zatopiona Katedra* Claude’a de France, podobnie jak dzieła organowe postfrancuskiej szkoły francuskiej⁹⁷. Z pewnością ten aspekt symboliczny nie miał dla Tournemire’a, kompozytora o mistycznych skłonnościach, znaczenia podstawowego. Choć wpisał on katedrę w Reims, kojarzoną najbardziej poprzez jej historię – miejsce koronacji królów i podniesienie się z ruin po I wojnie światowej, w planowany cykl fresków, to jednak zmienił ostatecznie dedykację. Wielkość i majestat gotyckiej katedry wynikał raczej w jego wizji z pierwotnego, sięgającego średniowiecza, podziwu dla jej transcendowania rzeczywistości ziemskiej w wielu wymiarach – „katedra jako symbol odwiecznych niematerialnych, nie-

⁹⁵ Funkcja dydaktyczna, propagandowa i misyjna katedr wywodzi się z walki z herezjami i odnosi do tzw. drugiego pokolenia budowniczych katedr, „wieku rozumu”: 1190–1250. J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*, s. 3. Zob. również: Stephanie Glaser, *The Gothic Cathedral and Medievalism*, w: <https://universitas.uni.edu/archive/spring06/stephanieglaser.htm>, (15.09.2018).

⁹⁶ E. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 189.

⁹⁷ J. Szulakowska-Kulawik, *Obrazy dźwiękowe między tekstami*.

pojętych wartości, odnoszących się do tego, co wysokie, tak dosłownie, jak metaforycznie⁹⁸.

9.6. Pradawność – schyłkowość – wizjonerstwo

Dzieła Tournemire'a wpisują się w ten odłam mediewalizmu⁹⁹, który próbuje ożywić ducha średniowiecza w najgłębszym tego słowa znaczeniu, włączając weń żarliwość i ortodoksję podejmowanych działań oraz wykorzystanie najnowocześniejszych technik w służbie nadrzędnej idei, transcendującej zastaną rzeczywistość. To interpretacja promowana przez Huysmansa (*W drodze, Katedra*), a jej nostalgiczny wydźwięk, wynikający z tęsknoty za takim nieobecny już podówczas pojmowaniem sztuki, nadał również i dziełom Tournemire'a ton mistyczno-melancholijny. Apokaliptyczne wizje epoki, przyswajane gorliwie przez kompozytora¹⁰⁰, wyzwołyły w nim poczucie eschatologicznego spełniania się czasu – czasu ostatecznego. W kontekście życiowych niepowodzeń wyzwoliły w nim również tęsknotę za apofanią i nadały również i w tym sensie jego muzycznym katedrom zarazem ton tęsknoty („poezja niedopowiedzenia, gaśnięcia, ciszy – *Fresk* op. 75) i ekstazy – *Fresk* op. 76. Muzyczne katedry Tournemire'a stały się również medium unowocześniania języka muzycznego i w tym względzie mają swoje architektoniczne odpowiedniki w katedrach modernizmu, na czele z wieżą Eiffla (1889)¹⁰¹, wyrażające „transponowanie średniowiecznego triumfu na modernistyczny w podboju niebios”. Ametryczność, wyanalizowalność w zakresie faktury i registracji potwierdzają tę tezę.

9.7. Inwariantne cechy muzycznych katedr

Wiele muzycznych toposów średniowiecznej świątyni, jak sam uniwersalizm tematu, okazało się trwałymi, gdyż zakotwiczonymi w sugestywnej ikonicznej

⁹⁸ „W dawniejszych epokach to, co materialne, nie było największą wartością w życiu, a ludzkość uznawała istnienie niewytłumaczalnego i niepojmowalnego misterium, wobec którego jedyną właściwą postawą był wieczny podziw. Ten podziw znajdował swój wyraz w strzelistych, sięgających nieba wieżach kościelnych (...) wskazywały na to, co w górze”, V. Havel, *Świat potrzebuje solidarnej akceptacji wspólnych wartości*, w: *Kultura i tożsamość europejska. Duchowy fundament integracji naszego kontynentu*, red. J. Wahl, 2001, s. 10–11.

⁹⁹ Maurice Dilasser, *The symbol of the church*. Autor wyróżnia 3 relacje twórcze do średniowiecza: 1. Mediewalizm – wykorzystanie elementów średniowiecznej katedry do nowoczesnych celów, znaczeń. 2. Antymediewalizm: stosowanie elementów katedry „omijających” mediewalizm. 3. Latentny mediewalizm – odzwierciedla samoświadomość charakterystyczną dla nowoczesnych przedsięwzięć. XX w.

¹⁰⁰ Por. *Eclats...*, *op. cit.*

¹⁰¹ Drapacze chmur jako gotyckie świątynie – transponowanie średniowiecznego triumfu na modernistyczny w podboju niebios. Gotycka katedra staje się pomostem między średniowieczem a modernizmem.

znakowości, rozpościerającej się na całokształt elementów dzieła muzycznego i jego wymiar przestrzenno-czasowy. Tournemire zaangażował cały zasób środków techniki kompozytorskiej, by przybliżyć wygląd nieobecnego obrazu, który jawił się w zsubiektywizowanym odbiorze twórcy. Ma ona jednak cechy inwariantów historycznie rozpoznawalnych, ponieważ symboli wywodzących się głównie z ikonicznych i indeksacyjnych kategorii znakowych¹⁰². Deskrypcja dzieła wymaga języka tworzącego złudzenie „przezroczystego” *medium*, bliskiego zatem ideałowi ikoniczności, stąd muzyka również cechowałaby intensyfikacją tego rodzaju znakowości nad symbolami¹⁰³.

Wspólne cechy, które wymienia J. Szulakowska-Kulawik, począwszy od twórczości Debussy’ego, a skończywszy na polskiej muzyce postmodernizmu, należą również zasadniczo do atrybutów dzieł Tournemire’a, a można je streścić następująco:

1. Tonalność i harmonika: pandiatonika, modalizacja, archaizacja akordowa w stylu chorałowym, wyemancypowane akordy w odległych rejestrach, często o zwielokrotnionych składnikach, chromatyka w funkcji barwowej.
2. Składnia i forma: rezygnacja z przetworzeniowości i narracyjności na rzecz statyki przebiegu i procesów wariacyjnych, dominacja syntaksy makroformalnej, dążenie do swobody rytmiczno-metrycznej.
3. Faktura: wieloplanowość, przeciwstawianie długonutowej akordowości swobodnie polifonizujących planów.
4. Wyrazowość: zestawienia impresji kontemplacyjnej i ekspresji ekstatycznej.

Zakończenie

Tournemire jako przedmioty dedykacji wybrał, jak najczęściej czynili to artyści, budowle o szczególnym znaczeniu: wartości, funkcji, historii¹⁰⁴. Nie tyle ze względu na cechy akustyczne, co rejestrację szczególnego wrażenia. *Freski sym-*

¹⁰² J. Szulakowska-Kulawik nie dostrzega w wymienionym katalogu dzieł elementów ikoniczności-przedstawiania.

¹⁰³ Zob.: M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 230; *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 12–13. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham 2009, s. 5–9, 28–37.

¹⁰⁴ Jacek Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012.

foniczne stanowią najpełniejszy wyraz realizacji Huysmanowskiej wizji dźwięczących katedr w twórczości Tournemire'a, choć dedykacje wcześniejszych kompozycji oraz pokrewna stylistyka dojrzałej twórczości organowej kompozytora świadczą, iż niezależnie od stopnia skonkretyzowania analogii przedmiotu inspiracji do dzieła¹⁰⁵, był pod nieustannym wpływem tego rodzaju bodźca. Dowodzą tego również liczne jego wypowiedzi w odniesieniu do wielu własnych utworów, również tych pozbawionych podtytułów¹⁰⁶. W omawianych utworach nastąpiła więc swoista „aktywizacja energii i treści należących już wcześniej do duchowego wyposażenia artysty”¹⁰⁷. Stopniowe kształtowanie własnego (neo)mediewalnego stylu na bazie toposów składniowych, wyrażających m.in. intertekstualny związek ze średniowieczną świątynią i jej niematerialnymi atrybutami (chorał gregoriański, pogłos, duchowa atmosfera), doprowadziło do interioryzacji tego typu struktury symbolicznej jako atrybutów własnego języka muzycznego. Brak ostro zarysowanych odniesień do świątyń, którym dedykowane zostały dzieła, każe uznać je bardziej za wyraz transmedializacji niż ekfrazy, wyrosłej również na gruncie francuskiej korespondencji intetekstualnej i posługującej się symbolistyczną ideą *correspondance des artes*. Sam kompozytor, nazywając je za Huysmansem „dźwiękową syntezą katedry”, wskazuje na intencjonalną całość, abstrahującą od własności poszczególnych mediów¹⁰⁸. Z punktu widzenia semiotycznego posłużył się on technikami o wspólnych dla tych mediów celach (czasoprzestrzeń, faktura *etc.*). Narzędziem transmedializacji jest metaforyka synestezyjna, w której poszczególne elementy dzieła muzycznego, składni, faktury i formy angażowane są w procesie korespondencji (np. rytmiczność, ujmowa-

¹⁰⁵ J. Szerszenowicz wskazuje na bogatą paletę możliwego stopniowania tych związków: od prostego poruszenia, przez wywołanie reakcji twórczej (z efektem adekwatnym do bodźca), aż po determinację treści procesów kreatywnych i cech dzieła, będącego ich efektem, J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*.

¹⁰⁶ Por. *Eclats...*, *op.cit.*

¹⁰⁷ Jak wskazuje Szerszenowicz, badanie „przepływu energetycznego” pomiędzy przedmiotem inspiracji a dziełem jest niełatwe. Przy tym same zaobserwowane w toku analizy analogie nie są dowodem inspiracji. „Zbieżność może być np. efektem działania ogólnych wzorców kulturowych... (język przednaukowy) s. 25): „Pełne zbadanie przypadku wymaga określenia źródła i charakteru bodźca, prześledzenia drogi, na jakiej przekształca się on w efekt artystyczny, wskazanie tego, co w strukturze nowego dzieła może reprezentować te właściwości przedmiotu i ocenić, czy wywołują one szczególne zabarwienie przeżycia estetycznego. J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, s. 26 (wymaga to różnych metod poznawczych)”.

¹⁰⁸ Wszystkim tym dziełom przyświeca jeden ideał i osiągnany bywa, choć różnymi środkami. A co do śpiewów gregoriańskich, to zgodność ich melodii z architekturą świątyń jest również niewątpliwa (...) Istniał wówczas między artystami ścisły związek mózgów, jednoczyły się ich dusze. Malarze sprzymierzali się z architektami w dążeniu do tego samego ideału piękna – połączyli tą samą wiecznotrwałą harmonią katedry i postaci świętych...”, J.-K. Huysmans, *W drodze*, s. 38–39.

na zarazem wzrokowo i słuchowo¹⁰⁹) w epifanicznym stylu poetyki muzycznej w uobecnianie, ożywianie *energia* gotyckiej świątyni. Stąd tak entuzjastyczne przyjęcie przez kompozytora Huysmansowskiej frazy. Niewyrazistość odniesień typu ekfrazy do dedykowanych świątyń wynikać może jednak z natury interartystycznej relacji, gdzie ekfrazy przyjmuje często formę skrótu lub alegorycznej syntezy – na granicy rozpoznawalności źródeł¹¹⁰. Muzyczna metaforyzacja indywidualna Tournemire’a tkwi w pogłębieniu w stosunku do poprzedników fluktuacyjnego, swobodnego toku procesu muzycznego, odzwierciedlającego grę żywiołów i nawiązującego najbardziej chyba do symboliki morza, która, choć wywodzi się przeciw z Debussy’owskiego archetypu *Zatopionej katedry*, ma uzasadnienie w rzeczywistej fascynacji Tournemirowskiej i jest jednocześnie jego zsyntetyzowaniem postimresjonizmu z postwagnrowską spuścizną francuskiego stylu improwizacji.

Musical Cathedrals of Charles Tournemire – *Deux Fresques Symphoniques Sacrées* pour orgue, op. 75 and 76

Abstract

Dedication of the musical work to the temple has become a peculiar tradition of the French organ music of the turn of the 19th and 20th centuries. For Charles Tournemire, like many artists of that time, this inspiration resulted from the sense of communing with the unusual phenomenon in Western culture. Religious renewal, the emergence of mystical and esoteric trends, and the symbolist idea of the correspondence of the arts stimulated multidimensional interests of artists in the Gothic cathedral. The article examines the relation of artistic correspondence between the works of Tournemire and cathedrals, which he chose as the object of dedication. The character of these

¹⁰⁹ Vladimir Martinovski, Ekphrasis and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture, w: https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/viewFile/6356/6014, (15.09.2018).

¹¹⁰ Tu dotykamy najtrudniejszego problemu obok natury danej sztuki: sposobu przekładania bodźców na procesy twórcze. Jeśli uznać dzieła te za mieszczące się w ramach ekfrazy, to typu strukturalnego (związek techniki, materii, projekcja struktury) i/lub ontologicznego (związek sensu) a z punktu widzenia jej struktury: syntetyczna i zarazem ekstetyczna por.: *Słownik wiedzy o literaturze*, http://www.edupedia.pl/words/index/show/528074_sownik_wiedzy_o_literaturze-ekfrazy.html, dostęp: 15.09.2018. J. PŁUCIENNIK, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 177–184. Jeśli ekfrazy to bardziej poetycka, odpowiadająca typowi przekładu intersemiotycznego (rozumianego jako swobodne intertekstualne nawiązanie ujawniające się w formie „syntetycznego modelu” obrazu) w funkcji i ekspresywnej nad referencjalną, odwołującej się Funkcją ekspresywną (autorskie „ja” – katedra jako wewnętrzne lustro autonaanalizy) górowałaby nad referencjalną, do indywidualnego widzenia obrazu, i związanego z retoryką wzniosłości zjawiska „mimesis emocji”, wzniosłego doświadczenia obrazu.

relationships is determined by the following elements: 1. essential aspects (significant relationships): ekphrasis, transmedialisation; 2. occasional aspects (contingent connections).

Tournemire chose churches of special importance: value, function, history. The *Symphonic frescoes* are the fullest expression of Huysman's vision of "sounding cathedrals" in the work of Tournemire. Nevertheless, dedications of earlier compositions and mature music testify, that he was under the constant influence of this kind of stimulus. The gradual development of his own musical style, based on topic expressing connection with the medieval cathedrals and its immaterial attributes (Gregorian chant, reverberation, spiritual atmosphere), has led to the interoration of this type of symbolic structure as attributes of his own musical language. The lack of sharp references to the churches to which the works were dedicated makes us recognize them more as an expression of transmedialisation than of ekphrasis, based on the French symbolist idea of *correspondance des artes*.

Keywords: Charles Tournemire, organ, medieval cathedral, fresco, correspondence of arts, ekphrasis, transmedialisation.

Abstrakt

Dedykowanie dzieła muzycznego świątyni stało się zwłaszcza w organowej twórczości francuskiej przełomu XIX i XX w. swoistą tradycją. Dla Charles'a Tournemire'a, jak wielu artystów tego czasu, inspiracja ta wynikała z poczucia obcowania z fenomenem niezwykłym w kulturze Zachodu. Odnowa religijna, powstanie nurtów mistycznych i ezoterycznych oraz symbolistyczna idea korespondencji sztuk podsycały wieloaspektowe inspiracje artystów gotycką katedrą. Artykuł jest próbą zbadania relacji owej korespondencji artystycznej pomiędzy dziełami Tournemire'a a świątyniami, które wybrał jako przedmiot dedykacji. Charakter tych związków określa relacje: 1. aspekty istotowe (związki znaczące): ekfrazja, transmedializacja; 2. aspekty okolicznościowe (związki przygodne).

Kompozytor wybrał budowlę o szczególnym znaczeniu: wartości, funkcji, historii. *Freski symfoniczne* stanowią najpełniejszy wyraz realizacji Huysmanowskiej wizji „dźwięczących katedr” w twórczości Tournemire'a, choć dedykacje wcześniejszych kompozycji oraz pokrewna stylistyka dojrzałej twórczości organowej kompozytora świadczą, iż niezależnie od stopnia skonkretyzowania analogii przedmiotu inspiracji do dzieła, był pod nieustannym wpływem tego rodzaju bodźca. Stopniowe kształtowanie własnego stylu na bazie toposów składniowych wyrażających związek ze średniowieczną świątynią i jej niematerialnymi atrybutami (chorał gregoriański, pogłos, duchowa atmosfera), doprowadziło do interioryzacji tego typu struktury symbolicznej jako atrybutów własnego języka muzycznego. Brak ostro zarysowanych odniesień do świątyń, którym dedykowane zostały dzieła, każe uznać je bardziej za wyraz transmedializacji niż ekfrazy, wyrosłej również na gruncie francuskiej *correspondance des artes*.

Słowa kluczowe: Charles Tournemire, organy, średniowieczna katedra, fresk, korespondencja sztuk, ekfrazja, transmedializacja

Bibliografia

- D'ALMENDRA J., *Les Modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, Paryż 1950.
- BUNDY M. R., *Visions of Eternity: The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire*, Leicester 2017.
- CLEMENCEAU G., "Révolution de Cathédrales", w: "La Justice", Paryż 1895.
- DILASSER M., MORSON C., *The symbols of the church*, Strasbourg 1999.
- ELIADE M., *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999.
- EMERY E., *Romancing the Cathedral Gothic Architecture in Fin-de-Siecle French Culture*, Nowy Jork 2001.
- FLEURY M., *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996.
- FAUQUET J.-M.: *Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire*, Genewa 1979.
- GLASER S., *The Gothic Cathedral and Medievalism*, w: <https://universitas.uni.edu/archive/spring06/stephanieglaser.htm>, dostęp: 15.09.2018.
- GOETHE J. W., *Von deutschem Baukunst*, w: „Berliner Ausgabe Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen“, Berlin 1960.
- LE GOFF J., *Długie średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007.
- GOLDMAN D.P., *Esotericism as a Determinant of Debussy's Harmonic Language*, „The Musical Quarterly” 2 (1991).
- GOMBRICH E., *O sztuce*, Warszawa 1997.
- GURIEWICZ A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976.
- HAWEL V., *Świat potrzebuje solidarnej akceptacji wspólnych wartości*, w: „Kultura i tożsamość europejska. Duchowy fundament integracji naszego kontynentu”, red. J. WAHL, 2001.
- HUGO V., *Notre-Dame de Paris*, Paryż 1831.
- HUYSMANS, J.-K., *En route (W drodze)* 1895, tłum. Z. Milewska, PAX Warszawa 1960.
- HUYSMANS, J.-K., *La Cathédrale (Katedra)* 1898, tłum. M. Masny, Gliwice 2017
- JAROCIŃSKI S., *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976.
- KOSTRZEWSKA H., *Fresk w muzyce polskiej XX i XXI wieku. W poszukiwaniu differentia specifica*, Poznań 2012.
- LESURE F., *Claude Debussy avant „Pelleas” ou les années symbolistes*, Paryż 1992
- LESURE F., *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, w: „Revue Internationale de la Musique Française” 1995.

- MARTINOVSKI V., *Ekphrasis and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture*, w : https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/viewFile/6356/6014, dostęp : 15.09.2018.
- MOORE S. A., *Reviving the Medieval Model. The Cathedrals of Claude Monet, Joris-Karl Huysmans and Claude Debussy*, w: "Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media", red. U. LAGERROTH, H. LUND, E. HEDLING, Amsterdam 1997.
- PEVSNER N., *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2012.
- PLUCIENNIK J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.
- RONE V., *Harmony as a Vehicle for Transcendence in the French Organ School*, w: <https://www.questia.com/magazine/1P4-2036793138/harmony-as-a-vehicle-for-transcendence-in-the-french>, dostęp: 20.09.2018.
- SIMSON O., *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*, Warszawa 1989.
- SISSON R., *The symphonic organ works of Charles Arnould Tournemire*, Floryda State University 1984.
- SZERSZENOWICZ J., *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2012.
- SZULAKOWSKA-KULAWIK J., *Obrazy dźwiękowe między tekstami katedry w muzyce katedra – affectio imaginaria w świecie dźwięku*, w: <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/21708/edition/19027/content?ref=desc>, dostęp : 20.09.2018.
- THOMSON A., *Vincent d'Indy and his World*, Oxford 1996.
- TOMKOWSKI J., *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008.
- TOURNEMIRE CH., *Eclats de Mémoire*, http://mllanglais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81moire%20Tournemire.pdf, dostęp 20.06.2018.
- WIDOR CH.-M., *Symphonie gothique*, red. John R. Near, Middleton 1996, w: „Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, t. 19.

BOGUSŁAW RABA, dr hab. (dr UW r 2008; hab. AM w Krakowie 2014), Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego; ukończył studia w specjalności „teoria muzyki” w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu (2000) oraz studia na Wydziale Instrumentalnym tejże uczelni w specjalności – organy (2003). Adiunkt w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, były wykładowca w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Prowadzi działalność pedagogiczną, naukową oraz koncertową na terenie Europy oraz w Stanach Zjednoczonych. Szczególne zainteresowania autora koncentrują się obecnie na muzyce francuskiej przełomu XIX i XX w.

