

KINGA KRZYMOWSKA-SZACOŃ

W ŚWIETLE WIECZNYM I NIEGASNĄCYM. WIZJA NIEBA WE FRANCUSKIEJ MUZYCE ORGANOWEJ PIEWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

Abstrakt. Motyw nieba, choć rzadko obecny w repertuarze organowym XX wieku, stanowi interesujący punkt wyjścia do refleksji nad duchowością chrześcijańską oraz symboliczną warstwą muzyki religijnej. Podstawą artykułu jest analiza wybranych utworów francuskich kompozytorów: Jehana Alaina (*Le Jardin suspendu*), Maurice’a Duruflégo (*In paradisum* z *Requiem* op. 9) oraz Oliviera Messiaena (*Les Corps glorieux*, *Apparition de l’Église éternelle*, *Le Banquet céleste*), przeprowadzona nie tylko w kontekście muzycznym, ale też symbolicznym i teologicznym. Przedstawione w artykule rozważania osadzone są w strukturze koła hermeneutycznego, która pozwoliła ukazać, w jaki sposób muzyka organowa może nie tylko wyrażać pragnienie transcendencji, ale także tworzyć przestrzeń interpretacji i antycypacji rzeczywistości eschatologicznej.

Słowa kluczowe: muzyka organowa; motyw nieba; raj; eschatologia; muzyka religijna; Olivier Messiaen; Jehan Alain; Maurice Duruflé

IN THE ETERNAL AND UNFADING LIGHT: THE VISION OF HEAVEN IN FRENCH ORGAN MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Abstract. Although rarely present in the 20th century organ repertoire, the image of heaven may serve as a compelling point of reflection on Christian spirituality and the symbolic potential of religious music. This article examines selected works by French composers – Jehan Alain (*Le Jardin suspendu*), Maurice Duruflé (*In paradisum* from *Requiem*, Op. 9), and Olivier Messiaen (*Les Corps glorieux*,

Dr Kinga KRZYMOWSKA-SZACOŃ, Instytut Nauk o Sztuce, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; e-mail: kinga.krzymowska-szacon@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9425-8701>.

Apparition de l'Église éternelle, Le Banquet céleste) – considering musical, symbolic, and theological dimensions. The study is framed within the structure of the hermeneutic circle, which indicates that organ music not only expresses the longing for transcendence but also facilitates the interpretation and anticipation of eschatological reality.

Keywords: organ music; motif of heaven; paradise; eschatology; religious music; Olivier Messiaen; Jehan Alain; Maurice Duruflé

W XX-wiecznej muzyce organowej motyw nieba pojawia się stosunkowo rzadko, jednak jego symboliczne i teologiczne znaczenie czyni go interesującym przedmiotem analizy. Jako obraz nadziei i tęsknoty za tym, co przekracza doczesność, to wyobrażenie obecne jest w różnych kulturach i religiach. W chrześcijaństwie zyskuje jednak szczególne znaczenie jako zapowiedź udziału w rzeczywistości zbawienia¹.

Artykuł koncentruje się na analizie wybranych dzieł organowych, które przedstawiają obraz nieba w perspektywie teologicznej. W centrum rozważań znajduje się następujący problem badawczy: czy i w jaki sposób muzyka organowa może służyć jako zapowiedź i forma symbolicznego przedstawienia rzeczywistości eschatologicznej? Próba odpowiedzi na to pytanie oparta została na strukturze koła hermeneutycznego, rozumianego jako dynamiczny proces interpretacji, w którym poszczególne aspekty rozpatrywanego zjawiska nabierają znaczenia w świetle całości, rozumienie całości zaś jest pogłębiane przez szczegółowe odczytanie kolejnych elementów. Taka formuła wydaje się adekwatna w odniesieniu do tematyki religijnej i pozwala uchwycić złożone zależności między muzyką a duchowością.

Punktem wyjścia jest ziemską wizja artysty, w której raj stanowi obraz nie-dookreślonej, duchowej tęsknoty (Jehan Alain, *Le Jardin suspendu*). W dalszej kolejności zostanie ukazany liturgiczny kontekst przejścia ze śmierci ku życiu wiecznemu (Maurice Duruflé, *In paradisum*) oraz mistyczne obrazy eschatologicznej rzeczywistości zbawionych (Olivier Messiaen, *Les Corps glorieux* i *Apparition de l'Église éternelle*), prowadzące do powrotu ku perspektywie ziemskiej – przemienionej jednak przez doświadczenie sacrum (Olivier Messiaen, *Le Banquet céleste*). Analiza prowadzona jest z perspektywy semantyczno-symbolicznej, która pozwala interpretować zjawiska muzyczne jako nośniki treści duchowych, elementy formalne zaś opisywane są jedynie w zakresie, w jakim wspierają realizację celu badawczego. Teologiczne tło interpretacji stanowią

¹ Warto w tym miejscu odróżnić „raj” (*paradisus*) jako symboliczny obraz pierwotnego stanu szczęścia i bliskości człowieka ze Stwórcą (odwołanie do sytuacji sprzed grzechu pierworodnego) od „nieba” (*caelum*), oznaczającego rzeczywistość eschatologiczną.

koncepcje św. Tomasza z Akwinu, Hansa Ursa von Balthasara i Josepha Ratzingera, ukazujące niebo jako rzeczywistość nie tylko oczekiwaną, ale realnie antycypowaną zarówno w liturgii, jak i w sztuce.

Obszar badań zawężono do muzyki organowej nie tylko ze względu na szczególny charakter publikacji, ale też z powodu istotnej roli, jaką ten instrument odgrywa w muzyce religijnej. W dokumentach Kościoła katolickiego podkreśla się, że jego brzmienie „potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porywa ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej”². W tym kontekście dźwięk organów bywa też interpretowany jako sposób antycypowania liturgii niebiańskiej³. Co więcej, Kevin Vogt wskazuje, że organy mogą być postrzegane jako symbol paruzji. Ich eschatologiczna symbolika obejmowałaby zarówno przedstawienie niebiańskich zastępów w dekoracji instrumentu, ujęcie organów jako „zestawienia wszystkich głosów kosmosu”, jak i samą architekturę instrumentu, którą można odczytywać jako wyobrażenie nowego Jeruzalem⁴.

Francuska muzyka organowa ma niezwykle bogatą tradycję, a od połowy XIX wieku w znacznym stopniu wyznacza kierunek rozwoju europejskiej twórczości organowej. Wiodący kompozytorzy, jak César Franck, Charles Marie-Widor, Charles Tournemire i Louis Vierne, silnie oddziaływali zarówno na młodsze pokolenia twórców, jak i na szerokie grono słuchaczy, pełniąc funkcję organistów tytularnych w paryskich parafiach i mając do dyspozycji symfoniczne, bogate brzmienie znakomitych instrumentów (wiele z nich zostało zbudowanych przez Aristide’a Cavaillé-Colla)⁵.

Rozpatrując ich twórczość wyłącznie od strony techniczno-muzycznej, pozostajemy jednak na poziomie powierzchownym. Głębsze znaczenia mogą ujawnić się dopiero, gdy odczytujemy dzieła sztuki jako świadectwa duchowego przeżycia. Zgodnie z koncepcją Wilhelma Diltheya, stanowią one nośniki indywidualnego doświadczenia twórcy oraz szerszych uwarunkowań kulturowych czy religijnych. Ujęcie hermeneutyczne wymaga więc uwzględnienia historycznego kontekstu oraz duchowej atmosfery epoki, innymi słowy – wpływu, jaki na twórczość francuskich kompozytorów wywarł ówczesny „duch czasu”⁶. Wciąż

² Sobór Watykański II, Konstytucja o Liturgii Świętej *Sacrosanctum Concilium*, nr 120.

³ Jan XXIII, „The Blessing of the New Organ in St. Peter’s Basilica”, w: *The New Liturgy. A Documentation, 1903-1965*, red. R. Kevin Seasoltz (New York: Herder, 1966), 469.

⁴ Kevin Vogt, „The Embodiment of Harmony: A History of Organs in the Roman Catholic Cathedrals of Omaha Culminating in an Organ by Martin Pasi with Two Temperaments” (Lawrence: University of Kansas, 2007), 163-164.

⁵ Zob. Hermann J. Busch i Martin Herchenroeder, „France”, w: *Twentieth-Century Organ Music*, red. Christopher S. Anderson (New York – London: Routledge, 2012), 140-170.

⁶ „Duch czasu” (niem. *Zeitgeist*) w tradycji hermeneutycznej jest historyczno-kulturowym kontekstem, który w dużym stopniu warunkuje twórczość jednostek.

żywy symbolizm, który kształtował wyobraźnię przełomu wieków, zakładał nierozzerwalny związek między tekstem (inspiracją) a dziełem sztuki, traktując rzeczywistość zmysłową jako przestrzeń znaków odsyłających ku temu, co niewidzialne i transcendentne⁷. Czas powstania omawianych dzieł wiąże się z jednej strony z nasileniem tendencji sekularyzacyjnych, obecnych już od czasu rewolucji francuskiej, z drugiej zaś z pewnym odrodzeniem duchowym. Na przełomie XIX i XX wieku we Francji rozwijały się świeckie ruchy dążące do odnowy w duchu katolicyzmu (*renouveau littéraire catholique, renouveau intellectuel catholique*) oraz popularyzacji dzieł wielkich mistyków i ascetów: Jana van Ruusbroeca, Tomasza à Kempisa i innych⁸. Były one dobrze znane w kręgach paryskiej inteligencji i wpływały także na świat sztuki, o czym wspomina m.in. Messiaen⁹. Mistyczne i kontemplacyjne odniesienia wzmacniało rosnące zainteresowanie chorałem gregoriańskim, którego odnowa (*réforme grégorienne*) rozpoczęła się w drugiej połowie XIX wieku w opactwie Solesmes¹⁰, a w XX-wiecznej Francji przybrała też kontekst polityczny¹¹. Powrót do tradycji śpiewu liturgicznego znalazł wyraz m.in. w twórczości Tournemire'a, Messiaena czy Duruflégo¹².

⁷ Dla symbolistów sztuka stanowi formę duchowej egzegezy. Por. Stephen Schloesser, „The Composer as Commentator: Music and Text in Tournemire’s Symbolist Method”, w: *Mystic Modern: The Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, red. Jennifer Donelson i Stephen Schloesser (McMinnville: Church Music Association of America, 2014), 368.

⁸ Szczyt zainteresowania elit tego typu piśmiennictwem przypadł na lata dwudzieste XX wieku. Zob. Siglind Bruhn, *Messiaen’s Contemplations of Covenant and Incarnation. Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s* (Hillsdale: Pendragon Press, 2007), 21.

⁹ Zob. Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux* (Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1989), 153.

¹⁰ XIX- i XX-wieczne świeckie formy symfoniczne, które przeniknęły do repertuaru organistów, dzięki odnowie chorału w dużej mierze ustąpiły miejsca improwizacjom na tematy gregoriańskie.

¹¹ Po tzw. aferze Dreyfusa, za sprawą polaryzacji politycznej chorał – kojarzony z Kościołem katolickim – stał się „językiem reprezentującym siły opozycyjne wobec dominującej kultury i instytucji Republiki”. Zob. Stephen Schloesser, *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), 287.

¹² W kontekście odnowy francuskiej muzyki religijnej szczególnie istotną rolę odegrała paryska Schola Cantorum, założona w ostatniej dekadzie XIX wieku przez Vincenta d’Indy’ego, Alexandre’a Guilmanta i Charlesa Bordes. W procesie nauczania kładziono nacisk m.in. na chorał gregoriański i palestrinowską tradycję polifoniczną. Zob. Sylvie Douche i Cédric Segond-Genovesi (red.), *Étudier, enseigner & composer à la Schola Cantorum (1896-1962)* (Château-Gontier: Éditions Aedam Musicae, 2022).

1. SYMBOLICZNY OGRÓD DUSZY.

JEHAN ALAIN – *LE JARDIN SUSPENDU* (1934)

Jehan Alain (1911-1940) pochodził z rodziny blisko związanej z muzyką organową. Jego ojciec był organmistrzem samoukiem, rodzeństwo – organistami¹³. Jehan, obiecujący uczeń Paula Dukasa i Marcela Dupré, w 1935 roku został organistą tytularnym w paryskim kościele Saint-Nicolas de Maisons Laffitte, gdzie miał do dyspozycji 24-głosowe organy sygnowane Mutin-Cavaillé-Coll, skonstruowane w 1899 roku przez Charlesa Mutina. To stanowisko zajmował jedynie 4 lata: po wybuchu II wojny światowej wstąpił w szeregi armii francuskiej i poległ podczas akcji zbrojnej w 1940 roku.

Le Jardin suspendu (*Wiszący ogród*) powstał w 1934 roku, jest więc dziełem młodego, choć utytułowanego już wirtuoza organów. Wskazówki dotyczące interpretacji utworu zamieścił w partyturze sam kompozytor: „Wiszący ogród to wiecznie poszukiwany i ulotny ideał artysty, to niedostępne i nienaruszalne schronienie”¹⁴. Tytułowy ogród nie jest więc ściśle określoną wizją chrześcijańskiego nieba, a raczej wyrazem pewnej niedookreślonej tęsknoty za stanem szczęścia, wspólnej dla różnych wierzeń¹⁵. W ujęciu chrześcijańskim warto podkreślić, że w człowieku obecne jest pragnienie Boga¹⁶. Tęsknota za „utraconym”, za powrotem do Edenu, który był stanem pierwotnego szczęścia, jest tak naprawdę tęsknotą za życiem w sferze sacrum¹⁷.

Analizując *Le Jardin suspendu*, odkrywamy jego niezwykłą stylistykę, na którą składa się ugruntowana w historii muzyki forma chaconne, realizowana nowoczesnym językiem dźwiękowym. Zróznicowana, sugestywna barwa dźwięku sytuuje ten utwór także w obszarze wpływów impresjonizmu. Dzieło nosi cechy

¹³ Busch i Herchenroeder, „France”, 154.

¹⁴ „Le Jardin suspendu, c’est l’idéal perpétuellement poursuivi et fugitif de l’artiste, c’est le refuge inaccessible et inviolable”. Zob. Jehan Alain, *Le jardin suspendu*, red. Marie-Claire Alain (Paris: Alphonse Leduc, 2002), 1.

¹⁵ Mircea Eliade twierdzi, że nawet na najniższych szczeblach doświadczenia religijnego człowiekowi towarzyszy pragnienie „przekroczenia w sposób naturalny ludzkiego sposobu życia i uzyskania boskiego sposobu życia, co chrześcijanin określiłby jako osiągnięcie stanu ludzkości przed grzechem pierworodnym”. Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz Kowalski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2020), 57.

¹⁶ Katechizm Kościoła Katolickiego (Poznań: Pallotinum, 1994), nr 27 (dalej KKK).

¹⁷ Jacek Bramorski, „Symbolika *środk*a świata a mit *te*sknoty za rajem w ujęciu Mircei Eliadego”, *Studia Warmińskie* nr 38 (2001): 236. „Funkcja raju jako symbolu doskonałej wolności pozostaje niezmieniona. Przesunięciu uległo tylko spojrzenie nań człowieka: od raju w znaczeniu biblijnym do egzotycznego raju naszych współczesnych marzeń”. Bramorski, „Symbolika *środk*a świata a mit *te*sknoty za rajem w ujęciu Mircei Eliadego”, 237.

typowe dla stylu Alaina: widoczne są w nim wpływy muzyki pozaeuropejskiej (indyjskiej oraz północnoafrykańskiej)¹⁸, a także charakterystyczne właściwości harmoniczne, zaczerpnięte od Paula Dukasa, m.in. obecność skali oktatonicznej i wynikająca z niej znacząca rola tercji małych.

Struktura utworu obejmuje 5 wariacji w układzie palindromu, opartych na 12-taktowym schemacie harmonicznym¹⁹. Wariacje 1, 2, 3 i 5 są zbliżone w swoich uporządkowanych, wolno poruszających się motywach. Na tym tle wariacja 4 wyróżnia się zwiększoną ruchliwością, multimetrią²⁰ i przede wszystkim oryginalną rejestracją. Dobór głosów organowych jest zresztą cechą wyróżniającą *Le Jardin suspendu*. Dla głównego manualu kompozytor zapisał *flûte douce* 4', dla *récit* – *dulciane* lub *gambe* 8'. Barwa zmienia się znacząco wraz z wariacją 4: w manuale *positiv* zapisano *flûte* 4 oraz *gros nazard* 5 1/3 lub *quintaton* 8'. Takie zestawienie wpływa na niezwykle charakter barwy (*nazard* nie jest tu alikwotowym uzupełnieniem, jakim byłby towarzysząc głosowi 8', lecz tworzy osobny głos) i zarazem urozmaica warstwę harmoniczną²¹. Partia pedału, który pojawia się dopiero pod koniec 4 wariacji, rejestrowana jest w miękkiej, ciepłej barwie *dulciane*, przy czym głos 8' jest wzmocniony dodatkowo górną oktawą. Nie wielki stopień wykorzystania klawiatury pedałowej oraz dominacja wyższych rejestrów współgrają z tytułowym „wiszącym ogrodem”. W ostatniej wariacji następują kolejne zmiany w rejestracji, zanim w dwóch ostatnich systemach nastąpi wyciszenie (dookreślenie *lento e lontano*) i całość zamknie się na sposób impresjonistyczny w dynamice *ppp*.

Pomimo uporządkowanej struktury brzmienie utworu pozostaje tajemnicze. Takie wrażenie potęguje nie tylko oryginalna, miejscami rozedrgana lub bardzo delikatna rejestracja, ale też stonowana dynamika, niedookreślona harmonika, oparta na współistnieniu warstw oktatonicznych i diatonicznych, brak kulminacji, a zarazem brak rozwiązania powstających napięć, a nawet quasi-burdonowe brzmienie dźwięku *g* towarzyszącego zarówno otwarciu, jak i zamknięciu

¹⁸ Zainteresowanie dalekimi kulturami było wyraźnie obecne w muzyce francuskiej już na przełomie XIX i XX wieku. Wystarczy wspomnieć wpływ, jaki na Claude'a Debussy'ego miała Wystawa Światowa zorganizowana w Paryżu w 1889 roku.

¹⁹ Analizę formalną można odnaleźć w: Matthew Sellier, „The Artist's Refuge: Idiosyncratic Properties of the Organ Language of Jehan Alain” (Middletown: Wesleyan University, 2011), 12-16, https://digitalcollections.wesleyan.edu/_flysystem/fedora/2023-03/22939-Original%20File.pdf.

²⁰ W wariacji 4 pojawiają się też oznaczenia nietypowe, np. 7/4, a metrum zmienia się w każdym takcie, dopasowując do figuracyjnej linii melodycznej prowadzonej w partii prawej ręki.

²¹ Sellier, „The Artist's Refuge: Idiosyncratic Properties of the Organ Language of Jehan Alain”, 16-17.

utworu, które tworząc silne dysonanse z partią prawej ręki, nie przynosi spodziewanego poczucia stabilności. Te elementy uzasadniają odczytanie obrazu „wiszącego ogrodu” jako figury tęsknoty za tym, czego dusza nie widzi, ale co przeczuwa, gdyż zostało wpisane w nią od początku. Paryski artysta lat trzydziestych XX wieku, wrażliwy na mistyczne odniesienia, nie zadowalał się doczesnością. Poszukiwał transcendencji, pamiętając o utraconej pełni: „Obrazy wyzwolone ze świadomości wyrażają tęsknotę – świadomą lub nieświadomą – za czymś całkiem innym niż obecna chwila i miejsce, za czymś, co przekracza ograniczenia czasu i przestrzeni, za sferą sacrum, za rajem, za nieznanym Bogiem”²². Muzyka wydaje się tutaj odpowiednim medium: „W takich obrazach «tęsknoty za rajem» ważne jest to, że wyrażają one zawsze więcej, niż mógłby wyrazić słowami podmiot, który ich doświadcza”²³. W kontekście koncepcji Diltheya *Le Jardin suspendu* jest swoistym świadectwem indywidualnego przeżycia²⁴.

2. PRZEJŚCIE ZE ŚMIERCI DO ŻYCIA.

MAURICE DURUFLÉ – *IN PARADISUM* (1947)

Antyfona *In paradisum* jest częścią liturgii pogrzebowej Kościoła rzymskokatolickiego, tradycyjnie wykonywaną podczas procesji wynoszącej ciało zmarłego ze świątyni. Nie przynależy więc do właściwej *missa pro defunctis*, a co za tym idzie, nie była ujmowana przez kompozytorów w ramach muzycznego opracowania *requiem*. Do Mszy za zmarłych *In paradisum* wprowadził dopiero Gabriel Fauré, którego *Requiem d-moll* op. 48 (1888) – choć nadal blisko związane z symbolizmem – można odczytywać jako zwiastun przełamania typowego dla *fin de siècle* lęku przed śmiercią i ukierunkowania w stronę kontemplacyjnej, pełnej światła estetyki, ukazującej śmierć jako łagodne przejście²⁵. Do swojego *Requiem* op. 9 włączył część *In paradisum* także Maurice Duruflé (1902-1986), przy czym w dziełach obu kompozytorów ta antyfona jest pełna pokoju i w symboliczny sposób wyraża nadzieję na spotkanie z Bogiem²⁶.

²² Bramorski, „Symbolika”, 237.

²³ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda Rodak i Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998), 20.

²⁴ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (Leipzig: Teubner, 1907), 180, 213.

²⁵ Podobne zjawisko miało miejsce w malarstwie, np. w twórczości Odilona Redona.

²⁶ Te dzieła są często porównywane, chociaż Duruflé odżegnywał się od wzorowania na Fauré. Zob. Jeffery Reynolds, „On Clouds of Incense”, w: *Maurice Duruflé, 1902-1986: The Last Impressionist*, red. Ronald Ebrecht (Lanham: Scarecrow Press, 2002), 89.

Requiem M. Duruflégo, choć jest utworem wokalo-instrumentalnym, znalazło się w tym zestawieniu nieprzypadkowo – organy pełnią w nim kluczową rolę. Początkowo kompozytor pracował nad suitą organową inspirowaną gregoriańską *missa pro defunctis*, ostatecznie jednak, uznawszy, że tradycja chorałowa jest ściśle związana ze słowem (a także w wyniku zamówienia od wydawcy), rozszerzył zarówno formę, jak i skład wykonawczy, pisząc w 1947 roku *Requiem* na głosy solowe, chór mieszany, orkiestrę i organy. Rok później została wydana najczęściej dziś wykonywana wersja na solistów, chór i organy²⁷. Co więcej, wiodąca działalność muzyczna M. Duruflégo była związana właśnie z tym instrumentem – od 1929 roku aż do końca swojej kariery był on organistą w paryskim kościele St. Étienne-du-Mont²⁸.

Requiem, w osobistym wymiarze dedykowane pamięci zmarłego ojca, w szerszym kontekście doświadczenia zbiorowego bywało odczytywane jako rodzaj elegii poświęconej po II wojnie światowej samej Francji²⁹. Duruflé tymczasem postrzegał swoje *Requiem* jako dzieło liturgiczne³⁰, czerpiące ze stylu gregoriańskiego. *In paradisum*, podobnie jak pozostałe części, oparte jest bowiem na chorale gregoriańskim, który odgrywał znaczącą rolę w języku muzycznym kompozytora³¹. Ta fascynacja poparta była rzetelnymi studiami³² oraz dorobkiem benedyktynów z Solesmes – szczególnie w zakresie interpretacji ryt-

²⁷ James E. Frazier, *Maurice Duruflé: The Man and His Music*, Eastman Studies in Music 47 (Rochester: University of Rochester Press, 2007), 166. Duruflé opracował 4 wersje *Requiem*. Kolejność ich wydawania nie jest tożsama z chronologią ich powstawania, stąd funkcjonujące w literaturze różne daty. Zob. Frazier, *Maurice Duruflé*, s. 175.

²⁸ Duruflé, jako uczeń Charlesa Tournemire’a i Louisa Vierne’a, był zakorzeniony we francuskiej tradycji organowej. Organy, na których grał we wspomnianym kościele, posiadają najstarszą (i jedną z najpiękniejszych) w Paryżu w pełni zachowaną szafę organową autorstwa Jeana Burona. Pierwotną wersję instrumentu skonstruował Pierre Pescheur (1636), w drugiej połowie XIX wieku organy zostały przebudowane przez Aristide’a Cavaillé-Colla, a następnie rozbudowane pod nadzorem Duruflégo w 1956 roku. Zob. www.organsparisaz4.organsofparis.eu.

²⁹ Por. Frazier, *Maurice Duruflé*, 159-160. Łagodne *In paradisum* w tej interpretacji miałoby ilustrować raczej dążenie do ukojenia niż triumfalne zwycięstwo.

³⁰ W rzeczywistości akompaniament orkiestrowy i modyfikacje w zakresie warstwy tekstowej wykluczały je z funkcji liturgicznej.

³¹ J.E. Frazier podaje, że wbrew próbom odnalezienia chorału u Faurégo, dzieło Duruflégo pozostaje jedynym postrenesansowym *requiem* tego typu. Zob. Frazier, *Maurice Duruflé*, 172.

³² Duruflé rozpoczął systematyczne studia w tym zakresie wraz z podjęciem nauki w przykatedralnej szkole w Rouen w 1912 roku. Zainteresowanie chorałem towarzyszyło kompozytorowi od najmłodszych lat i było dodatkowo wspierane przez jego mistrzów. Zob. Reynolds, *On Clouds of Incense*, 87.

micznej, jako że kompozytor stosuje w *In paradisum* podziały dwu- i trójdzielne, jednocześnie zmagając się z koniecznością dopasowania rytmicznego toku chorału do rygoru współczesnej notacji metrycznej. Statyczność utrzymanego w wolnym tempie *In paradisum*, w którym w partii organów przeważają dłuższe wartości rytmiczne i akordy przetrzymywane przez kolejne kreski taktowe, możemy odczytywać jako symbol wieczności oraz trwania poza czasem: „Kto umiera, wychodzi z czasu”³³.

Struktura *In paradisum*, wyznaczona przez tekst, jest dwuodcinkowa. Chorałowa melodia antyfony we fragmencie przywołującym świętych przewodników duszy wprowadzana jest przez głos sopranowy³⁴. Następnie – w drugim zdaniu, zapowiadającym wieczny odpoczynek w nowym Jeruzalem – przechodzi do partii organów (*grand orgue*, flet 8'), w obu fragmentach jest więc utrzymana w jasnej barwie i dość wysokim rejestrze, co potęguje symbolikę światła i nadziei, dźwiękowo ilustrując obecność anielskich przewodników. W drugim odcinku obsada rozszerzona jest do pełnego chóru, który stopniowo rozwarstwia się na 7 głosów. Kompozytor nie buduje tu jednak kulminacji, mimo że *In paradisum* wieńczy całe rozbudowane *Requiem*. Zakończenie jest typowo impresjonistyczne – prowadzi do wyciszenia, które interpretować można z jednej strony jako osiągnięcie pokoju, z drugiej zaś jako ilustrację oddzielenia od tego, co ziemskie. Wrażenie zawieszenia i niedopowiedzenia potęguje brak harmonicznego rozwiązania w wieńczącej utwór kadencji. Duruflé, zapisując w tym miejscu nonowy akord Fis-dur, proponuje zakończenie otwarte na rozwój i kontynuację, symboliczne przekroczenie granicy życia oraz dalsze oczekiwanie na eschatologiczną pełnię. Kompozytor odwołuje się do pojęcia raju jako stanu duszy po śmierci, lecz przed zmartwychwstaniem ciała. W swoim komentarzu określa zresztą *In paradisum* jako „ostateczną odpowiedź wiary na wszelkie pytania – poprzez uniesienie duszy do raju”³⁵. Ta odpowiedź jest przepełniona pokojem i światłem, co uwidacznia się także w barwie dźwięku. Zgodnie z intencją kompozytora, organy reprezentują tu ideę pokoju, wiary i nadziei³⁶. Rejestracja, w *récit* oparta na głosach *viola da gamba* i *voix céleste*, wprowadza

³³ Joseph Ratzinger, *Zmartwychwstanie i życie wieczne. Studia o eschatologii i teologii nadziei*, red. Krzysztof Gózdź i Marzena Górecka, tłum. Joachim Kobienia, Joseph Ratzinger. Opera omnia 10 (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014), 250. Autor dopowiada, że „każde umieranie jest zatem umieraniem w wieczność, w «koniec czasów»” (Ratzinger, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, 354).

³⁴ W późniejszych wydaniach kompozytor dopuścił możliwość zastąpienia sopranów przez chór dziecięcy, a więc o jaśniejszej, bardziej eterycznej barwie.

³⁵ Karen Lou Cooksey, *The Duruflé Requiem: A Guide for Interpretation* (Indianapolis: Butler University, 2000), 72, <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/25> (tłum. własne).

³⁶ Lou Cooksey, *The Duruflé Requiem*, 72.

miękką barwę rejestru smyczkowego, uzupełnioną brzmieniem drżącym, budzącym kojarzenia ze sferą niebieską. Dla głównego manualu kompozytor zapisał 8-stopowe *bourdon* i *principal*, których barwy wzajemnie się uzupełniają, tworząc zbalansowaną podstawę brzmieniową.

Liturgiczny tekst antyfony ma charakter „wspólnotowego dokumentu duchowego” – wierni wyrażają w nim swoją wiarę i nadzieję „tu i teraz”. Jednocześnie zawiera on wymiar osobisty jako opis spełnienia wiary, przyjscia do Chrystusa i wejścia do życia wiecznego (poza czasem). Taka wizja pozostaje w zgodzie z dokumentami Kościoła³⁷ oraz estetyką chwały, proponowaną m.in. przez Hansa Ursa von Balthasara³⁸, według której piękno i światło są załącznikami nieba³⁹. Stanowią one widzialny „blask formy”, w którym wierni otrzymują przedsmak pełni życia w chwale Boga.

3. TEOLOGIA CHWAŁY. OLIVIER MESSIAEN – *LES CORPS GLORIEUX* (1939)

Twórczość Oliviera Messiaena (1908-1992) jest dobrze udokumentowana w literaturze muzykologicznej⁴⁰. Coraz wyraźniej zaznacza się w niej także rosnące zainteresowanie religijnym wymiarem jego dzieł⁴¹ – kompozytor uważał bowiem swoją muzykę za teologiczną i dążył poprzez nią do ukazywania prawd wiary⁴². W kontekście niniejszego artykułu warto podkreślić, że na ukształtowanie jego postawy twórczej wpływ miały: wiara i działalność ojca, Pierre’a Messiaena, wspomniane wyżej ruchy odnowy katolicyzmu oraz twórczość Charlesa Touremire’a⁴³.

³⁷ KKK 1020, 1023.

³⁸ Zob. m.in. Hans Urs von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, tłum. Ewa Marszał i Jerzy Zakrzewski (Kraków: Wydawnictwo WAM, 2008).

³⁹ Kategoria światła była kluczowym elementem już w patrystycznym ujęciu piękna.

⁴⁰ Peter Hill i Nigel Simeone, *Messiaen* (New Haven – London: Yale University Press, 2005); Peter Hill, (red.), *The Messiaen Companion* (Portland: Amadeus Press, 2003); Clyde Holloway, „The Organ Works of Olivier Messiaen and their Importance in his Total Oeuvre” (New York: Union Theological Seminary, 1974).

⁴¹ Andrew Shenton, (red.), *Messiaen the Theologian* (Farnham-Burlington: Ashgate, 2010); Sander van Maas, *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond* (New York: Fordham University Press, 2009); Bruhn, *Messiaen's Contemplations*.

⁴² Maas, *Reinvention*, 8.

⁴³ Zob. Bruhn, *Messiaen's Contemplations*, 19-39.

W ruchu *renouveau catholique* ważną rolę odgrywała teologia św. Tomasza z Akwinu. Olivier Messiaen, który dogłębnie ją przyswoił i uważał za najbogatszą⁴⁴, czerpał z niej także inspirację przy tworzeniu *Les Corps glorieux. Sept visions brèves de la vie des ressuscités* (Ciała uwielbione. Siedem krótkich wizji życia zbawionych). W *Summa contra gentiles* Akwinata wymienia cechy ciała uwielbionego, które kompozytor wplata w wybrane części utworu: *claritas* (jasność), *agilitas* (sprawność, szybkość), *subtilitas* (subtelność, przenikalność)⁴⁵. Jednak jako że Messiaena interesowała przede wszystkim „duchowa relacja osoby zmartwychwstałej z Bogiem”⁴⁶, forma utworu zakłada przeplatanie części odnoszących się do kwestii ludzkich i boskich. Kompozytor wskazuje, że zbawienie jest możliwe dzięki łasce (w części II *Les Eaux de la grâce* tytułowe „źródło łaski” są zilustrowane m.in. przez figuracje szesnastkowe w partii lewej ręki i wielość warstw harmoniczych), odwołuje się też do mistycznej wizji modlitwy wznoszącej się jak kadzidło⁴⁷ – cz. III, *L'Ange aux parfums* (Anioł z kadzidłem). Centralnym ogniwem utworu jest część IV, *Combat de la Mort et de la Vie* (Walka między śmiercią i życiem). Jej przesłanie jest jednoznaczne: po dramacie pasji Jezusa, odzwierciedlonym w niskim rejestrze i w tumulcie dysonujących akordów, nadchodzi ukojenie⁴⁸. Jednak zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią w interpretacji Messiaena nie jest triumfalne i głośnie, a świetliste i refleksyjne⁴⁹ – kompozytor

⁴⁴ Vincent P. Benitez, „Messian and Aquinas”, w: *Messiaen the Theologian*, red. Andrew Shenton (Farnham – Burlington: Ashgate, 2010), 101.

⁴⁵ Tomasz z Akwinu, *Summa filozoficzna (contra Gentiles)*, ks. 4 (Kraków: Wydawnictwo Katolickie, 1935), rozdz. LXXXVI. Te właściwości szerzej są opisane w: *Supplementum do Sumy teologicznej*, q. 82-85.

⁴⁶ Siglind Bruhn, „Oliviera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu”, *Teoria Muzyki* nr 5 (2014): 35.

⁴⁷ Ap 8,4. Messiaen w swoim komentarzu do *Les Corps glorieux* wskazał, że temat główny ukształtowany jest w stylu wybranych hinduskich rag, co uzasadnia jego kontemplacyjny charakter i jednocześnie otwiera kolejną przestrzeń interpretacji.

⁴⁸ Analogiczną dychotomię przedstawił Messiaen w skomponowanym kilka lat wcześniej *Diptyque. Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* (Dyptyk. Esej o życiu ziemskim i szczęśliwej wieczności). *Preludium* w tonacji c-moll jest obrazem udręki życia, podczas gdy II część, *Adagio* w tonacji C-dur, przekształca zaczerpnięty z *Preludium* materiał i realizuje go w wolnym tempie w kierunku wznoszącym, jednoznacznie wyrażając pokój, światłość i radość chrześcijańskiego raju. *Diptyque* (1929/1930), wczesne dzieło kompozytora, jest jednocześnie pierwszym, w którym wyraził żywe w kolejnych latach za-interesowanie kontrastem między życiem ziemskim a wiecznym. Por. José Bruyr, „Olivier Messiaen”, w: *L'Écran des musiciens, seconde série* (Paris: José Corti, 1933), 124-131.

⁴⁹ W partyturze pojawia się w tym miejscu określenie „rozświetlony pokój Bożej miłości”.

subtelnie ilustruje intymny moment spotkania z Ojcem i moment „złożenia [Bogu] hołdu miłości: Zmartwychwstałem i zawsze jestem z Tobą”⁵⁰.

Teologia radości ujawnia się w głośniejszej, pełnej blasku postaci dopiero w dwóch kolejnych częściach: *Force et agilité des corps glorieux*, w której nieregularne metrum oraz szybkie, zróżnicowane wartości rytmiczne ilustrują tytułową siłę i sprawność ciał uwielbionych, przeczącą prawom fizyki, a przede wszystkim w *Joie et clarté des corps glorieux*, gdzie radość i blask zbawionych zostały mistrzowsko oddane przez szybkie tempo, krótkie, niemal ekstatyczne motywy o dużych kontrastach rytmicznych, charakterystyczną rejestrację (m.in. *trompette*, głosy 2' i mikstury)⁵¹ oraz współbrzmienia, które Messiaen – synesteta – określił jako „złote” i o „ognistym połysku”⁵².

Olivier Messiaen spaja formę utworu klamrą chorału, w pewnym stopniu opierając pierwszą i ostatnią część *Les Corps glorieux* na melodiach gregoriańskich. Chorał był dla Messiaena sposobem na wzbogacenie tonalności, podobnie jak dla wielu ówczesnych kompozytorów francuskich sięgających po tematykę religijną. Kompozytor uważał ponadto, że w sensie mistycznym może on ożywić sztukę, gdyż stanowi wciąż żywe źródło, które zostało niesłusznie porzucone⁵³. Motyw zaczerpnięty z *Salve Regina*, otwierający część I, *Subtilité des corps glorieux*, stanowi hołd dla Maryi, którą Messiaen nazywa „Królową ciał uwielbionych”⁵⁴. Także *Kyrie IX*, będące podstawą środkowego głosu w części ostatniej, *Le Mystère de la Sainte Trinité*, można odnieść do Matki Bożej, pochodzi ono bowiem z Mszy *cum júbilo – in festis Beatae Mariae Virginis*. Tym niemniej naczelną ideą ostatniej części cyklu (*Le Mystère*) jest tajemnica Trójcy Świętej, którą dusze zbawionych kontemplują i „wreszcie pojmują”⁵⁵.

⁵⁰ Te określenia, zaczerpnięte z introitu na Niedzielę Wielkanocną (i pośrednio Psalmu 139), zostały ujęte w komentarzu kompozytora. Zob. Holloway, „Organ Works”, 503.

⁵¹ Przy czym blask poszczególnych ciał jest różny, zgodnie z 1Kor 15, 41. Kompozytor ilustruje tę różnorodność poprzez zmienną rejestrację głosów.

⁵² „Synestezja Messiaena odnajduje swój pełny sens dopiero na poziomie jego doświadczenia duchowego. Messiaen uważał, że wiedza, którą da nam życie wieczne, będzie wiecznym olśnieniem, wieczną muzyką kolorów, wiecznym kolorem muzyki. Kolorowe dźwięki pomagają nam lepiej żyć, lepiej przygotować się na naszą śmierć, lepiej przygotować się na nasze zmartwychwstanie i nowe życie, które nas czeka. Są doskonałym «przejściem», doskonałym «preludium» do tego, co niewypowiedziane i niewidzialne”. Pascal Ide, „Olivier Messiaen, musicien de la gloire divine”, *Communio* 19, nr 5 (1994) (tłum. własne).

⁵³ Zob. Hill i Simeone, *Messiaen*, 38.

⁵⁴ Holloway, „Organ Works”, 501.

⁵⁵ Messiaen uważał tajemnicę Trójcy Świętej za niedostatecznie wyjaśnianą wiernym, „nawet w jego własnym kościele” (pw. Trójcy Świętej).

W obu częściach kompozytor czerpie z chorału również strukturę: *Subtilité* określił jako antyfonę, podczas gdy *Le Mystère* utrzymane jest w formie charakterystycznej dla muzycznych opracowań *Kyrie*⁵⁶. W oczywisty sposób wiązana z Trójcą Świętą symbolika liczby 3 wyraża się jednak nie tylko w architekturze ostatniej części cyklu, ale też w samym układzie 3-głosowym. Ze względu na tematykę utworu, podkreślającą rolę zbawienia chrześcijan przez Chrystusa, wiodącą rolę pełni tutaj modalny, oparty na melodii chorałowej głos środkowy, symbolizujący Syna Bożego, realizowany przez flet 8'. Jest on również najbardziej wyrazisty (co może symbolicznie odzwierciedlać wciele nie Chrystusa, bliskość Boga-człowieka). Otaczają go pozostałe, mniej realnie brzmiące głosy (partia pedału symbolizująca Boga Ojca i *récit* symbolizujący Ducha Świętego), atonalne i oryginalnie rejestrowane: 32' i 16' piszczałkom towarzyszy *octavin*, czyli wysoki, 2' głos o przenikliwym brzmieniu, kontrastującym z ciepłą barwą *bourdon*.

Szczegółowe opisanie zastosowanej przez kompozytora rejestracji wykraczałoby poza ramy artykułu, podobnie jak analiza bogatej rytmiki, opartej zarówno na wzorcach greckich, jak i hinduskich. Najlepszym więc podsumowaniem wydaje się tutaj opis samego kompozytora: istotę cyklu *Les Corps glorieux*, nasyconego „odrobiną niebiańskiej czułości”, stanowi „witraż złożony z rytmów i skal [...], a brak tonalnego tła oraz wyraźnie zaznaczonej rytmiki czy metrum miał przybliżyć mnie do Tego, który jest poza czasem i przestrzenią. [...] nasyciłem odrobiną niebiańskiej czułości”⁵⁷.

Les Corps glorieux realizuje messiaenowską koncepcję muzyki teologicznej, stanowiąc jednocześnie wyrazisty przykład syntezy licznych wzorców obecnych w historii muzyki religijnej na przestrzeni różnych epok. Kompozytor po raz pierwszy w tak rozbudowanym stopniu wykorzystuje fakturę monofoniczną⁵⁸. Sięga też do chorału gregoriańskiego (przy czym w części poświęconej Trójcy Świętej w symboliczny sposób umieszcza go w strukturze polifonicznej), w *L'Ange aux parfums* zaś stosuje polimodalność, podobnie jak miało to miejsce

⁵⁶ W *Technique de mon langage musical* kompozytor określił *Subtilité* jako „une grande antienne ornée”. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (Paris: Alphonse Leduc, 1948), rozdz. XII.

⁵⁷ Olivier Messiaen, „Querelle de la musique et de l'amour”, *Volontés* (16.05.1945), 1 (tłum. własne).

⁵⁸ W części *Subtilité des corps glorieux* monofonia ma symbolizować czysty, duchowy wymiar ciał zbawionych. Warto dodać, że faktura jednogłosowa pojawiła się wcześniej (choć w bardziej ograniczonym zakresie) w utworze *L'Ascension* (*Wniebowstąpienie*), a więc ilustrowała analogiczną, eschatologiczną tematykę. Por. Holloway, „Organ Works”, 305.

we wczesnych średniowiecznych motetach⁵⁹. Sięga po bogatą symbolikę, nawiązującą do średniowiecznej interpretacji liczb oraz renesansowo-barokowej tradycji retoryki muzycznej. Przykładowo, w ostatniej części, strukturalnie odpowiadającej fragmentowi *Christe eleison*, harmonika przesuwana się kolejno w dół i w górę koła kwintowego, co, według kompozytora, symbolizuje odpowiednio wcielenie i wniebowstąpienie Chrystusa⁶⁰ (analogiczną symbolikę tonacji stosował w *Mszy h-moll* J.S. Bach).

Les Corps glorieux wpisuje się w myśl cenionego przez Messiaena teologa, Hansa Ursa von Balthasara, według którego muzyka może uczestniczyć w wymiarze eschatologicznym, odsłaniając piękno chwały i ukazując niejako zapowiedź zbawienia. Co więcej, motyw ciała przemienionego po paruzji znajduje potwierdzenie w nauczaniu Kościoła katolickiego⁶¹ i przede wszystkim w Piśmie Świętym, do którego odwołuje się sam Messiaen⁶², wpisując tym samym *Les Corps glorieux* w nurt, który na użytek przedstawionych rozważań określiłabym mianem „muzycznej teologii chwały”.

4. NOWE JERUZALEM. OLIVIER MESSIAEN – *APPARITION DE L'ÉGLISE ÉTERNELLE* (1932)

W 1931 roku Olivier Messiaen zastąpił Charlesa Quefa na stanowisku organisty w paryskim kościele Świętej Trójcy. Paradoksalnie, u progu lat trzydziestych napisał jednak zaledwie kilka dzieł organowych, z których większość koncentruje się na tematyce eschatologicznej. W 1932 roku skomponował *Apparition de l'Église éternelle* (*Objawienie się wiecznego Kościoła*), swoistą muzyczną epifanię nowego Jeruzalem⁶³.

Kompozytor stworzył tu formę znaczącą, kształtując dźwiękową budowlę za pomocą specyficznego brzmienia, dostępnego tylko dla organów. Co więcej, właściwego dla instrumentu znajdującego się w La Trinité, jednego z najpotężniejszych, jakie skonstruował Caveillé-Coll⁶⁴. Ambitus głosów obejmuje szeroki zakres: od 32' w pedale, po 2' w jednym z trzech manualów. Kompozytor wska-

⁵⁹ Choć Messiaen nie opiera się tutaj na skalach kościelnych, tylko własnych skalach o ograniczonej transpozycyjności.

⁶⁰ Holloway, „Organ Works”, 506.

⁶¹ Por. KKK 990, 999-1000.

⁶² 1Kor 15; Ap 8.

⁶³ Por. Ap 21; KKK 1137-1139.

⁶⁴ „«Apparition...» trudno sobie wyobrazić w innej obsadzie, niż organowa. Brzmienie [tego utworu] wydobywające się z surowego, szorstkiego gardła instrumentu w La Trinité, jest niezapomniane”. Milsom, „Organ Music I”, 64.

zał tu silne głosy językowe, takie jak *bombarde*, *clairon*, *trompette*, które – zestawione w charakterystyczny dla francuskiej muzyki organowej sposób z głosami mieszanymi (*mixture*, *fourniture*, *cymbale*) – tworzą masywny, nasycony dźwięk, opisywany przez Messiaena w kontekście *Apparition* jako monolityczny⁶⁵. Tę masę dźwięku, symbolizującą potęgę i trwałość Kościoła, przełamują barwy świetliste, przenikliwe: *doublette 2'*, *fonds 2 2/3'* i *octavin*, które mogą ilustrować boskie światło przenikające jednolitą strukturę.

Basowa partia pedału, realizującego stały rytm oparty na schemacie jambicznym, jest fundamentem konstrukcji, wyrazem nieustannej duchowej pracy nad „żywymi kamieniami” symbolicznej budowli⁶⁶. Odbywa się ona niejako poza czasem – *Apparition* jest pierwszą kompozycją Messiaena bez oznaczenia metrum. Narracja rozwija się bardzo powoli, od ograniczonej dynamiki, aby w połowie utworu osiągnąć kulminację *fffff* na triadzie C-dur, objawiając pełnię chwały wiecznego Kościoła i stopniowo przejść w *decrescendo*. Za pomocą formotwórczo traktowanego brzmienia Messiaen zdaje się rzeźbić obraz wspólnoty przeznaczanej do udziału w chwale Boga. W przeciwieństwie do *Les Corps glorieux*, kompozytor nie rozpatruje tu kwestii zbawienia duszy, lecz przyjmuje perspektywę wspólnotową. Stopniowe dążenie do kulminacji powoduje zarazem stopniowe odślanianie rzeczywistości eschatologicznej: Kościoła jako obłubienicy Chrystusa objawiającej się w pięknie sztuki.

5. ZADATEK PRZYSZŁEJ CHWAŁY. OLIVIER MESSIAEN – *LE BANQUETE CÉLESTE* (1928)

Kierując się figurą koła hermeneutycznego, rozważania rozpoczęliśmy i kończymy w tym miejscu, bazując na perspektywie ziemskiej i ludzkim doświadczeniu. Tym razem jednak dane nam jest głębsze rozumienie – niedookreślona tęsknota za rajem właściwa dla omawianego na początku artykułu *Le Jardin suspendu* J. Alaina została rozszerzona do perspektywy rzeczywistego uczestnictwa w chwale, która w pełni objawi się dopiero na końcu czasów. *Le Banquet céleste* (*Uczta niebiańska*) O. Messiaena antycypuje bowiem przyszłą rzeczywistość eschatologiczną, ukazując muzyczną wizję Eucharystii; jest przedsmakiem wieczności. Kompozytor umieścił w partyturze omawianego utworu odniesienie

⁶⁵ Claude Samuel, *Conversations with Olivier Messiaen*, tłum. Felix Aprahamian (London: Stainer & Bell, 1976), 77.

⁶⁶ Messiaen w komentarzu do tego utworu odwołał się do hymnu *Caelestis Urbs Jerusalem*, przeznaczonego na uroczystość poświęcenia kościoła.

do Ewangelii według św. Jana (J 6,56), podkreślając w ten sposób rangę sakramentu, nazywanego przez Kościół „zadatkami przyszłej chwały”⁶⁷.

To niewielkich rozmiarów dzieło oparte jest na fragmentach orkiestrowego *Le Banquet eucharistique*⁶⁸. Powstało w 1928 roku, niemal w rocznicę śmierci ukończonej matki kompozytora. Messiaen we właściwy sobie sposób kieruje myśli odbiorcy ku Eucharystii nie tylko poprzez tytuł czy ogólny charakter dzieła, ale przez jego strukturę muzyczną. Kontemplacyjny charakter utworu został znacząco wzmocniony przez ekstremalnie wolne tempo (ósemka=52), z dookreśleniem „bardzo wolno, ekstatycznie, tajemniczo”. Chromatyzujące współbrzmienia, wzbogacone bogatą rejestracją, mają więc charakter statyczny, pozaczasowy, co potęguje ich eschatologiczne odniesienia, tym bardziej że pozbawione są relacji typowych dla systemu dur-moll⁶⁹. Dla zilustrowania transcendentnych, mistycznych odniesień Messiaen wybrał wyższe rejestry (także w pedale, połączonym z II manuałem), od 8' do *doublette* 2' oraz *piccolo* 1'⁷⁰. Partia pedału pojawia się niemal w połowie utworu, przynosząc oryginalną artykulację: *staccato bref, à la goutte d'eau*, tj. przypominającą kapanie wody. W literaturze przedmiotu brakuje jednoznacznej interpretacji tego zjawiska, być może jest to symbol wody życia lub krwi Chrystusa, uzasadniony w kontekście Eucharystii.

Całość rezonuje z koncepcją Hansa Ursa von Balthasara, według której piękno nie jest jedynie wartością estetyczną, lecz przede wszystkim formą zwiastowania chwały Bożej. Sztuka może więc stać się niejako przedsmakiem wieczności, doświadczanej już teraz w znaku, symbolu, a także w sakramencie Eucharystii. Teologicznym uzasadnieniem dla takiego domknięcia koła hermeneutycznego są słowa Josepha Ratzingera: Liturgia jest „ukształtowaną formą nadziei, która żyje już przyszłym, rzeczywistym życiem, dotyka wieczności”⁷¹. Analogicznie muzyka w *Le Banquet céleste* nie tylko opowiada o wieczności, lecz ją antycypuje.

⁶⁷ KKK 1323.

⁶⁸ O. Messiaen napisał *Le Banquet eucharistique* w wieku 19 lat, podczas nauki u P. Dukasa. Uznał je jednak za zbyt długie, „napuszone, innymi słowy – niedobre”. Almut Rössler, *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen with Original Texts by the Composer* (Duisburg: Gilles und Francke Verlag, 1986), 140.

⁶⁹ W *Le Banquet céleste* Messiaen wprowadza m.in. oktatonię. Por. Alain, *Le Jardin suspendu*.

⁷⁰ Warto jednak mieć na względzie, że jest to zapis z wydania z połowy lat trzydziestych, być może w pierwotnej wersji sugestie kompozytora były inne, tym bardziej, że obecny zapis pokrywa się z możliwościami instrumentu w La Trinité, podczas gdy w trakcie komponowania *Le Banquet céleste* Messiaen nie miał do niego jeszcze tak łatwego dostępu.

⁷¹ Joseph Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. Eliza Pieciul (Poznań: Klub Książki Katolickiej, 2002), 15 i 57. Autor podaje też określenie „antycypacja Nadchodzącego” (54).

PODSUMOWANIE

Organy, dzięki swojej wyjątkowej rozpiętości dynamicznej i bogactwu barw, są zdolne do kreowania przestrzeni dźwiękowych wykraczających poza spektrum typowe dla innych instrumentów. Ich unikalne możliwości, zarówno w zakresie częstotliwości dźwięku (zdolność do generowania dźwięków wykraczających poza percepcję słuchu ludzkiego), jak i dynamiki czy czasu trwania (niemal nieograniczonego, bez zmiany barwy), czynią z nich szczególne narzędzie wyrażania transcendencji.

Stylistyka muzyki pierwszej połowy XX wieku wprowadza tu dodatkowy wymiar. Usunięcie ograniczeń klasycznej harmonii dur-moll i typowej dla niej relacji napięcia i rozwiązania, otwarcie na nowe skale, postimpresjonistyczna kolorystyka oraz swobodne traktowanie czasu otworzyły przed kompozytorami możliwość kształtowania brzmień o charakterze pozazmysłowym, niemal nadnaturalnym. W tym ujęciu elementy dzieła muzycznego stają się nośnikami treści teologicznych i duchowych, pośrednicząc między tym, co ziemskie, a tym, co transcendentne.

Z przeprowadzonych analiz wynika, że motyw nieba funkcjonuje we francuskiej muzyce organowej w rozmaitych formach: od nieokreślonej tęsknoty za transcendencją u Jehana Alaina, poprzez liturgiczne i wspólnotowe odniesienia u Maurice'a Duruflégo, aż po wielowymiarowe, mistyczne wizje ciał przemienionych i wiecznej chwały w twórczości Oliviera Messiaena. W każdym z tych przypadków muzyka nie tylko pełni funkcję estetyczną, ale też staje się nośnikiem treści duchowych, środkiem symbolicznej antycypacji rzeczywistości eschatologicznej. Ta rola jest dodatkowo wzmocniona przez odniesienia do tradycji muzycznej (zwłaszcza chorału gregoriańskiego) oraz wciąż wówczas żywą konwencję symbolistyczną, nadającą dziełu sztuki status znaku odsyłającego do rzeczywistości duchowej⁷².

Przedstawione rozważania nie wyczerpują bynajmniej podjętej tematyki. Z pewnością wartościowe byłoby włączenie w krąg rozważań *Diptyque* O. Messiaena, a także odniesienie się do organowej partii *Apocalypse de Saint-Jean* Ch. Tournemira lub fragmentów jego *L'Orgue mystique*, bądź też – w szerszym kontekście – analiza porównawcza obejmująca inne epoki i szkoły organowe. Warto jednak zauważyć, że niewiele organowych dzieł dotyczących tematyki raju powstało poza określonym, wskazanym w powyższym artykule miejscem i czasem – paryskim środowiskiem organowym pierwszej połowy XX wieku, naznaczonym rysem mistycyzmu, skupionym wokół ruchu odnowy katolicyzmu, zafascynowanym możliwościami ówczesnych instrumentów, a jednocześnie

⁷² Zob. Schloesser, „Composer as Commentator”, 369.

dysponującym językiem muzycznym uwolnionym od klasycznych i romantycznych reguł. Omówione dzieła są zatem nie tylko efektem indywidualnych wyborów artystycznych, ale także symptomatycznym przejawem „ducha czasu”, warunkującego formy ekspresji zakorzenione w określonym doświadczeniu i wrażliwości estetyczno-religijnej, wyrażanej wbrew laickim trendom epoki.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Alain, Jehan. *Le jardin suspendu*, red. Marie-Claire Alain. Paris: Alphonse Leduc, 2002.
- Duruflé, Maurice. *Requiem pour soli, choeurs, orchestre et orgue. Partition chant et orgue*. Paris: Durand, 1948.
- Messiaen, Olivier. *Apparition de l'Église éternelle*. Paris: Lemoine, 1936.
- Messiaen, Olivier. *Le Banquete céleste*. Paris: Alphonse Leduc, 1934.
- Messiaen, Olivier. *Les Corps glorieux*, t. 1-3. Paris: Alphonse Leduc, 1942.

LITERATURA

- Anderson, Christopher S., red. *Twentieth-Century Organ Music*. New York – London: Routledge, 2012.
- Balthasar, Hans Urs von. *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1: *Kontemplacja postaci*, tłum. Ewa Marszał i Jerzy Zakrzewski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2008.
- Bramorski, Jacek. „Symbolika środka świata a mit tęsknoty za rajem w ujęciu Mircei Eliadego”. *Studia Warmińskie* nr 38 (2001): 231-238.
- Bruhn, Siglind. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation. Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*. Hillsdale – New York: Pendragon Press, 2007.
- Bruhn, Siglind. „Oliviera Messiaena recepcja i adaptacja teologii i estetyki Tomasza z Akwinu”, *Teoria Muzyki* nr 5 (2014): 23-52.
- Bruyr, José. „Olivier Messiaen”. W: *L'Écran des musiciens, seconde série*, 124-131. Paris: José Corti, 1933.
- Cooksey, Karen Lou. „The Duruflé Requiem: A Guide for Interpretation”. Indianapolis: Butler University, 2000. <https://digitalcommons.butler.edu/ugtheses/25> (praca dyplomowa).
- Dilthey, Wiliam. *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner, 1907.
- Douche, Sylvie i Cédric Segond-Genovesi, red. *Étudier, enseigner & composer à la Schola Cantorum (1896-1962)*. Château-Gontier: Éditions Aedam Musicae, 2022.

- Eliade, Mircea. *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda Rodak i Paweł Rodak. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.
- Eliade, Mircea. *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz Kowalski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Frazier, James E. *Maurice Duruflé: The Man and His Music*. Eastman Studies in Music 47. Rochester: University of Rochester Press, 2007.
- Hill, Peter i Nigel Simeone. *Messiaen*. New Haven – London: Yale University Press, 2005.
- Holloway, Clyde. „The Organ Works of Olivier Messiaen and their Importance in his Total Oeuvre”. New York: Union Theological Seminary, 1974 (rozprawa doktorska).
- Ide, Pascal. „Olivier Messiaen, musicien de la gloire divine”. *Communio* 19, nr 5 (1994).
- Jan XXIII. „The Blessing of the New Organ in St. Peter’s Basilica”. W: *The New Liturgy. A Documentation, 1903-1965*, red. R. Kevin Seasoltz, 466-469. New York: Herder, 1966.
- Katechizm Kościoła Katolickiego. Poznań: Pallotinum, 1994.
- Maas, Sander van. *The Reinvention of Religious Music: Olivier Messiaen’s Breakthrough Toward the Beyond*. New York: Fordham University Press, 2009.
- Massin, Brigitte. *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1989.
- Messiaen, Olivier. „Querelle de la musique et de l’amour”. *Volontés* (16.05.1945).
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1948.
- Milsom, John. „Organ Music I”. W: *The Messiaen Companion*, red. Peter Hill, 51-71. Portland: Amadeus Press, 2003.
- Ratzinger, Joseph. *Duch liturgii*, tłum. Eliza Pieciul. Poznań: Klub Książki Katolickiej, 2002.
- Ratzinger, Joseph. *Zmartwychwstanie i życie wieczne. Studia o eschatologii i teologii nadziei*, red. Krzysztof Gózdź i Marzena Górecka, tłum. Joachim Kobienia. Joseph Ratzinger. Opera omnia 10. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.
- Reynolds, Jeffery. „On Clouds of Incense”. W: *Maurice Duruflé, 1902-1986: The Last Impressionist*, red. Ronald Ebrecht, 87-119. Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Rössler, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen with Original Texts by the Composer*, tłum. Barbara Nagg i Nancy Poland. Duisburg: Gilles & Francke, 1986.
- Samuel, Claude. *Conversations with Olivier Messiaen*, tłum. Felix Aprahamian. London: Stainer & Bell, 1976.
- Schloesser, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris 1919-1933*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Schloesser, Stephen. „The Composer as Commentator: Music and Text in Tournemire’s Symbolist Method”. W: *Mystic Modern: The Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, red. Jennifer Donelson i Stephen Schloesser, 350-391. McMinnville: Church Music Association of America, 2014.

- Sellier, Matthew. „The Artist’s Refuge: Idiosyncratic Properties of the Organ Language of Jehan Alain”. Middletown: Wesleyan University, 2011. https://digitalcollections.wesleyan.edu/_flysystem/fedora/2023-03/22939-Original%20File.pdf (praca dyplomowa).
- Shenton, Andrew. (red.). *Messiaen the Theologian*. Farnham – Burlington: Ashgate, 2010.
- Sobór Watykański II. „Konstytucja o Liturgii Świętej *Sacrosanctum Concilium*”. W: *Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, 40-70. Poznań: Pallotinum, 1968.
- Tomasz z Akwinu. *Summa filozoficzna (contra Gentiles)*, ks. 4. Kraków: Wiadomości Katolickie, 1935.
- Vogt, Kevin. „The Embodiment of Harmony: A History of Organs in the Roman Catholic Cathedrals of Omaha Culminating in an Organ by Martin Pasi with Two Temperaments”. Lawrence: University of Kansas, 2007 (rozprawa doktorska).