

BOGUSŁAW RABA

FRANCISZKANIZM
W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ CHARLES'A TOURNEMIRE'A
– *SEI FIORETTI* PAGES D'ORGUE OP. 60*

Sei fioretti zajmują w grupie utworów Tournemire'a inspirowanych franciszkanizmem skromne, ale wynikające też z samego charakteru źródła literackiego, miejsce. Utwór nawiązuje tytułem do anonimowego średniowiecznego zbioru opowiadań z XIV w. – *I Fioretti di Santo Francesco d'Assisi*. Spośród podań o Świętym Biedaczynie jest ono najbardziej poetyckim i pozbawionym intencji polemicznych, dzięki czemu zdobyło wielką popularność. Franciszek na kartach *Kwiatków* jawi się jako niezłomny naśladowca Chrystusa i najuboższy spośród ubogich. Druga z kolei kompozycja w nurcie franciszkańskim, po monumentalnej *Trylogii* op. 52, a przed jego *opus magnum* – *Il Poverello di Assisi*¹, kontrastuje z tymi światopoglądowymi dziełami tak pod względem obsady (to utwór na organy solo), jak i bezpretensjonalnym, wyciszonym obliczem brzmieniowym i zwartą strukturą cyklu miniatur. Wspólne dla wszystkich tych kompozycji, włącznie z nieukończonymi projektami², jest opatrywanie ich przesłaniem ideowym pogłębianym przez warstwę literacką. Są to teksty zaczerpnięte przez Tournemire'a z literatury franciszkańskiej

Dr hab. BOGUSŁAW RABA – Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego; e-mail: boguslaw.raba@uwr.edu.pl

Prof. BOGUSŁAW RABA – Institute of Musicology, University of Wrocław; e-mail address: boguslaw.raba@uwr.edu.pl

* Tekst stanowi kontynuację artykułu, którego pierwsza część ukazała się w „Rocznikach Teologicznych” 65(2018), z. 13: Muzykologia, s. 193-202.

¹ M.R. BUNDY, *Visions of Eternity: The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire*, Leicester 2017.

² Chodzi o *Physionomies de Saints* oraz *Fresques symphoniques*, por. B. RABA, *Franciszkanizm w twórczości kompozytorskiej Charles'a Tournemire'a*, „Roczniki Teologiczne” 65(2018), z. 13, s. 199.

oraz własne komentarze poetyckie. *Sei fioretti*, pozbawione na pozór podobnego imperatywu, wyrastają jednak w gruncie rzeczy z tego samego homiletyczno-muzycznego przesłania. Pomimo opatrzenia ich komentarzami, których źródła tkwią przeważnie – jak sugeruje sam tytuł zbioru – w słynnych *Kwiatkach św. Franciszka*, to z nieznanymi dotąd względów teksty te nie znalazły się ostatecznie w wydanej wersji dzieła. Jak wynika z analizy procesu twórczego kompozytora, komentarze poetyckie stanowiły dla niego nie tylko inspirację w akcie komponowania, ale były zwykle silnie sprzężone wspólnymi cechami znakowości słowno-muzycznej, czego szczególnym wyrazem jest preferowana przez niego forma poematu, znośząca w jego wizji artystycznej granicę między muzyką a poezją. Nie odnalazłszy w materiałach źródłowych jednoznacznego argumentu nieumieszczenia odnośnych tekstów w wersji wydawniczej zbioru, mając jednak na względzie ich kluczową rolę dla pełnego zrozumienia tego mało znanego i rzadko niestety wykonywanego dzieła, analiza opierać się będzie na relacji muzyki do wspomnianych źródeł literackich.

1. GENEZA

Zbiór powstawał między 8 a 30 grudnia 1932 roku, kilka lat przed podróżą Tournemire'a do Asyżu³. Autor zatytułował utwór w języku włoskim, podobnie jak swoje ostatnie dzieło – *Il Poverello di Assisi*. Kompozycja podzielona została na dwa trzyczęściowe zeszyty; podział prawdopodobnie wymuszony został względami kolekcji wydawniczej⁴. Kompozytorskie prawykonanie nastąpiło 19 grudnia 1933 roku w bazylice św. Klotyldy⁵.

Tournemire we *Wspomnieniach* poświęcił niewiele miejsca nowej kompozycji, przytoczył za to fragmenty niezwykle pochlebnych i pełnych wdzięczności listów od organistów, którym zapewne przesłał wcześniej egzemplarze utworu. Jeden z adresatów dedykacji, o. Lambert, przyrównał kompozycję do sześciu świec na ołtarzu eucharystycznym (*Sei Fioretti! Ces fleurettes épanouies sur l'autel eucharistique comme les six flammes du cierge à la grand-messe [...] signifiant la présence du Christ*)⁶. Kompozytor powołał się również na recenzję Monsieur Giriata, ucznia

³ Podróż do Włoch, trwająca od marca do kwietnia 1937 roku, poświęcona była głównie na zwiedzanie Asyżu i przygotowanie do komponowania *Il Poverello*, por. Ch. TOURNEMIRE, *Eclats de Mémoire*, http://mllanglais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81moire%20Tournemire.pdf (20.06.2018), s. 138.

⁴ Édition Hérelle, 1933, Collection du Grand Orgue, série moderne nr 38, nr 40.

⁵ Nie wiadomo czy tekst komentarzy był znany publiczności.

⁶ *Sei Fioretti! Te kwiatki kwitnące na ołtarzu eucharystycznym niczym sześć płomyków mszalnych świec [...] oznaczających obecność Chrystusa* [wszystkie tłumaczenia sporządzone zostały przez autora]. Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 57.

V. d'Indy, zatytułowaną *Un grand musicien français: Charles Tournemire*, w której autor określa części zbioru mianem poematów o świadomie skromnych proporcjach, jakby nawiązywały do franciszkańskiej cnoty kardynalnej – pokory. Zwraca również uwagę na poetycki charakter kompozycji (*Sei Fioretti. Soit six poèmes d'orgue aux proportions volontairement humbles. Sei Fioretti... chacune de ces six pages allie l'intensité et la concision. De même St. François éternisait un instant par une allusion poétique*)⁷. Lista wdzięcznych autorowi osób była zapewne dużo dłuższa, co wynika już z faktu, iż każda z części zbioru została dedykowana innemu adresatowi⁸.

2. ŹRÓDŁA

Zbiór odnosi się jednoznacznie do *Kwiatków św. Franciszka*, ale dopiero źródła pomocnicze – zwłaszcza *Wspomnienia*, w których kompozytor zawarł poetyckie komentarze do każdej z części cyklu, pozwalają na przyporządkowanie konkretnych zdarzeń z życia Świętego do kolejnych części dzieła. Właściwe autorowi opatrywanie kompozycji różnego rodzaju tekstami poetyckimi sugeruje osadzenie jego estetyki w romantyczno-modernistycznym synkretyzmie (między Schumannem a Debussy'm). Nadrzędnym celem tego muzyczno-poetyckiego mariażu jest jego funkcja ideowa – modlitwy-medytacji. Tym bardziej zastanawia, dlaczego warstwa

⁷ *Sei Fioretti. Sześć poematów organowych o umyślnie skromnych proporcjach. Sei Fioretti ... każda z tych sześciu miniatur wiąże intensywność ze zwiezłością. Na podobieństwo uwiecznienia przez św. Franciszka chwili.* Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 79.

⁸ Kolejne utwory dedykowane były: I. «A son confrère Vincente Maria de Gibert, organiste de l'Orfeo Catala». Gibert (1879-1939) – hiszpański kompozytor, organista i krytyk muzyczny. II. «A son ami Jean Langlais»; Langlais (1907-1991) – francuski organista i kompozytor, uczeń m.in. Ch. Tournemire'a, a także wskazany przez niego jako następcą na stanowisku organisty bazyliki Sainte-Clotilde. Należał do propagatorów twórczości swojego mistrza. III. «A son ami Gaston Litaize»; Litaize (1909-1991) – francuski organista i kompozytor, podobnie jak Langlais był niewidomy; kształcił się, a następnie wykładał w paryskim Institut National des Jeunes Aveugles; IV. «Au Révérend Father Lambert de Saint- Paul, organiste du Mont-Carmel-Palestine»; Lambert – prawdopodobnie karmelita, Tournemire wzmiankuje o nim (*Eclats*, s. 70), nazywając go „franciszkaninem z Palestyny”, cytując jego pełne egzaltacji listy gloryfikujące *Trois poemes* op. 59 oraz *Sei fioretti*. Składa on gratulacje Tournemire'owi z okazji 40-lecia pracy w Sainte-Clotilde, dzieli się refleksjami o mistyce, przyznaje dziełom swojego adresata natchnienie Ducha Świętego i zapewnia o ich wykonywaniu jako *un modeste amateur*, (*Eclats*, s. 170); V. «A son ami Paul Marcilly, organiste de N.-D. d'Auteuil»; Marcilly (1890-1982) – kompozytor i organista m.in. kościoła N.-D. d'Auteuil w latach 1926-1963, jeden z pierwszych wykonawców rejestrujących nagrania radiowe na organach w paryskiej Schola Cantorum VI. «A son ami Lenormand, organiste de la cathédrale de Mâcon»; Lenormand (1884-1981) – przez 65 lat (1906-1971) organista tytularny katedry Mâcon, założyciel Société Liszt w Lyonie.

tekstu poetyckiego nie została zamieszczona ani w wydaniu zbioru, ani też w rękopisie. Podobnie stało się w przypadku tekstów równie ważkich ideowo oraz istotnych z punktu widzenia logiki kształtowania dramaturgiczno-strukturalnego, leżących u podstaw m.in.: *L'orgue mystique* op. 54-56, *Musique orante* op. 61, *Poème pour grand orgue et orchestre* op. 38 czy *Trois poèmes pour orgue* op. 59. Z pozostawionych szkiców wynika, że „metoda symboliczna” kompozytora polegała na inspiracji i komentowaniu dzieła muzycznego tekstem literackim. Jego mistrzostwo w tym zakresie potwierdzone zostało muzycznym komentarzem do *Roku liturgicznego (L'année liturgique)* Prospera Guérangera, co zaowocowało właśnie *L'orgue mystique*. Metodę tę przejął O. Messiaen, który – w odróżnieniu od swojego inspiratora – niezwykle dbał o umieszczanie owych *paratekstów* w egzemplarzach wydawniczych swoich utworów, zyskując dzięki temu niechciane zresztą miano „muzycznego mistyka”⁹. Odkodowanie treści stojących za poszczególnymi utworami *L'orgue mystique*, które nastąpiło po osiemdziesięciu latach od powstania dzieła, na podstawie nowo odkrytych szkiców Tournemire’a, potwierdza truizm o ważkości badań źródłowych tego typu dla właściwej interpretacji i rozumienia dzieła.

Tabela 1. Tabela tekstów oraz ich hipotetycznych odniesień (źródła)

Incipit motta	Hipotetyczne źródło
<i>Je suis la créature la plus vile [...]</i>	<i>Kwiatki św. Franciszka</i> , rozdz. 10
<i>Je me juge bien car [...]</i>	Tomasz z Celano, <i>Życiorys pierwszy świętego Franciszka z Asyżu</i> ^a , księga 2, rozdz. 4, s. 45-46.
<i>Le mépris de moi-même [...]</i>	Tomasz z Celano, <i>Życiorys pierwszy św. Franciszka</i> , nr 58. 2. <i>Kwiatki...</i> , rozdz. 16
<i>M'enfonçant de plus en plus [...]</i>	1. Tomasz z Celano, <i>Życiorys pierwszy św. Franciszka</i> Celano, rozdz. 3
<i>Au comble du mépris de moi-même [...]</i>	2. Tomasz z Celano, <i>Życiorys pierwszy świętego Franciszka z Asyżu</i> , rozdz. 89
<i>Je vous adresse, ô Christ, une ultime prière [...]</i>	1. Tomasz z Celano, <i>Życiorys drugi z Asyżu</i> , rozdz. 8, s. 73-74

^a TOMASZ Z CELANO, *Życiorys pierwszy świętego Franciszka z Asyżu*, w: R. PREJS, Z. KIJAS, (red.), *Źródła franciszkańskie*, Kraków 2005, s. 441.

⁹ Problematykę tę dogłębnie analizuje: 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*, Richmond 2014, s. 225-258. Tournemire zaopatrzył w komentarze dopiero dwa późne dzieła: *Postludes libres pour des Antiennes de Magnificat*, op. 68 i *Sept chorals-poèmes* op. 67.

Podtytułowa adnotacja „sześć fragmentów z *Kwiatków świętego Franciszka*”¹⁰ wprowadza mylne przekonanie o cytowaniu przez kompozytora ustępów z średniowiecznego franciszkańskiego zbioru. Na podstawie przeprowadzonej analizy źródłowej, zwłaszcza literatury franciszkańskiej dostępnej Tournemire'owi, jest nieomal pewne, że komentarze te są dziełem samego kompozytora¹¹. Nawet gdyby zależało mu na przytoczeniu tekstów źródłowych w swoim języku ojczystym, nie miałyby wielkiego wyboru, gdyż poza tłumaczeniem *Kwiatków* Frédéric'a Ozanama nie istniały wówczas we Francji ani tłumaczenia dzieł św. Franciszka, ani też pierwszych jego biografii¹². Co więcej, w międzynarodowym obiegu istniało wiele ich wersji, które dowolnie czerpały z różnych źródeł¹³. Ze specyficznie rozumianą pseudo-franciszkańską „mitologizacją serdeczną” nie troszczono się o autentyczność tekstów oraz precyzję krytyki historycznej. Tournemire – mistrz muzycznej parafrazy – odcisnął również własne piętno na franciszkańskiej hagiografii w postaci swojej poetycko-muzycznej wersji *Kwiatków*¹⁴. Stał się zatem kontynuatorem franciszkańskiej tradycji apokryficznej, powołując się na źródło, a zarazem tworząc najprawdopodobniej własne teksty pod natchnieniem kilku dostępnych wersji. W innych franciszkańskich kompozycjach autor posłużył się bądź to własnymi tekstami (*Saint François d'Assise*, op. 52, w tym poematy (*Préface-Poème*) poprzedzające każdą z części *Trylogii*), bądź też własną adaptacją tekstów obcych, jak w *Il Poverello di Assisi*, dziele opartym na fragmentach dramatu J. Péladana pod tym samym tytułem. Wielość wersji i zabiegi kompozytorskie swobodnego trawestowania tekstów przekonują o niecelowości i najprawdopodobniej niemożności odnalezienia jednoznacznych źródeł dla poszczególnych komentarzy. Krocząc za intencją kompozytora, według której poetycka parafraza służy wzmocnieniu przekazu dzieła, należy się zatem skupić na zbadaniu relacji tekstów poetyckich do struktury i warstwy znaczeniowej kompozycji.

¹⁰ „Six extraits des Fioretti de Saint François d'Assise”.

¹¹ Autor składa podziękowania za pomoc w ustaleniu proveniencji tekstów bratu Lucowi Mathieu (Ecole Franciscaine de Paris) oraz ojcu dr. Wacławowi Michalczykowi (Wyższe Seminarium Duchowne OO. Franciszkanów pw. św. Bonawentury w Krakowie).

¹² Dopiero w oparciu o jego dzieło z połowy XIX w. powstały kolejne edycje.

¹³ Od zarania historiografii franciszkańskiej badania nad życiem i dziełem Świętego komplikuje wielość niejednoznacznych przekazów. Por. Jean-Francois LABIE, *Verschafft euch weder Gold noch Silber*, w: *Saint François d'Assise Messiaen, Libretto, Analyse, Kommentare, Documentation*, Salzburger Festspiele 1992, s. 114-115; Johannes JOERGENSEN, *Saint Francis of Assisi*, New York 1913 (*Przedmowa*, vii).

¹⁴ Kompozytor albo je skompilował, dając uproszczoną informację o ich pochodzeniu, albo skorzystał z któregoś z synkretycznych, obiegowych i nieznanych nam obecnie przekazów *Kwiatków*.

3. RELACJE SŁOWNO-MUZYCZNE

Korespondencja znaczeniowa między tekstami a muzyką dokonuje się często w dziełach instrumentalnych Tournemire'a na podłożu zarówno poetyckiej, jak i muzycznej formy poematu. Poematami są również części niniejszego zbioru. *Kwiatki* przedstawiają Franciszka w najbardziej poetyckim świetle spośród całej literatury franciszkańskiej – *Bożego Artysty* rozkochanego w całym Stworzeniu. Pozamuzyczna sfera inspiracji stała się i w tym przypadku istotną motywacją kompozytora. Członek *Société Baudelaire*, niedościgniony mistrz improwizowania muzycznych form rapsodycznych, szczególnie upodobał sobie pokrewne formy wypowiedzi literackiej. Jak słusznie zwraca uwagę Jean-Marc Leblanc¹⁵, poemat to dla Tournemire'a gatunek o najgłębszych aspiracjach filozoficznych i religijnych, według rozumienia wywodzącego się wprost z myśli Ernesta Hello¹⁶, jednego z najbliższych ideowo kompozytorowi myślicieli chrześcijańskich. W sensie muzycznym, poemat oferował ponadto swobodę formalną nieskrępowaną dogmatyzmem konstrukcji¹⁷. Styl żarliwej poetyckiej medytacji zdradza również pokrewieństwo z płomienną prozą E. Hello, L. Bloy czy nawet C. Emmerich¹⁸.

Komentarz modlitewno-poetycki nie posiada jednak zasadniczego elementu: kontekstowości sytuacyjnej. Kompozytor przekształcił passusy franciszkańskich legend, pozbawiwszy wypowiedzi Świętego, także te dialogowane – do współbraci, pierwotnego kontekstu i przekształcił je w intymną, żarliwą modlitwę. Pierwszopersonalna forma tych wypowiedzi, będących jakby tropami modlitw Franciszka, nie pozostawia złudzeń, że są one równocześnie wyrazem duchowego świadectwa kompozytora. Dane zdarzenie z życia *Poverella* jest pretekstem do pobudzenia przeżycia treści duchowej. Stąd też czynnik fabularno-narracyjny pozostał intencjonalnie niedoprecyzowany. Taka koncepcja cyklu osłabia jego walor dramatyczny, skutkiem czego cykliczność ustępuje miejsca zbiorowi muzycznych miniatur w formie poematów. Utwór powstał w czasie, gdy dojrzała messiaenowska idea cyklu o charakterze medytacyjnym, rządzącym się nie tyle linearnym, co cyrkularnym

¹⁵ Jean-Marc LEBLANC, *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les sept paroles du Christ de Charles Tournemire*, s. 127.

¹⁶ E. HELLO, *Du néant à Dieu*, t. 1, s. 64., tamże, s. 123: *Le poème, dans le sens profond du mot, porte en lui l'idéal, c'est pourquoi il peut être réel. En latin, poète et prophète sont synonymes* [Poemat, w głębokim znaczeniu tego słowa, wyraża ideał, dlatego może być rzeczywisty. W języku łacińskim poeta i prorok są równorzędni znaczeniowo].

¹⁷ Poemat muzyczny w tradycji lisztowsko-skriabinowskiej przybiera właśnie takie cechy, stając się w twórczości autora *Poematu ognia* swoistym misterium.

¹⁸ Por. J.-M. LEBLANC, *Sept Chorals-Poèmes*, s. 122.

typem trajektorii formy. *Sei fioretti* zbliża się właśnie do tego rodzaju koncepcji strukturalnej, zdominowanej przez szerokie stabilne plany fakturalne. Segmenty te wykazują względną dynamikę wewnętrzną poprzez zastosowanie typowego dla Tournemire'a kontrpunktu kolorystycznego¹⁹, podpartego niezwykle często nutą stałą. Przejmują one funkcje quasi-narracyjne, prezentując odbiorcy jakby kolejne tematy kontemplacji, subtelnie sugerując ideę przewodnią scen z życia Poety Bożego.

Inicjalna część zbioru odwołuje się do sceny zazdrości brata Macieja, który nie rozumie, dlaczego Bóg obdarzył tak szczególnymi łaskami niczym się niewyróżniającego Franciszka²⁰. Komentarz kompozytorski nie konsonuje z pogodną aurą tej sceny: naiwnym zachowaniem zazdrosnego współbrata oraz zatroskaną o współtowarzysza odpowiedzią Świętego. Wręcz przeciwnie, wyjęta z kontekstu wypowiedź staje się dramatycznym uznaniem własnej nicości. Pytanie o sens Bożego planu wobec najnędniejszej z istot (*Je suis la créature la plus vile, la plus méprisable, la plus criminelle qui soit!*)²¹ rzucone zostaje jakby w otchłań, tchnie egzystencjonalną rozpaczą (*Pourquoi donc vient-on vers moi?*)²². Scena ta została muzycznie odzwierciedlona oscylacją pomiędzy recytatywem instrumentalnym a meandryczną melodyką kantylenową. Brak inspiracji chorałowych, które stanowiły kanwę twórczości organowej kompozytora, pozwala na śmiałą prezentację faktur chromatycznych, zdradzających genetyczne pokrewieństwo z franczkowskim typem tonalności i składni muzycznej. Doświadczenia dopiero co ukończonego *L'orgue mystique* dają jednak o sobie znać w postaci poliakordowych, quasi-antyfonalnych kadencji.

Deklamacyjność, sugerowana registracją, frazowaniem, znakami dystynkcyjnymi oraz kadencjami archaizującymi, odzwierciedla modlitewno-apelatywną aurę pierwszego ogniwa kompozycji. Melodyka, chaotycznie wręcz meandrująca, rozpaczliwie poszukuje w coraz to bardziej radykalnych skokach interwałowych punktu oparcia – niczym skołatana dusza Boga. Ten typ *melosu*, wywiedziony ze struktury i znaczeniowości symfonicznego *adagia* schyłku romantyzmu, wprost prowadzi do charakteru messiaenowskiej melodyki. Nawiązanie w drugiej sekcji utworu do

¹⁹ Pojęcie to szerzej przedstawia autor w: B. RABA, *Creating a Mystical Musical Eschatology: Diatonic and Chromatic Dialectic in Charles Tournemire's L'Orgue Mystique*, w: *Mystic Modern: the Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, Richmond 2014, s. 157-174.

²⁰ *Oczy te bowiem najświętsze nie widziały wśród grzeszników nikogo, kto by był nikczemniejszy, niedołężniejszy, grzeszniejszy ode mnie. I aby spełnić to dzieło cudowne, które Bóg spełnić zamierzył, nie znalazł podlejszego stworzenia na ziemi. Przeważnie wybrał, aby zawstydzić szlachectwo i dumę, i siłę, i piękność, i mądrość świata [...]*. Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 41.

²¹ *Jestem najnędniejszym stworzeniem, najbardziej nikczemnym i zbrodniczym stworzeniem, jakie kiedykolwiek istniało!* Tamże.

²² *Dlaczego więc do mnie przychodzisz?* Tamże.

inicjalnej motywiki, ale już pozbawionej solistycznego charakteru deklamacyjnego, za to w aurze mistycznej medytacji (*Voix céleste, Gambe* 8), sugeruje przejście od narracji ku kontemplacji, wzmacnianej przez następstwo nut pedałowych. Kreowaniu medytacyjno-mistycznej aury brzmieniowej towarzyszy zniuansowany wokabularz adnotacji dynamicznych, registryjnych²³ oraz agogiczno-wyrazowych.

Drugą część zbioru określić można poematem-fantazją²⁴. Ścierają się w niej zasadniczo dwa ogniwa: ekspresywne deklamacyjno-recytatywne, ewoluujące w toccatowe oraz ostinatowo-akordowe z charakterystycznym planem repetycji jednodźwiękowej. Sugestywne faktury niełatwo dają się odnieść do odnośnych planów znaczeniowych odautorskiego komentarza. Wydaje się, że pierwsze dwufazowe ogniwo odnosi się odpowiednio do pokornego przyjęcia choroby i utraty wzroku²⁵, następnie (*Poco animato*) boskiego oświecenia zapowiedzią otrzymania prawdziwego skarbu w niebie. Tragedia utraty wzroku przemienia się w łaskę nowego spojrzenia transcendującego rzeczywistość – na radość wieczną²⁶. Mistyczna przemiana symbolizowana jest kadencją trytonową (*Piu lento*) na pograniczu dwóch ogniwi kompozycji. Tiraty sekstolowe (*Tempo I*), prowadzące ku repetytywnej fakturze zwieńczonej wariantem owej mistycznej kadencji, zwiastują radość „nowego spojrzenia”, zaś inicjalne nawiązania tej fazy do fazy pierwszej przypominają perspektywę ziemskiej rzeczywistości.

²³ *Sei fioretti* powstały tuż przed słynną i kontrowersyjną renowacją organów Cavaillé-Cola w bazylice Sainte-Clotilde. Natomiast dzieło wydane i prawykonane zostało po niej (1933). Dyspozycja zapisana w wydaniu respektuje już użycie nowych głosów, które zostały dodane podczas renowacji: Quintaton 16 (III), Bombarde 16 (III), Nasard (III). Por. François SABATIER, *Charles Tournemire et la restauration de son orgue*, „L’orgue” 1989, nr 4, s. 23.

²⁴ Jean Langlais, któremu dedykowany został utwór, wykonał go jeszcze przed zamierzonym niemal w tym samym czasie przez autora prawykonaniem całości *Fioretti*. Tournemire, wzruszony bardziej niż zirytowany tym faktem, z ojcowską swadą pochwalił interpretację swojego ucznia. Por. Marie-Louise LANGLAIS, *Jean Langlais remembered*, http://ml-langlais.com/Jean_Langlais_remembered_files/Jean%20Langlais%20remembered%20compresse%CC%81.pdf 2016, s. 62.

²⁵ *Je me juge bien car, pour me punir de mes fautes graves vous avez voulu que ma vue s'affaiblisse et que, momentanément, je perde la vue! [...] Et n'en méritais-je pas de plus grandes encore? [...]*. Por. Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 41. [Osądzam się więc, ponieważ, aby ukarać mnie za moje ciężkie winy, chciałeś, aby mój wzrok osłabł i bym go na pewien czas utracił! [...] I czy nie zasługuję na jeszcze większe kary?].

²⁶ [...] *Et, n'avez-vous pas ajouté: «Réjouis-toi, car c'est celui que je te réserve»* [I czy nie dodałeś: «Raduj się, bo oto, co dla ciebie przygotowałem»]. Tamże.

Plan tonalny odgrywa ważne znaczenie w przesłaniu symbolicznym. Oscyluje on między szeroko pojętą tonalnością Cis – E – Cis, przy czym spójność tonalna gwarantowana jest przez wykorzystanie akordu zasadniczego jako matrycy skalowej. Analogicznie w stosunku do tonalno-harmonicznych procedur skriabinowskich, Tournemire'owski akord mistyczny staje się źródłem melodyki oraz generatorem napięć planu harmonicznego²⁷. Jego oddziaływanie rozpościera się na całą tę scenę muzyczną.

Przykład 1. *Sei fioretti*, cz. II, łącznik i „kadencja mistyczna”, t. 19-24.

The image shows a musical score for a piece titled "Sei fioretti, cz. II, łącznik i „kadencja mistyczna”, t. 19-24". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The tempo is marked "con fantasia". The second system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The tempo is marked "Più lento". The score includes various performance instructions such as "Bottes 1/2 ouvertes", "Sempre II", and "Rall.". The piece concludes with a "Bourdon 16".

²⁷ Podobnie jak autor *Prometeusza*, Tournemire krystalizuje w swojej twórczości akord przejmujący symbolikę mistyczną – najczęściej w postaci akordu nonowego, z noną małą oraz dwiema tercjami – małą i wielką, bądź też w interpretacji bardziej zbliżonej do układu wykorzystywanego przez kompozytora – akord molowy undecymowy z undecymą zmniejszoną. Złożoność tej struktury harmoniczej pozwala na jej interpretację również w duchu poliakordyki dwóch akordów septymowych w relacji tercji wielkiej. Kompozytor stosuje często ten akord poprzez zespolenie sfer tonalnych: Cis i E w określonej postaci fakturalnej, zgodnie z zasadą Erpfowskiego centrum brzmieniowego. Por. Hermann ERPF, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der Neuen Musik*, Wiesbaden 1927.

Przykład 2. *Sei fioretti*, cz. II, t. 27-28, jubilacyjne tiraty wkomponowane w „akord mistyczny”, pełniący jednocześnie funkcję centrum brzmieniowego.



Jeden z najbardziej ujmujących w swym prostodusznym pięknie epizodów z życia *Biedaczyny* – „Kazanie do ptaków” (cz. III) poprzedził kompozytor gorzką w wymowie apostrofą o własnej niegodności²⁸. Nie odnajdujemy jej w słowach św. Franciszka w 16. rozdziale *Kwiatków*. Związła poetycka parafraza Tournemire’a tylko napomyka o łasce przemawiania do podniebnych stworzeń i rozkoszy, jaką wzbudzają w nich słowa niegodnego Kaznodzici²⁹. Pod względem muzycznym utwór stanowi jakby kontynuację poprzedniego³⁰. Jednak już w pierwszej fazie sekstolowa motywika łączy się z repetycyjną, wznoszące sekwencje równoległych akordów sygnalizują porzucenie mistycznej symboliki na rzecz ilustracyjności. Repetycyjność przekształca się w figury sekstolowe: najpierw w postaci rozpisanych tryli, następnie w szesnastkowe staccata dwudźwiękowe imitujące ptasie fioritury (*Assai, Tempo I*), okalane imitacyjnym dialogiem między niskim i wysokim planem. Podobieństwo do lisztowskich figur analogicznej sceny jest znaczne; Tournemire nie zdołał oprzeć się sugestywności niebywałego obrazu³¹. Wydaje się, że Franciszkową orację powierzył nie imitowanym motywom, ale ascendentalnym akordom, co podkreśla ich szczególna registracja (m.in. *Voix celeste, Voix hmaine*) oraz pełen

²⁸ *Le mépris de moi-même, de mon indignité, est toujours croissant!* Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 41.

²⁹ [...] *Ils ont étendu leurs petites ailes... montrant ainsi par le gazouillement qu'ils faisaient entendre l'extrême plaisir que leur procurait mon indigne parole!* Tamże.

³⁰ Prawdopodobnie ma to związek ze wspólnotą ideową – oślepienia i daru przemawiania do „podniebnych muzyków”, które to cechy w metaforycznym przedstawieniu Tournemire’a podzielali obydwaj adresaci dedykacji, niewidomi organiści-kompozytorzy: J. Langlais i G. Litaize.

³¹ W komentarzu do utworu Liszt tłumaczy skupienie się na zewnętrznym obrazie sceny oraz „ograniczenie i pomniejszenie cudownej obfitości tekstu *kazania do ptaszków* „ciasnymi ramami muzycznej ekspresji w utworze o niewielkich rozmiarach” oraz ograniczoną skalą „różnorodności artykulacji i brzmienia” fortepianu. Por. F. LISZT, *Légendes*, Editio Budapest 1980, s. 2; za: J. SZERZENOWICZ, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 237-239.

powagi i dostojęstwa ton. Wysoki rejestr, charakterystyczna motywika o funkcji zarazem ikonicznej (śpiew ptaków), jak i symbolicznej (radosna jubilacja), to środki, które od Lisztowskiej *Legendy* należą do tradycji muzycznego obrazowania tej sceny. Utwór jest wyjątkowo sugestywny, ale nie kroczy wiernie za poetyckim komentarzem w oddaniu jego treści. Symbolizacja kazania jednostajnymi sekwencjami akordów i niezastosowanie głosów alikwotowych dla podkreślenia ptasiego trelu w ostinatowych figuracjach wyraźnie wskazuje na dystansowanie się Tournemire'a od naiwnego ilustrowania i dążenie do przekazania idei naczelnej³². Kadencja wieńcząca tę część (*Lento*) nawiązuje do „mistycznych kadencji” poprzedniej. Jej rozwarstwienie na cztery fazy może wyrażać symbolicznie Franciszkowe błogosławieństwo uczynione znakiem krzyża i posłanie „ptasich apostołów” na cztery strony świata, które wieńczy tę scenę na kartach *Kwiatków*.

Przykład 3. *Sei fioretti*, cz. III, motyw kazania, t. 18-19.

au III - Flûtes 8. 4.
+ Bourdon 8, Gambe 8
Voix céleste Voix humaine

m. d.
crescendo

m. g.
legato

- Flûte 8, + Soubasse 16

³² Liszt również zmierzał w kierunku „bardziej statycznego niż narracyjnego” przedstawienia tej sceny. J. SZERSZENOWICZ, *Inspiracje*, s. 237.

Przykład 4. *Sei fioretti*, cz. III, kadencja „błogosławieństwa, zawierająca motywikę krzyża nawiązującą do figury *imaginatio crucis*, t. 28-32.

Drugi zeszyt otwiera muzyczna kontemplacja charyzmatu stygmatów (cz. IV). Komentarz odautorski ponownie akcentuje niegodność otrzymania tak wielkiego daru, jakim są zewnętrzne oznaki pasji Chrystusa³³. W muzycznym opracowaniu tej tajemnicy sięgnął kompozytor po sugestywne środki retoryczne: pochody akcentowanych współbrzmień wieńczone izolowanymi fakturalnie akordami, przywodzącymi na myśl aż nazbyt sugestywnie przybijanie do krzyża (nawiązania do figury *imaginatio crucis*) oraz dysonansowe faktury kontrapunktyczne, eksponujące chromatyczny *Seufzermotiv* lub pokrewne sekwencje *patopoi*. Utwór wykazuje podobne rozczłonkowanie formalne do poprzednich – dwufazowość z kulminacją przypadającą na łącznik pomiędzy fazami. Motywika tej części przywołuje szereg podobieństw do *Chemin de la Croix* (1931) Marcela Duprégo³⁴. Wyjątkową aurę brzmieniową wydobyl Tournemire poprzez oryginalną registrację opartą wyłącznie na głosach 16-stopowych w manualach, wraz z użyciem językowego *Bombarde douce* oraz głosów 32', 16' oraz 8' w sekcji pedałowej.

³³ *M'enfonçant de plus en plus... dans l'indignité, n'avez-vous pas continué sans lassitude à me combler d'insigne faveur? Telle, celle de m'accorder les stigmates qui sont les marques de votre Passion?* [Coraz bardziej pogrążając mnie... w upokorzeniu, czy niestrudzenie nie podtrzymywałeś oznak swojej łaski? Takich, które są znamionami Twojej Męki?]. Ch. TOURNEMIRE, *Eclats*, s. 41-42.

³⁴ Oktawowy repetycyjny motyw otwierający I stację, motywika izolowanych akordów (stacja XI), które u Duprégo zrytmizowane zostały nieregularnie na podobieństwo uderzeń młotów, oraz skrajnie dysonansowy język dźwiękowy.

Przykład 5. *Sei fioretti*, cz. IV, symbolika stygmatów, t. 1-6.

III Quintaton 16
Bombarde
douce 16
II Bourdon 16
I Bourdon 16
Péd. Fonds
32, 16, 8

Boîtes $\frac{1}{4}$ ouvertes

Tirasse III

Boîtes $\frac{1}{2}$ ouvertes

Boîtes $\frac{3}{4}$ ouvertes

- 32

Dwa ostatnie utwory stanowią dowód na głębokie pokrewieństwo ideowe i estetyczne pomiędzy późną twórczością Tournemire'a a wczesną Messiaena. Ekstazyzna wizja muzykującego anioła (cz. V) oddaje oniryczną aurę niebiańskiej improwizacji skrzypcowej, której towarzyszy chromatyczna faktura wolno następujących po sobie akordów (konotacje skalowe i skriabinowski typ centrum brzmieniowego nadaje im jakby rangę „eufoniczności wyższego rzędu”). Choć poetycki komentarz technicznie pogardą dla własnej osoby³⁵, muzyka oddaje już tylko cudowną przemianę i poddaje się jej bez reszty³⁶. Druga faza utworu pogłębia sugestywność tego obrazu dzięki wzmożonemu ruchowi planu środkowego, którego motywika wstępujących kwint czystych przywodzi na myśl przeslizgiwanie się anielskiego smyczka po pustych strunach skrzypiec. Konfrontowanie faktur chromatycznych i diatonicznych w służbie kreowania aury *paix éternelle* to jeden z ulubionych zabiegów symboliki muzycznej Tournemire'a. Nadrealna aura mistycznej ekstazy (*Infinement calme*) odwraca tradycyjną znaczeniowość poprzez powierzenie smyczkującemu Dulciane 8' roli akompaniamentu do smyczkowych figur realizowanych przez głos fletowy.

³⁵ *Au comble du mépris de moi-même* [...] [Przytłoczony pogardą dla samego siebie...]. Tamże.

³⁶ [...] *Mon âme en est comme enivrée. Un coup d'archet de plus, mon âme, sans doute, aurait été plongée en une extase singulière.* [Moja dusza upaja się. Jeszcze jedno pociągnięcie smyczkiem, a zatonełaby w niezwykłej ekstazie]. Tamże.

Przykład 6. *Sei fioretti*, cz.V, t. 1-4.

Ostatnia modlitwa błagalna „nędznego stworzenia” o zaśnięcie w pokoju i życie wieczne (cz. VI)³⁷ przybiera muzyczną postać przywodzącą na myśl fakturę *durezza e ligatura toccat per elevatione* G. Frescobaldiego. Konsekwentna pięciogłosowość, metrum 4/2 oraz chromatyzacja mogą świadczyć o świadomym nawiązaniu do włoskiego mistrza. Tournemire dał wiele dowodów podziwu dla Frescobaldiego (m.in. w częściach *elevatione* z *L'orgue mystique* oraz *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*), czy opiniach zawartych na kartach *Wspomnień*. Kompozytor nie pozwolił sobie jednak na stylową kopię (nie uczynił tego nawet w *Suite evocatrice* op. 74, nawiązującej jawnie do klasycznego cyklu suity barokowej). Reinterpretowanie tradycji muzyki dawnej w duchu modernistycznym oraz fascynacja liturgiczną twórczością Frescobaldiego pozwalają sądzić, że zastosowana po raz pierwszy przez Tournemire'a włoska wersja tytułu własnej kompozycji to nie tylko jawny wyraz hołdu umiłowanemu Świętemu, ale również zawołowany *homage* dla równie podziwianego Włocha – autora *Fiori musicali*. Utwór ten stanowi frapujący przykład wykorzystania wspomnianych inspiracji i wydobycia z niej aspektów modernistycznej brzmieniowości. Oscyluje on między płaszczyznami tonalnymi Cis – E – Cis; eksponuje budowę dwufazową, której moment kulminacyjno-łącznikowy przypada na muzyczną kontemplację śmierci

³⁷ *Je vous adresse, ô Christ, une ultime prière: à l'heure de la mort de votre méprisable créature, faites qu'elle s'endorme en paix et qu'elle repose dans la vie éternelle.* [Kieruję do Ciebie Chryste moją ostatnią modlitwą: w godzinę śmierci Twojego nędznego stworzenia, niech zaśnie w pokoju i odpoczywa na wieki]. Tamże.

Świętego – rozszczępioną na dwa plany kadencję: wznoszący plan górny o wymownej registracji (Voix celeste, Gambe 8') oraz opadający plan dolny – oddzielenie umęczonego ciała i wzlatującej ku niebu duszy.

Przykład 7. *Sei fioretti*, cz. VI, t. 1-4.

Przykład 8. *Sei fioretti*, cz. VI, symbolika śmierci św. Franciszka, t. 11-12.

Sei fioretti jawią się pozornie jako dzieło skromne i incydentalne, zwłaszcza w kontekście coraz bardziej monumentalnych utworów ostatniego okresu twórczości Tournemire'a. Zyskują walor dzieła lżejszego w dorobku kompozytora nie tyle poprzez inspirację literacką, co bezpretensjonalną, zwięzłą formę muzyczną. Tournemire dokonał śmiałej reinterpretacji literackich źródeł. Pomimo lirycznej formy zbioru, tchnie on wręcz tragizmem motywowanym świadomością otchłani dzielącej Boga i jego grzeszne oraz niegodne stworzenie. Interpretacja Tournemire'owska pozbawia *Kwiatki św. Franciszka* – wydawałoby się – nieodłącznego atrybutu radośnie wyznawanej wiary. Kolejny raz daje o sobie znać konsekwentnie wyznawana przez niego „teologia krzyża”.

Ze względu na zwięzłość formalną oraz brak w wersji ostatecznej poetyckich komentarzy, powstaje wysoce niepełny obraz dzieła. Chociaż muzyka i tekst nie stanowią równoległe korespondujących warstw narracyjnych, to jednak lektura obydwu pozwala dopiero na właściwą orientację w tematyce poszczególnych utworów. Kompozytor, syntetyzując i parafrazując różne źródła franciszkańskie oraz stosując jedynie niewyraźne sugestie odnośnych scen z życia Świętego, postawił wysokie wymagania analityczno-interpretacyjne słuchaczowi. Sprostanie im pozwala jednak na odkrycie głębokich związków symbolicznych tak w analizowanym zbiorze, jak i w całości kształcie jego twórczości.

BIBLIOGRAFIA

- BUNDY M.R., *Visions of Eternity: The Choral Works and Operas of Widor, Vierne and Tournemire*, Leicester 2017.
- ERPF H., *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der Neuen Musik*, Wiesbaden 1927.
- FAUQUET J.-M., *Catalogue de L'œuvre de Charles Tournemire*, Genewa 1979.
- HELLO E., *Du néant à Dieu*, t.1, Paryż 1930.
- HOBBS A., *Ce que l'on sait de Charles Tournemire aux États Unis*, „L'orgue” 1989, nr 4.
- JOERGENSEN J., *Saint Francis of Assisi*, New York 1913.
- LABIE J.-F., *Verschafft euch weder Gold noch Silber*, w: *Saint François d'Assise Messiaen, Libretto, Analyse, Kommentare, Documentation*, Salzburger Festspiele 1992.
- LEBLANC J.-M., *Sept Chorals-Poèmes d'Orgue pour les sept paroles du Christ de Charles Tournemire*, „Bulletin”, No. 13, Association Maurice & Marie-Madeleine Duruflé, Paris 2013.
- RABA B., *Creating a Mystica Musical Eschatology: Diatonic and Chromatic Dialectic in Charles Tournemire's L'Orgue Mystique*, w: *Mystic Modern: the Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, red. S. Scholesser, Richmond 2014, s. 157-174.
- SABATIER F., *Charles Tournemire et la restauration de son orgue*, „L'orgue” 1989, nr 4.
- LANGLAIS M.-L., *Jean Langlais remembered*, http://ml-langlais.com/Jean_Langlais_remembered_files/Jean%20Langlais%20remembered%20compresse%CC%81.pdf 2016 (20.06.2018).
- SCHLOESSER S., *The Composer as Commentator: Music and Text in Tournemire's Symbolist Method*, w: *Mystic Modern: the Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, red. S. Scholesser, Richmond 2014.
- SZERSZENOWICZ J., *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008.
- TOMASZ Z CELANO, *Życiorys pierwszy świętego Franciszka z Asyżu*, w: R. PREJS, Z. KIJAS (red.), *Źródła franciszkańskie*, Kraków 2005.
- TOURNEMIRE Ch., *Eclats de Mémoire*, http://mllanglais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81moire%20Tournemire.pdf (20.06.2018).

FRANCISZKANIZM W TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ
CHARLES'A TOURNEMIRE'A – *SEI FIORETTI* PAGES D'ORGUE OP. 60

Streszczenie

Na podstawie analizy źródeł autor wskazuje topos franciszkański w zbiorze *Sei fioretti* op. 60 Charles'a Tournemire'a jako jeden z naczelných nie tylko dla tego kompozytora, ale również jego wielkiego następcy – Oliviera Messiaena. Analiza strukturalna i semiotyczna pozwala na uchwycenie głębokich zależności pomiędzy inspiracją życiem i charyzmatami św. Franciszka a sferą techniczno-kompozytorską dzieła. W świetle swoistej dla Tournemire'a symbolicznej metody integrowania tekstów literackich z muzyką, przy jednoczesnym ich swobodnym parafrazowaniu oraz rozproszeniu źródłowym, przeprowadzona w artykule interpretacja daje po raz pierwszy możliwość pełnego zrozumienia dzieła, oferuje klucz do rozwiązania zagadki interpretacji również pozostałej jego spuścizny oraz głębszego niż dotychczas uchwycenia relacji między Tournemirem a Messiaenem.

Słowa kluczowe: franciszkanizm; Charles Tournemire; modernizm; organy.

FRANCISCANISM IN THE MUSIC OF CHARLES TOURNEMIRE –
SEI FIORETTI PAGES D'ORGUE OP. 60

Summary

On the basis of source research author analyzes the Franciscan topos in *Sei fioretti* op. 60 of Charles Tournemire. The Composer is one of the most important and still little known musician of French modernism, great predecessor of Olivier Messiaen. The structural and semiotic analysis allow to capture the deep dependencies between the inspiration of the life and charisms of Saint Francis and the technical-compositional sphere of the work. In the light of Tournemire's symbolic method of integrating literary texts with music, with their simultaneous free paraphrasing and source dispersion, the interpretation carried out in the article gives the opportunity to fully understand the work for the first time. Furthermore, it offers the key to solving the mystery of interpretation of his other works and to deeper understanding of the relationship between Tournemire and Messiaen.

Key words: Franciscanism; Charles Tournemire; modernism; organ.