

Trajektoria tonalno-harmoniczna jako wyraz archetypu narracyjnego unii mistycznej w twórczości Charles'a Tournemire'a i Aleksandra Skriabina

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.10

I. SKRIABIN – TOURNEMIRE: KONTEKSTY PORÓWNAWCZE NA TLE EPOKI

Muzyka przełomu XIX i XX wieku obfitowała w dzieła o niespotykanych dotąd aspiracjach filozoficznych i religijnych oraz odpowiadających ich wzniosłości założeniach formalno-obsadowych, konsekwencji Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Stanowiły one rezonans napięć światopoglądowych, które w sferze społeczno-politycznej ujawniały swoje brutalne oblicze w przetaczających się przez kontynent europejski wojnach i rewolucjach. Francja i Rosja odznaczały się na tym tle szczególną zbieżnością nurtów kulturowych i religijnych. „Wiek Srebrny”, epoka powstawania XX-wiecznej rosyjskiej filozofii religijnej, wpłynął na formowanie skomplikowanego, synkretycznego światopoglądu Aleksandra Skriabina (1872–1915)¹. *Belle époque* oraz ideologiczne konflikty Trzeciej Republiki ukształtowały ultraradykalizm katolicki Charles'a Tournemire'a (1870–1939).

Usytuowanie w kontekście porównawczym obydwu kompozytorów, spośród których twórczość pierwszego uznana jest za przełomową dla kultury

europejskiej, zaś dorobek drugiego wydobywany jest wciąż z mroku zapomnienia, nie wynika z potrzeby dowartościowania muzyki Tournemire'a. Sama w sobie stanowi ona ważny przedmiot badań ze względu na wartość artystyczną oraz znaczenie dla kultury muzycznej. Okrągłe rocznice (80. – śmierci [2019], 150. – urodzin [2020]) wciąż mało znanego – nawet w samej Francji – twórcy (wyjawszy środowisko organistów), skłaniają do refleksji nad jej znaczeniem. Podstawę do badań biografii radykalnego i sprzecznego, tak w rysach swojej osobowości i światopoglądzie, jak w łączącej odległe inspiracje twórczości kompozytora, stwarzają najnowsze opracowania źródłowe². Jednym z dobitnych przykładów radykalizmu jest monumentalny zbiór 51 organowych oficjów mszalnych – *L'Orgue mystique*. Bezprecedensowy pod względem założeń formalnych realizuje ideę muzycznego komentarza liturgii. Fascynacja stylistyką tego dzieła, zwłaszcza jego sferą tonalno-harmoniczną, stała się początkiem badań autora nad muzyką francuskiego twórcy³. W toku poszerzania ich kontekstów ujawniały

² Por. *Mémoires de Charles Tournemire. Édition critique*, éd. J.-M. Leblanc, „L'Orgue, Bulletin des Amis de l'Orgue” 2018, nr 321–324 (I–IV).

³ 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*, eds. J. Donelson, S. Schloesser, Richmond 2014, s. 157–174.

¹ Zob. S. Mazurek, *Skriabin i rosyjski renesans*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. J. Szerszenowicz, Łódź 2016, s. 43–53.

się coraz wyraźniejsze analogie pomiędzy systemami kompozytorskimi Skriabina i Tournemire'a. Uzasadnieniem niniejszego porównania są – przy rozbieżności estetyki eksplikowanej – uderzające podobieństwa w sferze stylu i techniki, niebędące efektem wzajemnych wpływów.

Brak dowodów potwierdzających, że obaj twórcy poznali się osobiście. Jedynie poszlaki wskazywałyby na taką możliwość⁴. W *Pamiętnikach* Tournemire'a, spisanych w latach trzydziestych, nie pada nazwisko rosyjskiego kompozytora. Wówczas jednak „mistyczny przełom” – analogiczne doświadczenie duchowe Skriabina (1900–1903) i Tournemire'a (1903–1908) – oraz czas, w którym obydwaj poruszali się w kręgach ezoteryczno-mistycznych, wydawały się już odległą przeszłością. Poprzez rodzinną relację z Joséphinem Peladanem organista bazyliki St. Clotilde znajdował się jednak i później w zasięgu potencjalnych wpływów Salonu Różokrzyżowców (*Salon de la Rose + Croix*), a przez to niebezpośrednio w orbicie idei teozoficznych⁵. Salon Różokrzyżowców nie miał jednak ściśle teozoficzno-okultystycznego charakteru, a Tournemire, podobnie jak uczestnicy stowarzyszenia, odnosił się z dystansem do ekscentrycznej postawy Peladana alias Sara Méroda⁶. Skriabin również mógł mieć styczność z ideami Różokrzyżowców poprzez przyjaźń z Jeanem Delvillem, członkiem Salonu. To jednak przypuszczenia, podobnie jak frapująca hipoteza inspiracji teozofią Tournemire'a, wynikająca z systematycznego stosowania przez niego w projektach kompozytorskich symbolu krzyża wpisanego w koło,

prastarego znaku mistycznego (tzw. *krzyż słoneczny*, por. ilustracja 2). Jedną z jego wykładni znaczeniowych odnosi się do symboliki wiecznej przemiany (koło) oraz mistycznej unii pierwiastka ziemskiego/ludzkiego z duchowym/boskim (znak krzyża). Uwikłanie twórczości Skriabina w mistykę zorientowało tradycję badawczą nad jego spuścizną wedle autonomicznego i heteronomicznego modelu metodologicznego, co ma również odniesienie do znacznie mniej przebadanej muzyki francuskiego kompozytora. Skriabinowska teozofia oraz Tournemireowska interpretacja doktryny katolickiej stanowiły podstawę programową oraz teoretyczną ich twórczości. Z perspektywy strukturalno-autonomicznej odmienne doktryny ideowe obydwu twórców i ich egzegeza stają się poniekąd wtórne. W kontekście intencji kompozytorskich oraz heteronomii interpretacyjnej w duchu dzieła światopoglądowego utrzymują one jednak fundamentalne znaczenie dla rekonstrukcji struktury znakowej ich dzieł. Niniejszym artykułem autor nie tyle sytuuje się po którejś ze stron, ile przyjmuje wstępnie skrajnie różne perspektywy ideologiczne obydwu twórców, badając następnie możliwości adaptacji ich wykładni filozoficzno-religijnej dla celów semantyzacji trajektorii tonalnej dzieła muzycznego. Towarzyszy temu intuicja i założenie, iż u podstaw podobieństwa stylistyki, a zarazem różnic na poziomie wykładni interpretacyjnej, leżą pewne uniwersalia dotyczące relacji znaczonego i znaczącego. Opierają się one na: neutralizacji elementów polaryzacyjnych systemu dur-moll, tj. dysonans-konsonans, zniesieniu dychotomii melodyczno-harmonicznej, eksplorowaniu symetrii nowych struktur akordowych oraz rozwijaniu potencjału tzw. tonalności osiowej⁷.

⁴ Obydwaj inspirowali się kulturą francuską i rosyjską, choć w przypadku Tournemire'a zainteresowanie Rosją było incydentalne. W 1916 roku udał się on tam, zaś wrażenia z podróży zawarł w *III Symfonii „Moscou”* op. 43. Aktywność Skriabina we Francji i wykonania jego dzieł w Paryżu nie zostały dostrzeżone przez Tournemire'a lub zostały celowo przemilczane. Z różnych przyczyn zatajał on znaczące fakty ze swojego życia. Strategia dedykacyjna jego utworów, której jednym z celów było kreowanie wizerunku wielkiego kompozytora, również wskazuje na wykluczanie „niewygodnych” postaci ze swojej oficjalnej biografii. Por. *Mémoires de Charles Tournemire...*, op. cit., cz. 2: *La construction d'un monde*, s. XLI–LV.

⁵ Peladan należał do Ordre Martiniste, założonego przez Gérarda Encausse, znanego bardziej pod ezoterycznym pseudonimem Papus, który działał do 1890 roku w Stowarzyszeniu Teozoficznym Heleny Bławatskiej.

⁶ Por. M. Slavkin, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects*, niepublikowana praca doktorska, City University of New York 2014, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/385 (dostęp: 7.11.2019).

⁷ Pojęcie tonalności osiowej („axial tonality”) opiera się na metodologii neorieemannowskiej rozwijanej przez Richarda Cohna. Centra tonalne dzieła lokowane są na symetrycznej strukturze interwałowej, np. wielko- lub małotercjowej. Ten równomierny podział oktawy na jednakowe jednostki modulujące powoduje neutralizowanie klasycznych relacji funkcyjnych w ramach systemu dur-moll. Tonalność kierunkowa traci więc w ten sposób swój właściwy charakter i staje się w gruncie rzeczy pozorna. Tego rodzaju progresywna tonalność medianowa rozwijana była już przez Beethovena, zyskując w XIX wieku coraz szersze zastosowanie, zwłaszcza dzięki jej atrybutowi wzmacniania organiczności dzieła. Por. R.M. Swindells, *Tonality, Functionality and Beethovenian Form in The Late Instrumental Works of César Franck*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of Otago 2011, s. 34–72, <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/2365> (dostęp: 10.10.2021).



Ilustracja 1. Charles Tournemire (Société Baudelaire) i Aleksander Skriabin (Bibliothèque nationale de France)

Dostrzeżenie i wykorzystanie przez wielu ówczesnych twórców nowych możliwości symbolizacji w kategoriach filozoficzno-religijnych o cechach ezoteryczno-mistycznych świadczy o uniwersalności tego strukturalno-znakowego związku. Różnice w eksplikowanych programach ideowych dowodzą natomiast ograniczeń i arbitralności ich konkretyzacji.

Kontekst badania zbliżonego archetypu narracyjnego⁸, wytworzonego niezależnie przez obydwu

⁸ Stosowane w artykule pojęcia archetypu narracyjnego, trajektorii narracyjnej oraz hierarchii struktury narracyjnej dzieła muzycznego odwołują się do pracy Byrona Almena *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington 2008. Almen syntetyzuje elementy dotychczasowych teorii semiotyczno-muzycznych (głównie Eero Tarastiego, Very Micznik i Roberta Hattena), czyniąc je elementami własnej metody analizy narracyjnej. Na jej szczycie umieszcza pojęcie archetypu narracyjnego, inspirowane taksonomią czterech *mythoi* Northropa Frye'a. Romans, tragedia, komedia i ironia reprezentują fundamentalne paradygmaty akcji narracyjnej. Każdy z nich wyraża proces transwaluacji semiotycznych jednostek niższego rzędu (motywy muzyczne, topoty), biorących udział w konflikcie jako siły sprawczej narracji. Przewartościowanie odbywa się poprzez zmianę początkowego sta-

kompozytorów, daje sposobność do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu uniwersalne cechy materiału muzycznego, generując zbliżone rozwiązania techniczno-kompozytorskie, umożliwiły wiązanie ich z radykalnie różnymi światopoglądami artystycznymi. Podobieństwa stylu i techniki kompozytorskiej, przy wysnuwaniu z nich skrajnie różnych interpretacji ideowych, wskazywałyby z jednej strony na granice możliwości konkretyzacji semantycznej analogicznych sposobów formowania materiału muzycznego: znakowości, topiki i archetypów narracyjnych, z drugiej zaś – na ich pojemność znaczeniową oraz głębsze, uniwersalne własności symboliczne. Mikrokosmosem, w którym ogniskuje się powyższa problematyka, jest struktura harmoniczna, będąca kwintesencją symboliki tonalnej francuskiego kompozytora, zidentyfikowana i opisana przez Ruth Sisson jako „akord

tusu oznaczoneści oraz rangi współczynników konfliktu. Trajektorja narracyjna wyraża dynamikę tego procesu w czasie.

Tournemire'a⁹. Ze względu na jego podobieństwa morfologiczne i analogiczne zastosowanie symboliczne do akordu prometejskiego będzie w artykule nazywany zamiennie „akordem mistycznym”. Badania skriabinologiczne dowiodły, iż akord prometejski oddziałuje na strukturę muzyczną na różnych jej poziomach, od motywicznego po formotwórczy, jak również odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu wymiaru ideowego. Akord Tournemire'owski nie został zbadany dotąd w analogiczny sposób. Analiza komparatystyczna jest więc również sposobnością do odkodowania nieeksplikowanego wymiaru systemu znakowego twórczości autora *L'Orgue mystique*. Zagrożenie fetyszizowania tego typu idiomatycznych akordów (akord Chopinowski, zwrot tristanowski, akord Pietruszki), poprzez ich abstrahowanie od historycznego procesu formowania oraz kontekstu strukturalno-semiotycznego, nakazuje uczynienie go punktem wyjścia bardziej rozległej analizy komparatystycznej, obejmującej morfologię, postaci wariantywne oraz konteksty w strukturze tonalno-harmonicznej. Będzie ona odniesieniem do omówienia topiki oraz archetypów narracyjnych w dziełach obydwu twórców w kontekście ich światopoglądu artystycznego. Ze względu na dysproporcję stanu badań zdecydowanie mniej znana i zbadana twórczość Tournemire'a zostanie w artykule przedstawiona odpowiednio szerzej.

II. KONTEKSTY ŚWIATOPOGLĄDOWE, ESTETYCZNE I PSYCHOLOGICZNE

Esprit du temps przełomu wieków – powracające fale konfliktu filozofii materialistycznych z filozoficzno-religijnie inspirowanymi nurtami ezoterycznymi, wpłynęły znacząco na obydwu twórców. Spirytualizm, uniwersalne remedium w obliczu społecznej laicyzacji, „obniżył próg doświadczenia mistycznego”¹⁰. Okultystyczno-ezoteryczny wariant katolicyzmu Peladana zastąpił Tournemire trwalszą inspiracją – egzegezą Pisma Świętego i doktryny estetycznej Ernesta Hello oraz francuskich pisarzy nawróconych (zwłaszcza Leona Bloya i Jorisa-Karla Huysmansa). Hello, prorok fin de

siècle'u, wróg filozofii heglowskiej, w swojej wykładni estetyki sztuki potępiał panteizm oraz wszelkie przejawy zła rozumiane jako szatańska mistyka (*mystique infernale*)¹¹. Już te wybrane wątki z jego płomiennej spuścizny literackiej wystarczą, by zdać sobie sprawę z oddalenia światopoglądu Skriabina, ufundowanego na filozofii niemieckiego idealizmu, nietszemanizmu i prometejsko-teurgicznym posłannictwie. Poglądy obydwu kompozytorów odzwierciedlały jednak niezgodę na supremację progresywistycznych i materialistycznych tendencji epoki. Zastrzeżenia wobec filozoficznego przygotowania Skriabina oraz teologicznych kompetencji Tournemire'a nie anulują ważności ich subiektywnych, artystycznie motywowanych doktryn rozumianych jako podstawa ideowa¹². Każdy z nich przyznawał sobie szczególną misję przewodnika duchowego poprzez medium własnej sztuki¹³. Wobec poczucia czasów ostatecznych obaj zajęli postawę artysty-geniusza, realizującego wyjątkową, eschatologiczną misję: Skriabin – kapłana przewodzącego neopogańskiemu aktowi wiekuiestej przemiany oraz Tournemire – apokaliptycznego proroka, odczytującego znaki czasu, wzywającego do nawrócenia i przestrzegającego ludzkość przed ostateczną katastrofą¹⁴.

Mistyczny przełom natchnął ich ku szczególnej roli przewodników w historiozoficznej perspektywie rozwoju ludzkości i sztuki. Wówczas powstały projekty dzieł, których wielkość ostatecznie pokonała ich twórców, dowodząc utopii ich uniwersum ideowego¹⁵.

¹¹ Por. J. Vier, *Un grand écrivain Breton trop oublié: Ernest Hello ou la Réconciliation de la mystique et de l'art*, „Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest” 1962, t. 69, nr 2, s. 251. Tournemire w swojej bezkompromisowej tezie: „muzyka pozbawiona Boga jest bezużyteczna” (*Toute musique d'où Dieu est absent est INUTILE*) wzorował się prawdopodobnie na podobnym stwierdzeniu Hello. Pisarz głosił, iż nie zna innej literatury poza świętymi pismami. Por. Ch. Tournemire, *Eclats de Mémoire*, s. 8, http://ml-langlais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81moire%20Tournemire.pdf (dostęp: 10.10.2021).

¹² Mazurek określa filozofię Skriabina jako „pólamatorską”. S. Mazurek, op. cit., s. 43.

¹³ Skriabin jawi się jako muzyczny Prometeusz. Tournemire obrał sobie za duchowego patrona św. Franciszka z Asyżu, któremu poświęcił kilka ważnych dzieł. W latach trzydziestych wraz z żoną wstąpił do świeckiego Trzeciego Zakonu Franciszkańskiego (Tercjarzy).

¹⁴ Historiozofia przesiąknięta eschatologią była wspólnym doświadczeniem wojenno-rewolucyjnym obydwu narodów.

¹⁵ Eschatologia Skriabina jest echem rosyjskiej myśli filozoficzno-religijnej (idea bogocześnictwa, wszechjedności, immanentnego wskrzeszenia, por. S. Mazurek, op. cit.). W przypadku Tournemire'a katastroficzny ton jego wypowiedzi na łamach *Pamiętników* oraz

⁹ R. Sisson, *The Symphonic Organ Works of Charles Arnould Tournemire*, niepublikowana dysertacja doktorska, Florida State University 1984.

¹⁰ Por. S. Mazurek, op. cit., s. 43.

Skriabinowskiemu *Misterium* nakreślone w *L'Acte préalable* odpowiada w tym sensie Tournemire'owskie *opus vitae*, zarysowane w *grand projet*¹⁶. Stanowią one pokłosie idei Wagnerowskich misteriów. *Wielki projekt* to plan twórczości inspirowanej literaturą, podporządkowanej duchowej przemianie zmierzającej ku osiągnięciu ostatecznego „ideału”¹⁷. Włączenie w mityczny proces moralnego i duchowego progresu całej ludzkości, wszystkich czasów i kultur, własnej biografii oraz wielkich toposów literackich i kulturowych świadczy o totalności i utopijności zamierzenia. Metaforyka „Skriabinowskiego Bayreuth” ma swoją analogię w obrazie gotyckiej katedry, do którego odwoływał się często Tournemire, posługując się frazą Huysmansa na temat chóralu gregoriańskiego¹⁸. W tej architektonicznej analogii *L'Orgue mystique* zajmuje obok *Il Poverello d'Assisi* naczelne miejsce w konstrukcji mistyczno-muzycznego gmachu własnej twórczości¹⁹. Ponadczasowość tego dzieła nie

licznych utworów (*Sept Chorals-Poèmes* op. 67, *Douloureuse Passion du Christ* op. 72, *Apocalypse de Saint Jean* op. 63) podsycający był proctwami z La Salette i ich rezonansiem literackim (m.in. E. Hello, L. Bloy). Reakcją na nieuchronną zagładę stał się radykalizm światopoglądowy wyrażany na różne sposoby w tematyce dopełnienia się czasu (*Apocalypse*), najwyższego ideału moralnego (*Faust-Don Quichotte-Saint François d'Assise* op. 52, *Il Poverello di Assisi* op. 73) czy wreszcie najwyższej formy uduchowienia materii muzycznej – *L'Orgue mystique* op. 55–57. Zasadniczym przesłaniem był postulat odnowy moralnej ludzkości w celu zapobieżenia ostatecznej katastrofie.

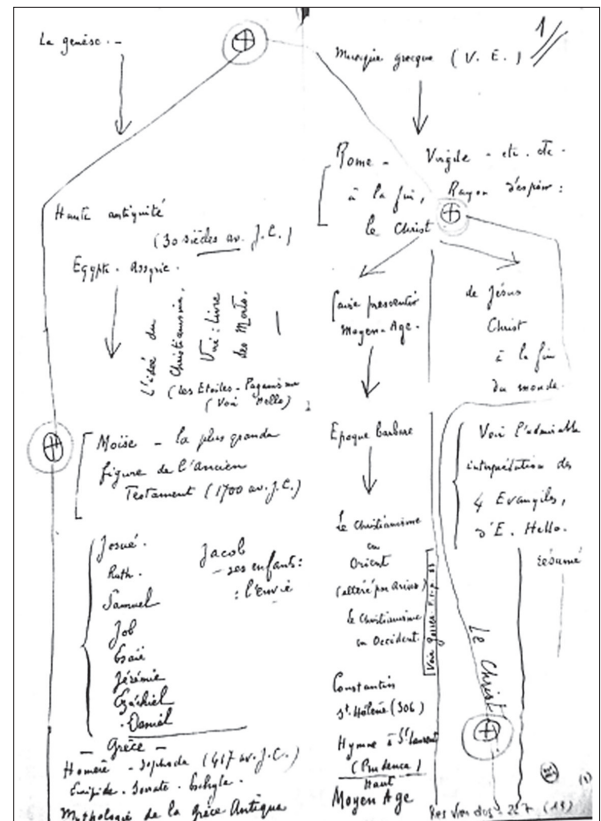
¹⁶ W latach 1909–1911 Tournemire kopiował fragmenty swoich lektur do szkicowników, tworząc starannie dobrane, obszerny program literacki (z zakresu historii religii oraz antycznej i średnio-wiecznej sztuki religijnej), eseje estetyczne i poetyckie na temat sztuki, ezoteryki, mistyki, liturgii. Całość odzwierciedla historyczne fazy rozwoju religijnego i artystycznego ludzkości. Kulminacją przypada na XIII wiek, w którym to Bóg „ustanowił harmonię między duszą a wszechświatem” (*„l'harmonie que Dieu a établi entre l'âme et l'univers”*) (E. Mâle). Centralną postacią jest Chrystus. *Grand projet*, zrodzony z utopii, daje świadectwo duchowej genealogii Tournemire'a. Stanowi również *l'acte préalable* jego muzycznego *grand ouvrage*. Każde z wielkich dzieł światopoglądowych będzie poprzedzał obszernymi projektami aspektów technicznych i ideowych, przypominającymi *grand projet*. Zob. *Mémoires de Charles Tournemire...*, op. cit., rozdz. 1: *Le grand projet*, s. VII–XVIII. W sferze niezrealizowanych zamierzeń pozostaną m.in. *Physionomies des Saintes* wg E. Hello. Por. J.-M. Fauquet, *Catalogue de l'oeuvre de Charles Tournemire*, Paris 1979.

¹⁷ To określenie stosowane bardzo często przez Tournemire'a. Na kartach *grand projet* oznacza ono Chrystusa.

¹⁸ „Chorał jest eteryczną i ruchomą parafrazą statycznej struktury katedr” (*„Le plain-chant est la paraphrase aérienne et mouvante de l'immobile structure des cathédrales”*), J.-K. Huysmans, *En route*, t. 1, Paris 1895, s. 14.

¹⁹ Por. *Mémoires de Charles Tournemire...*, op. cit., Tournemire odwoływał się chętnie do tego rodzaju przestrzennej metaforyki

wynika wyłącznie z jego bezprecedensowej wielkości, porównywalnej tylko z cyklem Bachowskich kantat, ale paradoksalnie również z nieartystycznej, liturgicznej funkcji – misterium uobecniania ofiary Chrystusa.



Ilustracja 2. Fragment *grand projet* (por. J.-M. Leblanc, op. cit., s. XIII)

Skriabin i Tournemire wznosili dźwiękową świątynię, mającą być inkarnacją wiecznotrwałej idei. Skłonności do metafizycznego poetyzowania oraz egzaltacja, z jaką obydwaj twórcy zmierzali po stopniach oświecenia duchowego manifestowały się w podobnych cechach stylu literackiego i muzycznego. Nie dziwi zatem fakt, iż w sferze gatunkowej obydwaj za podstawowe medium muzycznego przekazu obrali sobie poemat²⁰. Gatunek, który łączył cechy

związanej z katedrą. To zapewne wyraz trwałego wpływu symbolistycznego stylu literackiego J.-K. Huysmansa.

²⁰ Por. T. Baranowski, *Od „Hymnu do sztuki” do „Misterium wszechsztek”*. Droga twórcza Skriabina w świetle jej pozamuzycznych kontrapunktów, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki...*, op. cit., s. 213.

improwizacyjności oraz heteronomiczności, zestrojenia muzyki i poezji. Muzyka o implikowanej treści pozamuzycznej znajdowała niejednokrotnie dopełnienie przekazu w kompozytorskich komentarzach słownych, noszących znamiona literackiej twórczości artystycznej. Wśród podobieństw obydwu postaci nie należy lekceważyć również tzw. czynników subiektywnych, mogących wydatnie przyczynić się do kształtowania światopoglądu i estetyki twórczej. U Tournemire'a znajdujemy wiele odpowiedników profilu psychologicznego Skriabina, takich jak neurotyczność oraz temperament rzutujący na improwizacyjny charakter twórczości i interpretacji artystycznej²¹. Jak dla Skriabina fortepian, tak dla francuskiego kompozytora organy były najważniejszym środkiem muzycznego przekazu. Obydwaj byli przy tym szczególnie uwrażliwieni na poszerzanie potencjału harmonicznego, uwzględniając własności akustyczne instrumentarium. Doświadczenia Skriabina w zakresie superpozycji tercjowych, akordyki uwydatniającej potencjał alikwotowy²² i wielowarstwowości były zbliżone do Tournemire'owskich.

III. HARMONIKA MISTYCZNA

Geneza i morfologia akordu Tournemire'a

Jak wspomniano, akord prometejski zdradza szereg cech pokrewnych z „akordem Tournemire'a”. Dokonując jego charakterystyki, Ruth Sisson nie przypisała mu jednak żadnych funkcji semantycznych²³. Powodem wyodrębnienia akordu jako idiomatycznego w analizowanej twórczości francuskiego kompozytora były – zdaniem badaczki – zarówno częstotliwość jego występowania w kulminacjach dzieł, jak i szczególna budowa. Zdaniem Sisson akord ten w swojej najprostszej formie jest funkcją dominanty z noną małą w układzie rozległym, obejmującym zwykle szeroki zakres 3–4 oktav. Bardziej rozbudowane formy przyjmuje poprzez swobodną rozbudowę

o składniki skali oktatonicznej, z której się wywodzi. Uczona uznała go za produkt jednej lub wielu funkcji dominantowych, dostępnych w skali oktatonicznej, dzięki czemu uzyskuje on również potencjał kreowania poliakordyki. Z jego skalowej proveniencji wynika możliwość wielorakiej interpretacji składników, w tym podstawy, która może przybierać funkcję prymy akordu dominantowego, dźwięku prowadzącego lub prymy toniki. Swoistą przeciw wagą dla wspomnianej wariantywności jest według niej oparcie akordu na dźwięku „cis”, niezależnie od kontekstu tonalnego.

Przykład 1. Akord Tournemire'a wg R. Sisson (op. cit., s. 160–161); a) postać podstawowa (*Symphonie-Choral*, t. 123); b) postać poprzedzona appoggiaturą (*Symphonie Sacrée*, t. 61); c) postać z tercją naturalną i obniżoną (znamiona proveniencji oktatonicznej); d) postać z kwintą naturalną i obniżoną (znamiona proveniencji oktatonicznej), (*Symphonie-Choral*, t. 312); e) postać poliakordowa: G7/Cis⁹; f) postać poliakordowa: G⁷/E⁷/Cis²⁴ (*Symphonie-Choral*, t. 149); g) postać poliakordowa: G⁷/E⁷/gis⁷ (*Symphonie-Choral*, t. 126); h) akord Tournemire'a nad dźwiękiem obcym²⁵ (*Trois Poèmes*, t. 98)

Ustalenia te wymagają korekty i uzupełnienia. Sisson zwraca uwagę, iż zakorzenienie akordu w oktatonice pozwala kompozytorowi na swobodę enharmonicznego zapisu składników. Jednakże interpretacja akordu pod względem muzycznej ortografii zależy od kontekstu, w jakim jest użyty – tonalnego lub modalnego. Porządki te zmieniają się nierzadko w trakcie jednego utworu. Co więcej, akord Tournemire'a, o czym nie wspomina autorka, w samej swojej

²¹ Por. J. Szerszenowicz, *Konteksty psychologiczne i filozoficzne estetyki Aleksandra Skriabina*, [w:] Skriabin. *Mistyczna droga muzyki...*, op. cit., s. 25–28; *Mémoires de Charles Tournemire...*, op. cit., cz. 2: *La construction d'un monde*, s. XLI–LV.

²² Doświadczenie bardziej bezpośrednio dostępne Tournemire'owi jako organiście ze względu na występowanie odrębnej grupy głosów alikwotowych w tym instrumentcie.

²³ R. Sisson, op. cit., s. 159–161.

²⁴ Autorka interpretuje enharmonicznie akord G⁷.

²⁵ W przykładzie tym wyzwała się napięcie toniczno-dominantowe („a” – D^{9a}), co wskazuje tym razem na akcentowanie tonalnych, nie zaś modalnych, źródeł tego współbrzmienia.

istocie jest wieloznaczny. Ambivalencja ta sytuuje się tak w sferze jego przynależności tonalno-harmonicznej – na pograniczu systemu dur-moll oraz modalności oktatonicznej, jak i cech strukturalno-fakturalnych – w postaci bądź to akordu, bądź też centrum brzmieniowego obejmującego nawet większą część utworu (por. Ch. Tournemire, *Sei fioretti* op. 60, cz. V). W kontraście do wielowariantowości akordu, jego stałą cechą jest polaryzacyjność harmoniczna, opierająca się na dysonansowości wpisanej w oktatonicę (tryton, sekunda mała) lub wyzyskiwaniu własności poliakordyki. Rozległy układ uwydatnia przeciwstawne plany harmoniczne, których kontrastowość podkreślana jest głównie poprzez skrajną dynamikę i ostinatowość.

Transformacje i specyfika akordu Tournemire'a

Podobnie jak akord prometejski, akord Tournemire'a również ewoluował. Obydwa akordy w pierwotnej postaci nie wykazują znamion szczególnie oryginalnej budowy. Wywodzą się z funkcji dominantowej i typowego procesu harmoniki XIX wieku – alterowania, addycji i opóźnień jej poszczególnych składników. Akord Tournemire'a jest w swojej najprostszej postaci dominantą nonową (por. przykład 1 a). Akord prometejski posiada bardziej skomplikowaną strukturę, choć jego wariant z noną małą (por. przykład 6 b) nieznacznie różni się od akordu Tournemire'owskiego i tak jak ten ostatni wpisuje się materiałowo w skalę oktatoniczną. W obydwu przypadkach jednak wyróżnia te akordy ich funkcja. Francuski kompozytor umieszcza go zwłaszcza w węzłowych momentach dzieła: kulminacjach, fragmentach nacechowanych symbolicznie. Skriabin czyni z niego stopniowo podstawowy budulec własnej harmoniki. Ewolucja akordu, która zmierza do syntetyzowania elementów harmoniki dur-moll oraz modalności, widoczna jest u obydwu kompozytorów: akord rozrasta się o kolejne składniki, które współtworzą jego wariantywne postaci, stają się zarówno źródłem melodyki, jak i harmoniki, przyjmuje postać centrum brzmieniowego, oponowuje coraz szerszy zakres formalny dzieła. U Tournemire'a proces ten jednak jest powstrzymywany i nie dochodzi do stworzenia tak homogenicznego, totalnego systemu harmonicznego, jak ma to miejsce

w późnej twórczości Skriabina. Ewolucja jego harmoniki zatrzymała się na wyodrębnieniu zwłaszcza dwóch quasi-podsystemów: polimodalności oraz swobodnej atonalności (z tendencjami do reminiscencji późnoromantycznej harmoniki). Służą mu one jako silnie nacechowane, szeroko rozumiane narzędzia ekspresyjno-symboliczne. Akord Tournemire'a jest w ramach tego heterogenicznego systemu zarazem swoistym modulatorem oraz unifikatorem. Dzięki swojej wieloznaczności, a także szerokim możliwościom adaptacyjnym w licznych wariantach morfologicznych i fakturalnych, tak względem modalności (kościelnej oraz hinduskiej), tonalności dur-moll, jak i swobodnej atonalności, akord ten umożliwia płynne przejścia pomiędzy wspomnianymi podsystemami harmonicznymi, zapewniając w ten sposób względną spójność tonalną dzieła.

Znamienne, że wczesne postaci akordu Tournemire'a spotykamy nie tylko w dziełach będących jeszcze pod wyraźnym wpływem wagnerowsko-franckowskim, ale również w legendarnych improwizacjach z lat trzydziestych XX wieku²⁶. Zastosowanie tego rodzaju reliktyw harmoniki dur-moll kontrastowało już ze stylem jego twórczości, opartym wówczas na polimodalności oraz swobodnej atonalności. Wynikało ono zapewne z samej natury tych improwizacji, które miały bardziej zachowawczy charakter i odwoływały się do nieco uproszczonych rozwiązań fakturalno-harmonicznych. Pomimo wiązania rozszerzonej tonalności dur-moll z modalnością, przeważa w nich logika napięciowości dysonansowo-konsonansowej oparta na tradycyjnej tonalności. *Improwizacja na temat Te Deum* dobrze obrazuje różne postaci akordu Tournemire'a, wywiedzione z jego stadiów ewolucyjnych, które – ze względu na wspomnianą powyżej naturę jego improwizacji – funkcjonują tu obok siebie: akord w kontekście funkcyjnym, podlegający rozwiązaniu (a), akord w kontekście funkcyjnym, zawieszony – stadium pośrednie (b), akord w postaci centrum brzmieniowego, pozbawiający incipit chorałowy jego pierwotnej bazy modalnej i dostosowujący przebieg melodyczny do materiału skali oktatonicznej (c).

²⁶ Ch. Tournemire, *Cinq Improvisations reconstituées par Maurice Duruflé*. Improwizacje zarejestrowane zostały w bazylice Sainte-Clotilde w Paryżu w 1931 roku, przetranskrybowane przez Maurice'a Duruflé'a i wydane przez Duranda w 1958 roku.

a)

b)

c)

interval ramowy: e-cis
skala oktatoniczna, II transpozycja (cis)

Tempo

incioit chorałowy

Andando

Przykład 2. Charles Tournemire, *Cinq Improvisations, III. Improvisation sur le Te Deum*; a) t. 186–190; b) t. 28–30; c) t. 46–55

Efekt zaskoczenia i pozornej swobody zastosowania akordu uzyskuje kompozytor poprzez zaniechanie klarownego definiowania porządku tonalnego, jak ma to miejsce na początku *Improvisacji na temat Victimae paschali laudes*. Przykład ten demonstruje nagłe przejście od centrum tonalnego „g” (transpozycji incipitu chorałowego w skali eolskiej) do centrum „E”. Akord Tournemire’a wprowadza tu ciężenia tonalne, co wytrąca z modalnego toku interpretacji. W kategoriach tonalności osiowej (małotercyjowej) jest to jednak wyraz nie tyle swobody, ile zasady.

Moderato $\text{♩} = 72$

Tutti *ff*

skala eolska „g” akord Tournemire’a E9>

Andante $\text{♩} = 76$

m.g.

Przykład 3. Charles Tournemire, *Cinq Improvisations, V. Choral-Improvisation sur le Victimae paschali laudes*, t. 5–10

Sisson zwróciła uwagę na częstotliwość jednej, niemal inwariantnej postaci akordu, w znaczeniu jej stałego oparcia na dźwięku *cis*, „niezależnie od kontekstu tonalnego”²⁷. Ponownie spostrzeżenie to jest tylko częściowo słuszne. Tournemire stosuje przede wszystkim dwa warianty podstawy akordu – *cis* i *e*. Sisson nie docieka przyczyn wyjątkowej roli wybranych postaci akordu. Być może nie mieszczą się one na poziomie logiki strukturalnej, lecz w sferze znakowej – symbolicznej²⁸. Kompozytor stosuje akord jako swoistą fakturę – centrum brzmieniowe, w przewrotach, najczęściej właśnie w oparciu o porządek małotercyjowy *cis–e*. Dzięki temu wzmaga się polaryzacja wynikająca z samej natury akordu – potęgowanie ekspresji poprzez prolongowanie współbrzmień dysonujących, a zarazem nadanie im nowej roli – tonikalizacyjnej jako centrum brzmieniowe. Znamienny brak

²⁷ R. Sisson, op. cit.

²⁸ Sisson pominęła całkowicie element znakowości.

kontynuowania porządku małotercjowego: *g-b* wydaje się uzasadniony jedynie względami symbolicznymi. Akord Tournemire'a konotuje bowiem punkt szczytowy trajektorii narracyjnej zmierzającej ku świetlistości – *vers la lumière* – czego najbardziej sugestywną symboliką jest przypisywanie takiej właśnie roli tonacjom krzyżkowym, na czele z Cis-dur (7#)²⁹. Na poparcie tego argumentu przytoczmy kulminacyjne fragmenty jego dzieł, których interpretacja symboliczna uprawdopodobnia powyższą tezę³⁰.

Morfologia a funkcje symboliczne akordu prometejskiego i akordu Tournemire'a

Akord Tournemire'a definiują zatem jego morfologia, kontekst oraz symbolika. Wśród znakowych zastosowań akordu dominuje wyzyskanie jego kontrastowych, polaryzacyjnych własności dla oddania przemiany, narracyjnej transgresji lub też unii mistycznej dwóch przeciwnych rzeczywistości. *Symphonie-Choral pour orgue* op. 69, dzięki kanwie programowej (*Psalm 18*), pozwala na łatwiejszy wgląd w powyższy proces semantyzacji. Choć kompozytor nie zawarł tekstu psalmu w partyturze (wraz z komentarzem znalazł się on w programie opublikowanym na prawykonanie dzieła³¹), to przyporządkowanie odpowiednich fragmentów tekstu do muzyki ułatwia charakterystyczny



Ekstaza św. Franciszka i przyjęcie stygmatów



Akord Tournemire'a w wariacji:
Cis7/G7 ("f" = enh. eis)

Przykład 4. Symbolika światłości konotowana poprzez „krzyżkowe” centra tonalne: Charles Tournemire a) *Sei fioretti* op. 60, cz. V, t. 13–14; b) *Il Poverello di Assisi* op. 73, *Kantyk św. Franciszka (Pieśń słoneczna)*, transkrypcja rękopisu, Bibliothèque Nationale de France, MS 19115 s. 265; c) *Il Poverello di Assisi, Ekstaza św. Franciszka – przyjęcie stygmatów*, ibidem, s. 282

materiał tematyczny³². Tournemire wyodrębnił dysforyczną grupę tematyczną, konotującą cierpienie i zło, którą oparł na skalach hinduskich, oraz grupę euforyczną (radość, zbawienie, Bóg), opartą na materiale skal kościelnych. Trajektorja narracyjna dyktowana słowami psalmu wiedzie wedle klasycznego modelu narracyjnego transgresji dysforii, w Tournemire'owskiej wersji – *de l'ombre vers la lumière*. W środkowym ogniwie utworu dochodzi do stopniowego przełamania stanu inicjalnego. Temat wyrażający treści psalmu związane z cierpieniem i śmiercią (*Dans ma détresse*) zostaje powiązany lub nawet transmutowany za pośrednictwem akordu Tournemire'a w temat

²⁹ W ujęciu Vincenta Persichettiego, na gruncie XX-wiecznej teorii harmonii, relacja ciemność-swiatło jako analogia sfery bemołowo-krzyżkowej uzyskała rangę normy uniwersalnej. V. Persichetti, *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice*, New York 1961. Analogię tę zastosował wcześniej Vincent d'Indy w swojej teorii kompozycji. Przejął ją najprawdopodobniej od nauczycieli – Alberta Lavignaca i Césara Francka. Por. A. Thomson, *Vincent d'Indy and His World*, Oxford 1996. Tournemire wywiódł ją zapewne z tych samych źródeł. Co więcej, nie powołując się otwarcie na skojarzenia synestezyjne, w ostatnim akapicie swojego traktatu scharakteryzował greckie modi, przyporządkowując im kolejno kolory – „bogate kolory (*riches couleurs*) murów świętego miasta, o którym mówi Apokalipsa”, Ch. Tournemire, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris 1936, s. 117. Do tego samego rodzaju metaforyki odwoła się później O. Messiaen w *Couleurs de la Cité céleste*.

³⁰ Hipoteza ta wciąż jednak nie wyjaśnia braku zastosowania innych porządków małotercjowych. Być może transpozycja akordu wybrana została ze względu na naturę pamięci motorycznej Tournemire'a organisty-impro wizatora, w której została ona najsilniej zakodowana. Przemawiałoby za tym jej częste występowanie w *Cinq Improvisations*.

³¹ J.-M. Fauquet, op. cit., s. 48.

³² Analizę w tym duchu przeprowadził Timothy Tikker, *La Symphonie-Choral pour orgue de Charles Tournemire: vers une explication de sa forme*, „L'Orgue, Bulletin des Amis de l'Orgue” 2007, nr 278–279 (II–III), s. 89–99.

symbolizujący boską interwencję (*Il entendit ma voix*). Bez względu na to, jak ten proces nazwiemy, nie ulega wątpliwości, iż akord ten, wiążąc owe rzeczywistości muzyczno-symboliczne, uzyskuje szczególną rangę i funkcję – swoistego akordu mistycznego.

Przykład 5. Charles Tournemire, *Symphonie-Choral* op. 69, t. 228–231

Zarówno akord Skriabinowski, jak i akord Tournemire'a krystalizowały się w wyniku entropii systemu dur-moll. Wzbogacanie dominanty septymowej o kolejne superpozycje tercjowe (nonę, undecymę, tercdecymę) oraz wielokrotne alteracje jej składników, mające na celu maksymalizację dysonansowości tego akordu, spowodowały całkowitą zmianę pełnionej przezeń funkcji: wyizolowana z kontekstu funkcyjnego, dominanta nabrała jakości czysto brzmieniowych. Zawarcie w niej składników wszystkich funkcji triady harmonicznego nadało jej postać akordu wielofunkcyjnego. Swoisty ambiwalentny potencjał tego rodzaju akordu mógł zostać zaktualizowany bądź w formie poliakordyki – poprzez fakturalne przeciwstawianie sobie poszczególnych warstw – bądź jako centrum brzmieniowe³³, w którym dochodzi do swego rodzaju zinterioryzowania czy wręcz zneutralizowania napięcia międzyakordowego. Jako interwałowa baza współbrzmień oraz przebiegów wertrykalnych akord tego rodzaju stanowił zarazem źródło materiału

³³ P. Sabbagh, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skrjabin*, Hamburg 2001; H. Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik*, Leipzig 1927.

melodycznego, jak i harmonicznego, znosząc w ten sposób dychotomię pomiędzy tymi dwoma elementami dzieła muzycznego. Według Rodericka Shergolda matryca dźwiękowa, będąca syntezą skali całotonowej i oktatonicznej, jest źródłem wszystkich postaci wariantywnych akordu mistycznego Skriabina i tłumaczy logikę jego zastosowania³⁴. Ruth Sisson a następnie Vincent Rone dostrzegli tę prawidłowość w odniesieniu akordu Tournemire'a do skali oktatonicznej³⁵. Dmitri Tymoczko na podstawie analizy „akordu Pietruszki” słusznie postuluje, aby interpretując tego typu akordy symetryczne, odróżniać genetyczny porządek ich ewolucji od porządku morfologicznego. Rozumienie ich wyłącznie jako produktów skal symetrycznych, bez uwzględnienia ich genezy oraz analizy sposobów i kontekstów użycia, powoduje w konsekwencji uznanie cech konstytutywnych porządków tonalnych, takich jak symetria skalowa, za cechy stylu indywidualnego³⁶. U Skriabina zbieżności te są na tyle ściśle, iż istnieje duże prawdopodobieństwo procedury prekompozycyjnej, będącej – według Zofii Lissy – praformą techniki dodekafonicznej³⁷. Była ona jednak efektem procesu, który wiódł zasadniczo poprzez wpływy chopinowsko-lisztowskie.

³⁴ R. Shergold, *Harmony and Voice Leading in Late Scriabin*, niepublikowana dysertacja doktorska, McGill University, Montreal 1993, s. 22–53, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/tt44pn75w> (dostęp: 10.10.2021). Autor wyprowadza postaci wariantywne akordu Skriabinowskiego oraz ich transformacje z dziesięciodźwiękowej matrycy całotonowo-oktatonicznej, w którą wpisuje się w dużej mierze harmonika późnych dzieł Skriabina. Transpozycja o tryton siedmioskładnikowego *accord synthétique* (podstawowa postać wraz z jednym z wariantów – 9> lub 5) daje pełną matrycę. Cytowana przez Shergolda Wera Dernowa wyróżnia, obok podstawowego połączenia trytonowego, trzy typy progresji: 1. enharmoniczną (bas porusza się w interwałach wielkiej sekundy lub wielkiej tercji); 2. molową (ruch o tercję małą); 3. funkcyjną (ruch o półton lub kwartę). Transpozycja małosekundowa jest według Dernowej rzadziej spotykana. Wszystkie wymienione progresje tworzą podstawowy wzorzec ruchu akordu w późnych dziełach kompozytora. Wbrew interpretacji Dernowej Shergold nie uznaje trytonowej relacji za „dychotomiczną polaryzację”, ale określa ją jako tzw. prolongację inwersyjną podstawowego akordu. Por. również: L. Forman, *The Positivist's Mysticism Of Alexander Scriabin: An Analysis of The Three Études*, op. 65, niepublikowana praca magisterska, York University Toronto 2017, https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/34286/Forman_Lana_2017_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y (dostęp: 15.01.2020).

³⁵ V. Rone, *From Tournemire to Vatican II: Harmonic Symmetry as 20th-century French Catholic Musical Mysticism, 1928–1970*, [w:] *Mystic Modern...*, op. cit., s. 229–252.

³⁶ D. Tymoczko, *Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration*, „Music Theory Spectrum” 2002, t. 24, nr 1, s. 89.

³⁷ Z. Lissa, *Geschichtliche Vorform der Zwölfktontechnik*, „Acta Musicologica” 1935, t. 7, s. 15–21.

Matryca całotonowo-oktatoniczna jest więc raczej efektem ewolucji akordu prometejskiego niż jego źródłem, podobnie jak skala akustyczna³⁸, która stanowi prymarny zestaw jego składników. W ramach tych potencjalnych porządków aktualizuje się jeden akord w różnych wariantach, co oprócz czynnika genetycznego, stanowi istotną różnicę matrycy i skali. Harmonika mistyczna Tournemire'a opiera się na mniej ustrukturalizowanym porządku oraz bardziej istotnym wpływie skalowości, choć jej źródła tkwią równie silnie w romantycznej harmonice. Zważywszy na wielostronność dziedziczonych tradycji, inspiracji oraz – zamierzone lub intuicyjne – scalanie przez twórców porządków tonalnych (dur-moll) i skalowych, próby ich ścisłego rozgraniczenia w harmonice m.in. Skriabina, Tournemire'a, Strawińskiego czy też Messiaena wydają się niestety nieosiągalne.

a)



b)



c)



Akord Tournemire'a skala oktatoniczna

Przykład 6. a) matryca całotonowo-oktatoniczna (będąca wynikiem nałożenia na siebie tych dwóch skal, R. Shergold, op. cit., s. 50); b) trytonowa transpozycja akordu prometejskiego wykorzystująca materiał matrycy całotonowo-oktatonicznej, od dźwięku c (R. Shergold, op. cit., s. 53); c) akord Tournemire'a w ramach skali oktatonicznej

Idiomatyczny akord reprezentuje u obydwu kompozytorów typ zjawisk harmoniczo-tonalnych, które dzielą wspólną charakterystykę na różnych poziomach hierarchii strukturalno-znakowej. Inspirowały one zresztą innych twórców do podobnych poszukiwań i wyzwały pokrewne asocjacje filozoficzno-religijne. W rozdarciu epoki pomiędzy spirytyzmem a materializmem, poszukiwanie unii ducha i materii, jedności w polaryzacji przeciwieństw, integralności potwierdzanej syntezą historii (tradycji) i natury (m.in. prawa akustyczne i matematyczne), stało się również palącym problemem artystycznym. Zasada symetrii polaryzacyjnej umożliwiała osiągnięcie tego celu. Odgrywa ona kluczową rolę w krystalizacji morfologii akordu prometejskiego oraz determinuje jego progresje harmoniczne³⁹. Symetria polaryzacyjna przenika również harmonikę Tournemire'a. Rone określa to zjawisko jako negocjowanie pomiędzy dwoma jednakowo oddalonymi centrami, których napięciowość, brak spoczynku, względna stabilność i rotacyjność aktualizują mistyczne jakości, konotują wieczność, transcendencję i mistycyzm⁴⁰. Według Shergolda rotacja akordyki mistycznej dokonuje się zasadniczo w oparciu o interwałowy wykładnik tercji małej, trytonu (rzadziej tercji wielkiej), ewokując – podobnie jak w progresjach harmoniczych Skriabina⁴¹ – zbliżony porządek skal symetrycznych.

W poszukiwaniu ponadczasowego ideału – harmoniczny inwariant

Francuski kompozytor ujawnił źródła swojej mistycznej harmoniki za pośrednictwem sporządzanych analiz modalności greckiej, hinduskiej oraz charakterystyki twórczości i wykonawstwa muzyki, zwłaszcza Girolama Frescobaldiego i Césara Francka. Nadrzędnym celem ideowej syntezy, refleksu *grand projet*, było ulokowanie siebie jako spadkobiercy i kontynuatora tej wielkiej tradycji. W kontekście tonalno-harmonicznym mieściła się w niej m.in. dawna modalność, franckowska harmonika oraz polimodalność. Harmonika mistyczna spełniała więc rolę inwariantu

³⁸ Skala akustyczna nazywana również alikwotową ze względu na wykorzystanie składników tożsamyh lub przybliżonych częstotliwościowo do fragmentu szeregu tonów harmonicznycch (od czwartego do dwunastego). Termin spopularyzował Ernő Lendvai w pracy pt. *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, London 1971.

³⁹ Por. m.in.: R. Shergold, op. cit.; P. Sabbagh, op. cit.; L. Forman, op. cit.

⁴⁰ V. Rone, op. cit., s. 208–209.

⁴¹ R. Shergold, op. cit., s. 50.

nacechowanego symbolicznie, będącego świadectwem niezmienności „ideału”, poszukiwanego i odkrywanego na swój sposób przez kompozytorów różnych epok. W ramach historiozoficznej mitologizacji tego niezmiennika próbował on dowodzić istotowej tożsamości relacji małotercjowych w twórczości autora *Fiori musicali* i Francka. Zwracał szczególną uwagę na relacje tercjowe i trytonowe w analizach dzieł tego ostatniego⁴².



Przykład 7. W górnym systemie: przykład relacji mediantowej, będącej dla Tournemire'a ponadczasowym inwariantem, charakterystycznym według niego tak dla twórczości Frescobaldiego, jak i Francka⁴³; w dolnym systemie: skala oktawiczna, w którą wpisuje się ów przebieg⁴⁴

Analizy te, podobnie jak lektury w ramach *wielkiego projektu*, dostarczały Tournemire'owi argumentów do selekcji, przetwarzania i syntetyzowania wybranych zapożyczeń, poza czasem i historią. Cytowana w *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue* fraza melodyczna Girolama Frescobaldiego z użyciem siódmego stopnia naturalnego i podwyższonego, będąca pozostałością modalności, posiadała dla autora ten sam mistyczny urok napięcia wynikającego z oboczności tercjowej, jak opóźnienie nony małej przez decymę małą w akordzie dominantowym (co jest typową cechą późnoromantycznej harmoniki⁴⁵) czy też tego rodzaju dysonansowość w ramach poliakordyki i polimodalności. Wszystkie one stanowiły

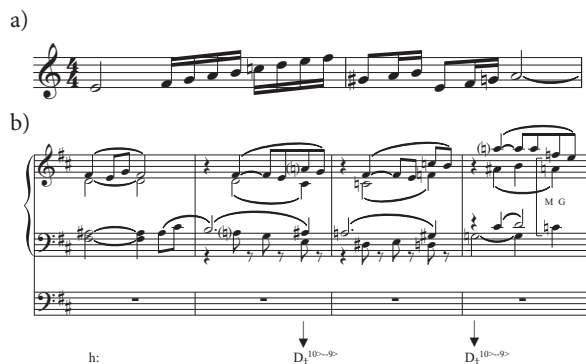
⁴² Tournemire, opisując harmoniczną progresję małotercjową na bazie akordu zmniejszonego w twórczości Francka w jego *Fantazji C-dur* na organy op. 16, zwraca uwagę na relację trytonową w *Chorale E-dur* oraz *Chorale a-moll (Trois chorals pour orgue)*, zaś o *Sonacie A-dur* na skrzypce i fortepian pisze, iż „daje świadectwo jednej idei: gloryfikacji interwału tercji” (s. 44). Por. Ch. Tournemire, *César Franck*, Paris 1931.

⁴³ Przykład zacytowany przez kompozytora w biografii swojego mistrza: Ch. Tournemire, *César Franck...*, op. cit., s. 16.

⁴⁴ V. Rone, op. cit., s. 206.

⁴⁵ Zastosowanie tego akordu ma miejsce w *Preludium e-moll* F. Chopina. R. Shergold słusznie uznaje go za protostrukturę wiodącą do krystalizacji akordu prometejskiego Skriabina. Por. R. Shergold, op. cit., s. 49.

dla Tournemire'a inwariant transponowany na własną twórczość. *Pièce symphonique* op. 16 (1899) reprezentuje wczesny etap krystalizacji akordyki mistycznej w wyniku intensyfikacji użycia opóźnień, w tym decymy małej na nonę. Podobnie jak „chopinowska seksta” we wczesnej twórczości Skriabina, opóźnienie 10> – 9> zwiastuje proces „rozwarstwiania się” akordu i neutralizowania oboczności dur-moll (tu jako „Fis” – „A”) na rzecz czystej brzmieniowości.



Przykład 8. a) Girolamo Frescobaldi, *Toccata per elevatione, Messa delli Apostoli, Fiori musicali* (1635), fragment melodyczny zamieszczony w traktacie *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue* Tournemire'a⁴⁶; b) Charles Tournemire, *Pièce symphonique* op. 16 (1899)

Symbolika harmoniczna Tournemire'a jako wyraz naturalizmu spirytualistycznego

Politonalność najsilniej różnicuje mistyczną harmonikę obydwu kompozytorów⁴⁷, stanowiąc wyróżnik stylu Tournemire'a⁴⁸. Spełnia jednak podobną symboliczną funkcję, jak ich idiomatyczna akordyka⁴⁹ – stabilizujące się napięcie jest wyrazem mistycznej unii, zwłaszcza w medytacyjnych fragmentach powierzonych

⁴⁶ Ch. Tournemire, *Précis...*, op. cit., s. 67.

⁴⁷ Według V. Rone'a harmoniczna progresja tercjowa skierowała zainteresowanie Tournemire'a ku politonalności. Por. V. Rone, op. cit.

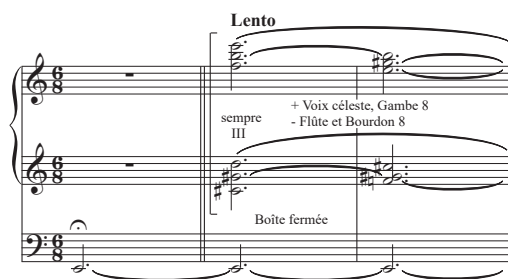
⁴⁸ Modalność miała również we Francji podtekst ideologiczny – jako symbol natury i tradycji łacińskiej (Schola Cantorum), przeciwstawianym tonalności dur-moll, kojarzonej z oświeceniowym racjonalizmem i romantyzmem (Konservatorium Paryskie). Konflikt utożsamiany był nawet z prawicowo-lewicowymi frontami polityczno-kulturowymi, por. S. Schloesser, *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*, Toronto 2005, s. 283.

⁴⁹ Można go uznać za bardziej znuansowaną realizację przeciwstawności trybów zawartą w akordzie Tournemire'a.

organowym głosem wibrującym i smyczkującym (np. *vox coelestis, vox humana* itp.). Kompozytor na nowo nawiązuje harmoniką i fakturą (*durezza e ligature*) oraz użyciem rejestrów do „toccat na podniesienie” Frescobaldiego (z użyciem wibrującego duetu głosu pryncypałowego i *vox humana*), transponując liturgiczne misterium przeistoczenia na muzyczny topos⁵⁰. Sukcesorem *Fiori musicali* jest w tym względzie *L'Orgue mystique* (1927–1932). Transsubstancjacja⁵¹ wyraża bowiem najściślej symboliczną funkcję harmoniki mistycznej Tournemiré'a; jest jej źródłem i szczytowym wydarzeniem. Unia mistyczna dokonuje się tu – wedle doktryny katolickiej – nie jako wspomnienie, ale uobecnienie – złączenie ducha i materii, boskości z człowieczeństwem. Kosmiczny wymiar aktu zjednoczenia, prowadzącego przez spowiedź i komunię świętą, oddaje na kartach „katolickiej trylogii” Huysmans, angażując w opis doznań Durtala, głównego bohatera, wyrafinowany słownik metaforyki naturalizmu spirytualistycznego (*naturalisme spiritualiste*)⁵². Robert Scholl identyfikuje związki tego nurtu w sztuce oraz tematyki eucharystii, pokuty i zbawienia Huysmansowskiej prozy z wczesnymi dziełami organowymi Oliviera Messiaena, *Le Banquet céleste* (1928) i *Apparition de l'église éternelle* (1932). Młody kompozytor inspirował się wówczas twórczością i improwizacjami Tournemiré'a, ten ostatni zaś czytywał powieści Huysmansa i odwoływał się do ich treści na kartach *Pamiętników*. Harmonika obydwu kompozytorów z tego okresu wykazuje silne podobieństwo w zakresie dysonujących faktur w typie centrów brzmieniowych, których nie sposób nie wiązać

z inspiracjami naturalizmu spirytualistycznego. Jak zauważa Stephen Schloesser, ten ultramodernistyczny język muzyczny był „sakramentalnym nośnikiem i materialną reprezentacją niewidzialnych misteriów: rzeczywisty w formie, nierzeczywisty w ekspresji”⁵³.

W *L'Orgue mystique* warianty akordu Tournemiré'a wyprowadzane są z polimodalności, która sprzyjała parafrazowaniu chorału gregoriańskiego⁵⁴. Harmonika mistyczna znajduje zastosowanie zwłaszcza w węzłowych momentach cyklu (m.in. początek cyklu – *Dominica III Adventus* op. 55 nr 1, *Dominica Resurrectionis* op. 56 nr 17, *In Festo Pentecostes* op. 56 nr 25).



Przykład 9. *L'Orgue mystique, Cycle de Noël*, op. 55 nr 1. *Dominica III. Adventus, V. Toccata* (fragment końcowy, *Lento*); wariant akordu Tournemiré'a w układzie kwintowo-kwartowym

Skale hinduskie⁵⁵, oprócz generowania mistycznej aury, podporządkowane zostały również – wraz z atonalną chromatyzacją – symbolicznie cierpienia, zła, pierwiastka ziemskiego, przeciwstawianej często sferze duchowej, niebiańskiej, reprezentowanej muzycznie przez chorał gregoriański i modi kościelne. *12 Préludes* op. 58 na fortepian (1932) realizują muzycznie drogę człowieka ku Bogu – *de l'ombre à la lumière*⁵⁶, w kolejnych jej ziemskich etapach, skończywszy na

⁵⁰ R.P. Scholl, *Olivier Messiaen and the Culture of Modernity*, niepublikowana dysertacja doktorska, King's College, University of London 2003, s. 48–51, <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2929029/DX225792.pdf> (dostęp: 10.10.2021).

⁵¹ Transsubstancjacja, czyli przeistoczenie: „[...] przez przemianę chleba i wina w Ciało i Krew Chrystusa staje się On obecny w tym sakramencie”. Katechizm Kościoła Katolickiego, 1375, https://www.teologia.pl/m_k/kkk1p15.htm#7 (dostęp: 8.05.2020).

⁵² Naturalizm spirytualistyczny był odpowiedzią Huysmansa na kryzys naturalizmu. Swoją nową estetykę proklamował na skutek ośnienia obrazem *Ukrzyżowanie* Grünewalda w pierwszym rozdziale *Là – Bas* z 1891 roku. Oksymoroniczne wyrażenie znosi dychotomię materii i ducha oraz paradoks naturalizmu i symbolizmu. Miało ono liczne bliskoznaczne warianty stosowane przez pisarzy francuskich tego nurtu: „realizm mistyczny”, „realizm nadprzyrodzony”, surnaturalizm. Por. *Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*, éd. M. Cedergren, M.-C. Cadars, Paris 2013.

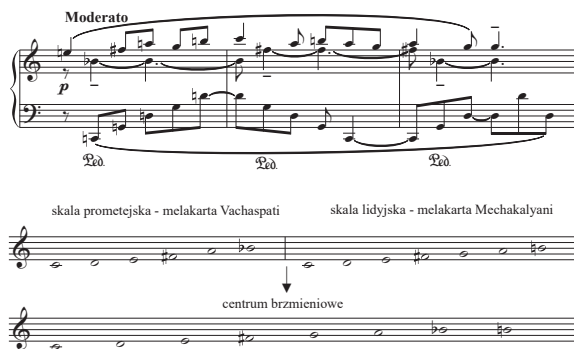
⁵³ S. Schloesser, *Jazz Catholicism...*, op. cit., s. 322.

⁵⁴ Tournemiré nakłada warstwowo skale kościelne, tworząc miksturę, w których, podobnie jak w przypadku jego akordu mistycznego, następuje kontrapunkcyjne zestrojenie alterowanych tercji. Por. V. Rone, op. cit., s. 210.

⁵⁵ To pochodna zainteresowania egzotyką tak w ówczesnej Rosji, jak i we Francji. Zaproponowany przez kompozytora wybór 72 skal jako poszerzenie zakresu materiału melodyczno-harmonicznego improwizacji. Zob. Ch. Tournemiré, *Précis...*, op. cit., s. 116.

⁵⁶ Metafora będąca kwintesencją drogi duchowej Tournemiré'a. Por. P. Ianco, *Charles Tournemiré ou Le mythe de Tristan*, Genève 2001, s. 51.

kontemplacji Boga w Trzech Osobach⁵⁷. Intensyfikacja harmoniki mistycznej wynika ze ścierania się dwóch wymiarów – ziemskiego i boskiego – które w dziełach Tournemire’a zawsze dostarcza okazji do tego rodzaju napięciowości wielowarstwowej, zwłaszcza gdy narracja ma silny wymiar teleologiczny. Elementy symetrii interwałowej hinduskich modi, podobnie jak całonowość, oktatoniczność oraz skale kościelne tworzą spójną stylistycznie brzmieniowość, która przywołuje skojarzenia zarówno ze stylem Skriabinowskim, jak i wczesnym językiem muzycznym Messiaena.



Przykład 10. *Douze Préludes-Poèmes* op. 58, modalność mistyczna w postaci centrum brzmieniowego (c-d-e-fis-g-a-b-h), III. *Enfance*, t. 21–23; zawiera skalę prometejską (akustyczną), jej materiałowy odpowiednik – melakarta *Vachaspati* oraz skalę lidyjską lub melakartę *Mechakalyani* (c-d-e-fis-g-a-h)

Eli, Eli, Lamma sabachtani, IV części *Sept Choral-Poèmes d'orgue pour le sept paroles du Christ* (1935) opiera się na warstwowym przeciwstawieniu diatoniki chorałowej akordyce zmniejszonej. To, co w akordzie Tournemire’a zawarte jest jakby w kompresji, tu ujawnia się *in extenso*: diatonika chorałowa konotuje stałość wiary, natomiast akordyca zmniejszona – cierpienie, trwogę. To jedno z najbardziej sugestywnych muzycznych odniesień do naturalizmu spirytualistycznego

⁵⁷ Części dzieła: *Naissance de l'homme, Bas âge, Enfance, Adolescence, Passions humaines, Grands troubles, Union licite et divine, Préparation à la mort, dans l'apaisement, Méditation sur Dieu le Père, Méditation sur le Fils, Méditation sur le Saint Esprit, Glorification de la Trinité*. Struktura utworu zainspiruje później Messiaena (*Vingt regards sur l'enfant-Jésus*). Analizę użycia skal hinduskich w utworze przeprowadziła Mengdi Li w dysertacji: *Douze Préludes-Poèmes, Op. 58 by Charles Tournemire: A Stylistic Analysis*, University of South Carolina 2019, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5139> (dostęp: 23.03.2020).

w twórczości Tournemire’a, jakby obrazowanie muzyczne literackiego opisu *Ukrzyżowania* pędzla Grünewalda piórem J.-K. Huysmansa⁵⁸.



Przykład 11. Warstwowe przeciwstawienie diatoniki chorałowej akordyce zmniejszonej: Ch. Tournemire, *Sept Choral-Poèmes d'orgue pour le sept paroles du Christ* op. 67, IV. *Eli, Eli, Lamma sabachtani*, t. 13–16

Ostatnia scena (VII. *Consummatum est*) wykorzystuje już w pełni Tournemire’owski akord w formie względnie stabilnej, wewnętrznie ruchomej faktury ostinatowej. Śmierć Zbawiciela jawi się przez to w jej realistycznym aspekcie fizycznym, który stanowi wgląd w mistyczną rzeczywistość absolutną, zawartą w ostatnim Jego słowie – „wykonało się”.



Przykład 12. Akord Tournemire’a w formie ostinatowego centrum brzmieniowego: Ch. Tournemire, *Sept Choral-Poèmes d'orgue pour le sept paroles du Christ* op. 67, VII. *Consummatum est*, t. 16–18

Analiza stosowanych przez kompozytora skal hinduskich wykazała, iż żadna z nich nie wpisuje się ani w porządek oktatoniczny, ani nawet w syntetyczny porządek całonowo-oktatoniczny, charakterystyczny dla potencjału harmonicznego akordyki mistycznej Skriabina. W zdecydowanej większości przypadków skale te nie pozwalają nawet utworzyć akordowej relacji małotercej. Pobocznym wątkiem, wymagającym dalszych badań, jest w związku z tym

⁵⁸ J.-K. Huysmans, *Trois Primitifs*, Paris 1905.

pytanie o kryteria doboru przez Tournemirę'a tego rodzaju skalowości orientalnej w różnych jej odmianach. Kompozytor nie pozostawił żadnej wykładni ich możliwej symboliki, nie powoływał się również na źródłowe znaczenia, traktując je w podręczniku (*Précis...*)⁵⁹ czysto technicznie, na równi ze skalami greckimi. Ich zastosowanie w ważnych z punktu widzenia przesłania ideowego dziełach sugeruje dostrzeżenie w nich specyficznego potencjału symboliczno-brzmieniowego, a wybór niektórych spośród nich wskazuje na istnienie kryteriów różnicujących ich użycie bardziej konkretnie niż w celu przywołania ogólnej atmosfery tajemniczości, mistyki czy też konotowania zła i cierpienia. Na obecnym etapie badań można więc jedynie stwierdzić, iż ich budowa odpowiadała z pewnością na potrzebę wzbogacenia brzmieniowości, która zawieszając tradycyjnie ujmowaną polaryzację konsonansowo-dysonansową, oferowała spójny system, nawiązujący z jednej strony do tradycyjnej akordyki i jej napięciowości, z drugiej – ujmujący ją w nowym kontekście, na podobieństwo dialektycznej syntezy przeciwieństw. Politonalność miała również swój kontekst narodowy jako francuski produkt modernistycznej sztuki muzycznej i antidotum na swobodną atonalność *style boche*⁶⁰. U Tournemirę'a prezentuje ona jednak pośredni typ pomiędzy politonalnością linearną Dariusa Milhau da a poliakordyką Charles'a Koechlina⁶¹, niebędącą w istocie zanegowaniem, ale rozwinięciem systemu dur-moll. Tournemire, chcąc kontynuować tradycję francuską, której język harmoniczny był jednym z istotniejszych znamion, a zarazem czyniąc z chorału gregoriańskiego jeden z podstawowych elementów własnego stylu, zdecydował się na najbardziej oczywiste rozwiązanie, w postaci syntezy obydwu nurtów. Poliakordyce uzyskiwanej m.in. poprzez przeciwstawianie współbrzmień będących elementami akordów

wielofunkcyjnych, poszerzaniu diatoniki akordowej o nierozwiązywane alteracje i dźwięki obce towarzyszy kontrpunktyczne zestawianie przebiegów modalnych. Można więc uznać, iż politonalność Tournemirę'owska była tym samym silniej związana z tradycją romantyczną i opcją ideologiczną Schola Cantorum Vincenta D'Indy. Zastosowanie skal orientalnych wymykało się już jednak temu paradygmatowi prawicowej interpretacji francuskiej tradycji muzycznej.

Tournemirę'owska harmonika, poprzez połączenie francuskiej tonalności osiowej z modalnym materiałem dźwiękowym oraz nadanie kluczowej roli akordowi mistycznemu, służy wzmocnieniu katolickiej symboliki religijnej. Pomimo odmiennej orientacji ideowej Skriabin sięgnął po części do podobnych związków strukturalno-symbolicznych. Jednym z ważniejszych aspektów tonalno-harmonicznych jest symetryczna struktura relacji trytonowej, w którą wpisuje się akord prometejski i którą wykorzystuje również mistyczny akord Tournemirę'a. Symetria ta, obecna w skali całotonowej, oktatonicznej oraz w skalach hinduskich, potwierdzać miała wyjątkowość akordu. Jego metamorfozy współtworzą w kontekście semiotycznym sferę topiki oraz ukierunkowują proces narracyjny dzieła.

IV. STRUKTURA ZNAKOWA I TOPIKA

Konkretyzację znaczeniową twórczości Tournemirę'a ułatwia zasób względnie stabilnych figur języka muzycznego, przyporządkowywanych określonym kontekstom dramaturgii dzieła i dookreślanych poprzez parateksty: tytuły, określenia wykonawcze wychodzące poza standardowe wskazówki techniczne (aczkolwiek nie tak obfite jak u Skriabina) oraz komentarze poetyckie. W słowniku jego toposów identyfikujemy liczne podobieństwa do Skriabinowskich, które dzięki przeprowadzonym dotychczas badaniom dostarczają gotowego materiału porównawczego⁶².

⁵⁹ Ch. Tournemire, *Précis...*, op. cit., s. 116.

⁶⁰ Pejoratywne określenie niemieckości rozpropagowane we Francji w okresie I wojny światowej na fali nienawiści wobec wroga. Posługiwały się nim środowiska prawicowo-konserwatywne, które relatywizowały użycie terminu w zależności od doraźnych potrzeb, stosując go zwłaszcza w stosunku do wagneryzmu, modernizmu proweniencji niemieckiej, atonalności, kosmopolityzmu, a nawet wszelkiej awangardy. Por. J. Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940*, New York 2005.

⁶¹ F. de Médicis, *Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s*, „Music & Letters” 2005, t. 86, nr 4, s. 573–591, Ch. Koechlin, *Traité de l'harmonie*, Paris 1928.

⁶² Wyodrębnione zostały następujące toposy: pełnia i jednia, boskie wezwanie, ekstaza erotyczna, światło, lot, szal tańca, ekstaza mistyczna, powrót do pełni i jedni. S. Garcia, *Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas*, „19th-Century Music” 2000, t. 23, nr 3, s. 273–300. Tworzą one pozytywny plan narracyjny, który Marcin Trzęsiok uznał za zbyt stereotypowy, nieuwzględniający momentów tragicznych „demonicznych grup semantycznych”: buntu, niesamowitego świstu, pomruku, powiewu, ironii, rozdzierającego

Świadczyłyby to o uniwersalnych cechach materii muzycznej, która na ówczesnym etapie przemian wykazywała szczególną skłonność ku tego rodzaju semantyzacji. W przypadku francuskiego kompozytora topoty te włączane są ostatecznie w ideowy gorset doktryny katolickiej. Głównym podziałem grup topicznych jest relacja dychotomiczna pierwiastka pozytywnego i negatywnego, które otrzymują różne zakresy konotacyjne, utożsamiane oczywiście zasadniczo ze sferą boską i ziemską. Ta ostatnia interpretowana jest jako wymiar cierpienia i zła.

Akord Tournemire'a, partycypując w różnych polach topicznych, bywa wyrazem opozycyjnych jakości: spełnienia lub dążenia, zgodnie ze swoją polaryzacyjną naturą jedności przeciwieństw. We względnie stabilnej postaci, utrzymywanej poprzez czynnik fakturalny i barwowy, konotuje semantykę „oceanicznego przeżycia mistycznego jedności wszystkich żywiołów”⁶³. W najdelikatniejszej wersji, wydobywającej na pierwszy plan aspekt brzmieniowy (wibrowanie smyczkujących głosów organowych, np. *gamba*, *vox coelestis*, w połączeniu z chromatyką), faktury mistyczne upodabniają się do Skriabinowskiej motywiki wiecznej kobiecości – pierwiastka pasywnego w dynamice narracyjnej. Tournemire wypiera i sublimuje jednak zmysłowość przez mit (*La Légende de Tristan* op. 53, *Don Quichotte* op. 52). W jego wersji unii mistycznej brakuje transmutacji energii seksualnej w duchową. Stylistyczne pokrewieństwo do tego typu topiki Skriabina wynika ze zmysłowej natury aktu mistycznego, na której ufundowana została koncepcja naturalizmu spirytualistycznego oraz inspirowane naukowymi opisami hysterii kobiecej obrazy malarzy Salonu Różokrzyżowców, próbujących uchwycić fizjologiczny aspekt ekstazy mistycznej. Akord Tournemire'a sugestywnie odzwierciedla unię przeciwieństw, dwóch rzeczywistości – duchowej i zmysłowej. Pokrewnym zastosowaniem tej polaryzacji

jest symbolika ciemności i światła⁶⁴. Wzmaga ją dodatkowo etos tonalny, szczególnie częste użycie „świetlistych” centrów brzmieniowych (E, Fis i Cis), zwłaszcza jako punktów kulminacyjnych i finałów.

Dysonujący potencjał akordu Tournemire'a ujawnia się we fragmentach przetworzeniowo-łącznikowych. Pełnią one ważną funkcję semantyczną w trajektorii narracyjnej, gdyż często tworzą momenty węzłowe, zwroty akcji muzycznej i przygotowanie kulminacji energetycznej. W postaci ostinatowych akordów o krańcowo głośnej dynamice, przedzielanych pauzami generalnymi, mają zbliżoną funkcję do Skriabinowskiego motywu fanfary, boskiego wezwania. U Tournemire'a stanowią wynik gwałtownych przekształceń materiału dźwiękowego i zwiastują pojawienie się treści tematycznej, np. chorału (por. przykład 3 c)⁶⁵.

Na styku motywiki „fanfary” i „lotu” kwalifikuje się wariantowanie incipitu chorałowego. Ten rodzaj uwspółcześnionego *stilus fantasticus* (figury toccato-we, nuty pedałowe, kalejdoskopowo zmienna motywiki) połączony jest z romantyczno-impresjonistyczną figuracją, tworząc efekt „rozwibrowanych faktur”. Wywodzą się one z praktyki improwizatorskiej, w której Tournemire należał do niekwestionowanych mistrzów. Wpisują się również w jego preferowaną trajektorię narracyjną, zgodną z romantycznym duchem symfoniki ideowej – *per aspera ad astra* – oraz pokrewną dewizie życiowej kompozytora⁶⁶. Ekstacyjny charakter tego rodzaju topiki przypisać należy zarówno temperamentowi twórcy, jak i bezkompromisowej realizacji chrześcijańskiej doktryny wedle interpretacji jego duchowych mistrzów (Hello, Bloy).

Podobnie jak motyw „wiecznej kobiecości”, tak kulminacyjny topos „tańca-ekstazy” Skriabina symbolizujący w słowniku muzycznym uwolnienie od iluzji „ja”, sublimowany jest w twórczości Tournemire'a.

cierpienia. Marcin Trzęsiok, *W lesie symboli. Na tropie retoryki muzycznej Aleksandra Skriabina*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki...*, op. cit., s. 227–255.

⁶³ M. Trzęsiok, op. cit. Tournemire spędzał regularnie wakacje na bretońskiej wyspie Ouessant, poświęcając się pracy kompozytorskiej w swojej letniej posiadłości. Doświadczenia jedności przeciwstawnych żywiołów, szczególnie gwałtownych w tamtych okolicznościach przyrody, wywarły wpływ na pejzaż wewnętrzny jego symbolistycznie zorientowanej wrażliwości artystycznej.

⁶⁴ Prowadzi wprost, poprzez analogiczne zestrojenie znaczącego i znaczonego, do muzycznej znakowości Messiaenowskiego „efektu witrażu”.

⁶⁵ Jako motyw pokrewny „boskiemu wezwaniu” Skriabina Tournemire stosuje często quasi-antyfonalne zakończenia fraz muzycznych.

⁶⁶ Sentencję *per aspera spera* zamieścił kompozytor na specjalnie zaprojektowanych meblach swojej biblioteki. Wypisana została również na jego grobowcu w Arcachon. Por. *Mémoires de Charles Tournemire...*, op. cit., rozdz. 4: *Per aspera spera: la bibliothèque de Tournemire*, s. XXI–XXII.



Przykład 13. Akord Tournemire'a w postaci toccatowej figury pokrewny toposowi „lotu/fanfary” Skriabina: Ch. Tournemire, *Sei fioretti* op. 60, cz. II, t. 21–22

W ascetyczno-mistycznej koncepcji wiary nie ma miejsca na ducha dionizyjskiego, stąd brak elementów tanecznych. Niemniej zakończenia jego utworów eksponują pokrewny typ ekspresji: skrajna dysonansowość i dynamika oraz ekstremalnie szybkie tempo sprawiają wrażenie wyzwania się od wszelkich ograniczeń. Tego rodzaju figurę zastosował kompozytor dwukrotnie w swoich improwizacjach (*Victimae paschali laudes* i *Te Deum*)⁶⁷.



134

Przykład 14. Ekstatyczne zakończenie improwizacji Tournemire'a pokrewne toposowi „tańca-ekstazy” Skriabina: Ch. Tournemire, *Improvisation sur le Te Deum*, koda

⁶⁷ Nawet w III. *Poemacie* op. 59 opartym na kanwie psalmu 150 radosny taniec oddany został niebezpośrednio, poprzez toccatowe figury.

W zakończeniach utworów o mniej improwizatorskich cechach ekstatyczna ekspresja wyrażana jest również w inny sposób – poprzez radykalizację języka muzycznego uderzającą w konwencje percepcyjne⁶⁸ (długotrwałe utrzymywanie skrajnie głośnej dynamiki, zagęszczenie kontrapunktyczne, wielowarstwowa faktura). Związła glosa Tournemire'a do ostatnich taktów *Toccaty per elevatione* Frescobaldiego – *l'intervention de la Pédale donne l'impression de l'infini*⁶⁹, wymownie komentuje jego własną topikę finalną.

Francuski kompozytor nie rozwinął szczegółowo motywiki ściślej przyporządkowanej sferze symboliki negatywnej. Chromatyzacja, meandryczno-deklamacyjna melodyka w typie prozy muzycznej, registracja podporządkowana ciemnej kolorystyce oraz niski rejestr należą do odziedziczonego zasobu środków symboliki muzycznej. Tournemire nie ilustrował w swojej muzyce diaboliczności, tak silnie utrwalonej w berliozowsko-lisztowskim typie ironiczno-scherzoidalnym (*Symfonia fantastyczna*, *Symfonia faustowska*). Kompozytor pozostał wierny estetycznej doktrynie sztuki propagowanej przez Hello, wedle której powinna ona wystrzegać się tematyki, która wiązałaby się z inkarnacją szatańskich mocy⁷⁰. Pierwiastek konotowany w topice zła i cierpienia jest więc u niego zawsze poważny, jakby nie tyle przedstawiał zmaganie dobra ze złem, ale nieustannie odzwierciedlał tę odwieczną walkę przez pryzmat wiary i doświadczenia mistycznego⁷¹.

Oprócz motywów porównywalnych z bliskimi strukturalnie i znaczeniowo motywami w twórczości Skriabina, francuski kompozytor wytworzył również szereg odrębnych znaków o silnych cechach symbolicznych. Należą do nich jednogłosowe instrumentalne faktury deklamacyjne, motywy antyfonalne, stabilne faktury pandiatoniczne, ataktowe faktury ostinatowe

⁶⁸ Cecha rozwinęta zwłaszcza w zakresie kształtowania agogiki i składni muzycznej Messiaena. Por. Y. Balmer, T. Lacôte, C. Brent Murray, *Le modèle et l'invention Olivier Messiaen et la technique de l'imprunt*, Lyon 2017.

⁶⁹ Ch. Tournemire, *Précis...*, op. cit., s. 67.

⁷⁰ J. Vier, *Un grand écrivain...*, op. cit.

⁷¹ Skale hinduskie, konotujące w muzyce francuskiej atmosferę *éclat oriental*, mają pewne zabarwienie negatywne. Ich użycie przeważa np. w początkowych częściach *Douze Préludes-Poèmes* op. 58, charakteryzujących muzycznie ziemski etap wędrówki człowieka. Z drugiej strony rzeczowe ich przytoczenie na kartach *Précis...*, pozbawione symboliki, wskazuje na niejednoznaczność ich interpretację przez kompozytora.

czy „neogotyckie” bloki akordowe, oparte na superpozycji konsonansów doskonałych. Wszystkie czerpią inspirację z religijnych form muzyki dawnej i odwołują się do ich pierwotnej semantyki.

V. TRAJEKTORIA TONALNO-HARMONICZNA JAKO WYRAZ UNII MISTYCZNEJ

Scenariusz narracyjny, budowany na podstawie dynamicznych relacji toposów, dał podstawę do sformułowania kanonicznej postaci archetypu narracji Skriabinowskiej. Celem tej trajektorii narracyjnej, bez względu na istnienie wariantu negatywnego, jest unia z pierwiastkiem boskim. Tournemire, podporządkowując swoją twórczość doktrynie katolickiej, pomimo jej interpretacji w duchu „teologii krzyża”, wpisał ją w ostateczny triumf dobra⁷². Oś konfliktu, jako zarzewie procesu narracyjnego, stanowi przedstawiane na różne sposoby starcie dwóch opozycyjnych rzeczywistości. Pierwsza – oddawana za pomocą pokrewnych kategorii znaczeniowych jako wymiar ziemski, ludzki, cierpienie, zło; druga – konotująca wymiar duchowy, dobro, wieczność, Boga. Oparcie procesu tonalnego na preferowanej przez Tournemire’a tercjowej tonalności osiowej jest jednocześnie inkarnacją idei symetryczności i polaryzacji na najwyższym poziomie semiotycznym – planie narracyjnym.

Przebieg formalny, podobnie jak wewnętrzna polaryzacyjność akordu Tournemire’a, jest ambiwalentny – mieści w sobie zarówno potencjał kierunkowy (finalny), jak i cyrkulacyjny. Na poziomie trajektorii narracyjnej wydaje się on konotować dwa wymiary czasu: linearnego i kołowego; oba wpisane w doktrynę chrześcijańską, ale też bliskie teozoficznej zasadzie wiecznej przemiany. Nie wszystkie dzieła jednak są w równym stopniu świadectwem tego rodzaju idei. W jednych silniej przejawia się teleologiczny model formy, wynikający zarówno z improwizacyjnej praktyki kompozytora, która nie tylko zorientowana była bardziej na łączenie polimodalności z rozszerzoną tonalnością dur-moll, ale również podporządkowana opracowywaniu tematów czerpanych z chorału gregoriańskiego. W innych, zwłaszcza opartych na

programie modlitewno-medytacyjnym, akord Tournemire’a przyjmuje postać centrów brzmieniowych rozpostartych na szerokich płaszczyznach fakturalnych. Przyjmują one charakterystyczne cechy topiki ujętej w proces narracyjny i będącej w punktach kulminacyjnych wyrazem syntezy opozycyjnych idei.

W badaniach nad twórczością Skriabina Anna Gawboy również dostrzega dualistyczną naturę akordu mistycznego⁷³ i interpretuje tę cechę w duchu semiotycznym. Trytonową relację polaryzacyjną odnosi do teozoficzno-ezoterycznej definicji pojęcia *coincidentia oppositorum* rozumianego jako mistyczny paradoks dwukierunkowego procesu jedności przeciwieństw. Trytonowa progresja akordu mistycznego, prolongowana na części formy muzycznej, tworzy zdaniem autorki narrację będącą odzwierciedleniem idei unii mistycznej. Fenomen dualizmu akordu mistycznego (1. enharmoniczne przeciwstawienie dwóch postaci akordu; 2. prolongacja akordu poprzez jego przewrót) odzwierciedlany jest więc w makrokosmosie formy. Zbliżone zjawisko występuje u Tournemire’a – projektowanie akordu jako mikrostrukturalnej przasady na kolejne jednostki wyższego rzędu, m.in. jako ostateczne centrum brzmieniowe, łącznik lub nawet odrębna część kompozycji. Proces formotwórczy, wywiedziony przede wszystkim z idei formy reprzykowej, wariacyjnej i franckowskiej *forme cyclique*, bliski jest zasadzie „linearno-spiralnej”⁷⁴ Skriabina pod względem reekspozycji treści tematycznej w jej kolejnych przeobrażeniach. W analizowanej *Symphonie-Choral* op. 69 wszystkie tematy, pomimo iż należą do przeciwstawnych grup, wywodzą się materiałowo i zbiegają do wspólnego tematu głównego. *Cellule génératrice* przyjmuje często postać nieskrystalizowanej tematycznie „plazmy motywicznej”, pleromy we franckowsko-tournemire’owskiej wersji. W ramach trajektorii tonalnej Tournemire’a „podwójna polaryzacja”⁷⁵ enharmoniczna relacji trytonowej ujawnia się

⁷³ A. Gawboy, *Oneness through the Sharpening of Contradictions: Theosophical Polarity in Scriabin’s Late Harmonic Practice*, „Journal of Musicological Research” 2017, t. 36, nr 3, s. 181–207.

⁷⁴ Według Trzęsioka prawie wszystkie procesy metamorfoz u Skriabina mają charakter linearno-spiralny. M. Trzęsiok, op. cit.

⁷⁵ Pojęcie W. Dernojej. Por. L. Forman, op. cit., s. 21–25. Dernoja rozwija koncepcję B. Jaworskiego „podwójnej modalności” symetrycznych akordów dominantowo-septymowych z kwintą obniżoną w relacji trytonu. Negując ich funkcyjne zakotwiczenie tonalne, uwypatnia polaryzacyjny aspekt enharmonicznej progresji akordowej.

⁷² W typologii Almena byłby to szeroko pojęty archetyp romansu.

w węzłowych momentach jako pochodna logiki osiowej tonalności małotercjowej. W wymiarze znakowym ta subtelna różnica rozkładu punktu ciężkości reprezentacji węzłowych momentów narracji: u rosyjskiego kompozytora na relacji trytonowej, zaś u autora *L'Orgue mystique* na osi tercjowej, może zyskiwać ważny status znaczeniowy. Tryton jawi się jako muzyczna idea wiecznej przemiany pierwiastków dobra i zła, zaś oś tercjowa jako wyobrażenie mistyczo-chrześcijańskiej drogi ku zjednoczeniu z Bogiem. Obydwa porządki harmonicjno-tonalne ostatecznie sprowadzają się do jednego – przy użyciu różnej eksplikacji filozoficzno-religijnej wyrażają ideę mistycznej unii. Tournemire wykazuje mniej dogmatyczną postawę w zakresie kontrolowania centrów tonalnych i nie zawsze respektuje porządek małotercjowy. Podobna swoboda dotyczy również jego akordu, który nie pełni wyłącznie funkcji symbolicznej, choć zwraca uwagę predylekcja do wariantu akcentującego poliakordykę Cis-G⁷⁶.

Powinowactwo języka muzycznego Aleksandra Skriabina i Charles'a Tournemire'a w zakresie harmoniki nie przeszkodziło obydwu kompozytorom w wykorzystaniu tych środków dla symbolicznego uzasadnienia ich różnych światopoglądów. Zbieżne uniwersalia strukturalne podporządkowane zostały odmiennej interpretacji ideologicznej, która jednak opiera się na wspólnych polach konotacyjnych. W tym świetle sztafaż emfatycznych paratekstów jawi się jako zabezpieczenie własnej wykładni ideowej i obrona przed uczynieniem tych uniwersaliów strukturalnych „dobrem powszechnym” kompozytorów-mystyków. Koincydencje zaistniałe dzięki prawidłowości odkrytym w tych porządkach⁷⁷ wyzwalały bowiem podobne dążenia do nadania im pozamuzycznych znaczeń⁷⁸. Materiałowe uniwersalia zdają się ignorować subtelne dystynkcje filozoficzno-teologiczne

⁷⁶ Przejawia się on w różnych formach, warunkowanych materiałem skali oktawicznej, np. Cis⁷/Cis⁹-G⁷.

⁷⁷ Relacja trytonowa łączy porządki małotercjowy, wielkotercjowy, oktawiczność i całotonowość.

⁷⁸ Rone słusznie konstatuje, iż findesieclowy atrybut muzyki (symetryczności strukturalnej) pociągał wielu twórców, łamiąc konwencje tonalne, dawał jednocześnie „sugestie transcendencji, beczasowości, wieczności – słowem mistycyzmu”. Odkrywane w nim porządki symetryczno-rotacyjne i polaryzacyjno-unifikacyjne łatwo dawały się zastosować, czy to w postaci symbolizacji dogmatów, relacji człowiek-Bóg, czy ogólnie hieratycznej ekspresji liturgicznej. Por. V. Rone, op. cit., s. 203.

a)

T-6

A: mm. 1-12 A' + coda: mm. 13-26

b)

ad libitum

147

+ Piccolo II + Bombarde III

- Tirasse I

Au II, + Mixt: Anches Au I, + Mixt: Anches (lunga)

+ Tirasse I

+ Anches Ped.

148

Più vivo - ad libitum

Au III, - Bombarde Au II, - Mixt: Anches, - Piccolo Au I, - Mixt: Anches

- Fonds 16 I, II, III

Au III, - Mixt: Anches 8.4.

III II I

Au III, + Mixt:

+ Fonds 16 I, II, III

149

m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. Rall. 7

legato

Au III, + Anches 8.4.

- Anches Ped.

Przykład 15. a) A. Gawboy (op. cit., s. 203) redukcja linii basowej *Prélude* op. 74 nr 3 A. Skriabina; schemat obrazuje „podwójną/centryczną relację trytonową”, wyznaczającą podstawę tonalną dzieła: obydwie części utworu bazują na transponowanym interwale trytonu (perspektywa lokalna), druga część jest zarazem transpozycją pierwszej o tryton, przez co interwał ten staje się również środkiem globalnej centralizacji; b) akord Tournemire'a prolongowany za pomocą przewrotów małotercjowych (cis-ais-cis-e) pod postacią zmiennych płaszczyzn fakturalnych, *Symphonie-Choral* op. 69, t. 147–151

i okazywać wyższość nad postulatywnymi ideami twórców. Semantyzacja muzyki zaznacza tu swoje granice⁷⁹. Gdyby nie silnie spetryfikowane znaczeniowo

⁷⁹ Wydaje się, że Eero Tarasti dochodzi do podobnych wniosków, proponując w ramach swojej semiotyki egzystencjalnej szerokie rozumienie pojęcia afirmacji podmiotu jako pozytywnej odpowiedzi na przekraczanie własnego Dasein i krok ku transcendencji. Ten konceptualny model nie wyklucza zdaniem autora implikacji empirycznych

struktury tematyczne, takie jak tematy chorałowe w twórczości Tournemire'a, można byłoby pokusić się o eksperyment zamiany programów ideowych obydwu twórców, aby dostrzec, iż mistyczna unia nie traci pomimo to na sile swojego oddziaływania. Rzeczywiste różnice, wyznaczające odrębność stylu obydwu kompozytorów, tkwią więc nie tyle w estetyce postulowanej, co w środkach, za pomocą których dokonuje się proces narracyjny, a więc unia elementów polaryzacyjnych.

Tournemire nie tylko realizował własny program ideowy, ale zaspokajał również ówczesną społeczną potrzebę kulturowo-religijną. O ile Scriabin przyznał sobie rolę kompozytora-filozofa, o tyle organista bazyliki St. Clotilde mianował siebie muzycznym teologiem. Zapoczątkował tradycję muzycznej homiletyki⁸⁰, w której centralnym elementem perswazyjnym, na wzór ewangelicznej przypowieści, była trajektoria narracyjna. Jej punktem kulminacyjnym stała się harmonika mistyczna, a zasadą – koincydencja porządków materiałowych, oparta zasadniczo na symetrii i uzupełnianiu przeciwieństw, swoistym muzycznym *yin-yang*. Rozwój języka muzycznego oraz równoległe – światopoglądu artystycznego Scriabina cechuje intensywne poszukiwanie materiałowo-duchowej unii, wiedzione jakby intuicją teurgicznej siły, wyzwalanej w odkrywanych potencjale nowych, swoistych porządków tonalno-harmonicznych. Przemiany tonalne stylu Tournemire'a, prowadzące od późnoromantycznej harmoniki ku polimodalności, oscylują nawet w sferach granicznych, z jednej strony modalności dawnej, z drugiej – swobodnej atonalności, wiodły w każdym z tych systemów do materiałowo-duchowej prazasady – harmonicznego „świętego Graala”⁸¹.

w psychologii, antropologii oraz teologii. Jego uniwersalność zaś powoduje liczne przejawy idei afirmacji, tj. *pleroma*, Schellingowska *Weltseele*, *anima mundi* etc. Por. E. Tarasti, *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*, Berlin–Boston 2015, rozdz. 1.4: *Dasein and transcendence*, s. 5–8.

⁸⁰ W tym nurcie obecni są nieprzypadkowo zwłaszcza uczniowie kompozytora: Jean Langlais, Jean-Yves Daniel-Lesur, Maurice Duruflé oraz Olivier Messiaen. Jest on do dziś jednym z wyróżników organowej szkoły francuskiej.

⁸¹ *La Queste du Saint Graal* op. 54 to fresk muzyczny napisany przez Tournemire'a tuż przed *L'Orgue mystique*.

BIBLIOGRAFIA

- Almen Byron, *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- Balmer Yves, Lacôte Thomas, Brent Murray Christopher, *Le modèle et l'invention Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Symétrie, Lyon 2017.
- Baranowski Tomasz, *Od „Hymnu do sztuki” do „Misterium wszechszuk”*. Droga twórcza Scriabina w świetle jej pozamuzycznych kontrapunktów, [w:] *Scriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. Jacek Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016.
- Chomiński Józef Michał, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1990.
- Damaré Brad M., *Music and Literature in Silver Age Russia: Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of Michigan 2008, <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/60873> (dostęp: 10.10.2021).
- Delalande Marie-José, *Le mouvement théosophique en France, 1876–1921*, niepublikowana dysertacja doktorska, <http://www.theses.fr/2007LEMA3002> (dostęp: 7.11.2019).
- Erpf Hermann, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.
- Fauquet Joël-Marie, *Catalogue de l'oeuvre de Charles Tournemire*, Minkoff, Genève 1979.
- Forman Lana, *The Positivist Mysticism Of Alexander Scriabin: An Analysis Of The Three Études, Op. 65*, niepublikowana praca magisterska, York University, Toronto 2017, https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/34286/Forman_Lana_2017_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y (dostęp: 15.01.2020).
- Fulcher Jane, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914–1940*, Oxford University Press, New York 2005.
- Garcia Susanna, *Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas*, „19th-Century Music” 2000, t. 23, nr 3, s. 273–300.
- Gawboy Anna, *Oneness through the Sharpening of Contradictions: Theosophical Polarity in Scriabin's Late Harmonic Practice*, „Journal of Musicological Research” 2017, t. 36, nr 3, s. 181–207.
- Godwin Joscelyn, *The Beginnings of Theosophy in France*, Theosophical History Centre, London 1989.
- Hello Ernest, *Physionomies de Saints*, Perrin et Cie, Paris 1897.
- Huysmans Joris-Karl, *En route*, Tresse & Stock, Paris 1895.
- Huysmans Joris-Karl, *Trois Primitifs*, Léon Vanier, Paris 1905.

- Ianco Pascal, *Charles Tournemire ou Le mythe de Tristan*, Editions Papillon, Genève 2001.
- Katechizm Kościoła Katolickiego, https://www.teologia.pl/m_k/kkk1p15.htm#7 (dostęp: 8.05.2020).
- Koechlin Charles, *Traité de l'harmonie*, Max Eschig, Paris 1928.
- Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*, éd. Mickaëlle Cedergren, Marie Cécile Cadars, Classiques Garnier, Paris 2013.
- Lendvai Ernő, *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, Kahn & Averill, London 1971.
- Lespinard Bernadette, *L'Orgue mystique de Charles Tournemire: Impressions plain-chantésques*, L'Orgue, Paris 1971.
- Li Mengdi, *Douze Préludes- Poèmes, Op. 58 by Charles Tournemire: A Stylistic Analysis*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of South Carolina 2019, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5139> (dostęp: 23.03.2020).
- Lissa Zofia, *Geschichtliche Vorform der Zwölfontechnik*, „Acta Musicologica” 1935, t. 7, s. 15–21.
- Mazurek Sławomir, *Skriabin i rosyjski renesans*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. Jacek Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016, s. 43–53.
- Médicis François de, *Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s*, „Music & Letters” 2005, t. 86, nr 4, s. 573–591.
- Mémoires de Charles Tournemire. Édition critique*, éd. Jean-Marc Leblanc, „L'Orgue, Bulletin des Amis de l'Orgue” 2018, nr 321–324 (I–IV).
- Morrison Simon, *Skryabin and the Impossible*, „Journal of the American Musicological Society” 1998, t. 51, nr 2, s. 283–330.
- Persichetti Vincent, *Twentieth-Century Harmony, Creative Aspects and Practice*, W.W. Norton, New York 1961.
- Raba Bogusław, *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*, eds. Jennifer Donelson, Stephen Schloesser, Church Music Association of America, Richmond 2014, s. 157–174.
- Reise Jay, *Late Skriabin: Some Principles Behind the Style*, „Nineteenth-Century Music” 1983, t. 6, nr 3, s. 220–231.
- Rone Vincent, *From Tournemire to Vatican II: Harmonic Symmetry as 20th-century French Catholic Musical Mysticism, 1928–1970*, [w:] *Mystic Modern: The Music, Thought, and Legacy of Charles Tournemire*, eds. Jennifer Donelson, Stephen Schloesser, Church Music Association of America, Richmond 2014, s. 229–252.
- Rone Vincent, *Harmony as a Vehicle for Transcendence in the French Organ School*, „The American Organist” 2018, t. 52, nr 3, s. 36–40.
- Sabatier François, *Le mysticisme à l'orgue*, „L'Orgue, Bulletin des Amis de l'Orgue” 1987, nr 201 (I), s. 129–137.
- Sabbagh Peter, *Die Entwicklung der Harmonik bei Skriabin*, Books on Demand, Hamburg 2001.
- Schloesser Stephen, *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*, University of Toronto Press, Toronto 2005.
- Scholl Robert Peter, *Olivier Messiaen and the Culture of Modernity*, niepublikowana dysertacja doktorska, King's College, University of London 2003, <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2929029/DX225792.pdf> (dostęp: 10.10.2021).
- Shergold Roderick, *Harmony and Voice Leading in Late Scriabin*, niepublikowana praca magisterska, McGill University, Montreal 1993, <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/tt44pn75w> (dostęp: 10.10.2021).
- Sisson Ruth, *The Symphonic Organ Works of Charles Arnould Tournemire*, niepublikowana praca doktorska, Florida State University 1984.
- Slavkin Mary, *Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects*, niepublikowana praca doktorska, City University of New York 2014, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/385 (dostęp: 7.11.2019).
- Smith Kenneth, *Desire and the Drives: A New Analytical Approach to the Harmonic Language of Alexander Skryabin*, niepublikowana praca doktorska, Durham University 2008, <http://etheses.dur.ac.uk/2548/> (dostęp: 7.11.2019).
- Swindells Rachel Mary, *Tonality, Functionality and Beethovenian Form in The Late Instrumental Works of César Franck*, niepublikowana dysertacja doktorska, University of Otago 2011, <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/2365> (dostęp: 10.10.2021).
- Szerszenowicz Jacek, *Konteksty psychologiczne i filozoficzne estetyki Aleksandra Skriabina*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. Jacek Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016.
- Tarasti Eero, *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin–Boston 2015.
- Taruskin Richard, *Oxford History of Western Music*, t. 4, Oxford University Press, Oxford, New York 2009.
- Thomson Andrew, *Vincent d'Indy and His World*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Tikker Timothy, *La Symphonie-Choral pour orgue de Charles Tournemire: vers une explication de sa forme*, „L'Orgue,

- Bulletin des Amis de l'Orgue" 2007, nr 278–279 (II–III), s. 89–99.
- Tournemire Charles, *César Franck*, Delagrave, Paris 1931.
- Tournemire Charles, *Des possibilités harmoniques et polytonales unies à la ligne grégorienne*, „Revue grégorienne” 1930, t. 15, s. 172–174.
- Tournemire Charles, *Eclats de Mémoire*, słowo wstępne, przypisy i posłowie Marie-Louise Langlais, http://mllanglais.com/Tournemire_files/Eclats%20de%20Me%CC%81more%20Tournemire.pdf (dostęp: 10.10.2021).
- Tournemire Charles, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*, Max Eschig, Paris 1936.
- Trzęsiok Marcin, *W lesie symboli. Na tropie retoryki muzycznej Aleksandra Skriabina*, [w:] *Skriabin. Mistyczna droga muzyki*, red. Jacek Szerszenowicz, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2016, s. 227–255.
- Tymoczko Dmitri, *Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration*, „Music Theory Spectrum” 2002, t. 24, nr 1, s. 68–102.
- Van den Toorn Pieter, *The Music of Igor Stravinsky*, Yale University Press, New Haven 1983.
- Vier Jacques, *Un grand écrivain Breton trop oublié: Ernest Hello ou la Réconciliation de la mystique et de l'art*, „Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest” 1962, t. 69, nr 2, s. 245–256.

de basilica in Paris, initiated the tradition of musical homiletics, in which the central persuasive element, similar to the Gospel parable, was the musical narrative trajectory. Its climax was the mystical chord. However, a comparative analysis of harmonic structures, topics, narrative trajectories, shows the limits of semantization that differentiates aesthetic postulates and analogous narrative constructions, the nodal moment of which are created by the union of polarization elements.

Keywords

Alexander Scriabin, Charles Tournemire, mystical union, mystical chord, tonal-harmonic structure, narrative archetype

SUMMARY

Bogusław Raba

Tonal-Harmonic Trajectory as an Expression of Narrative Archetype of Mystical Union in the Works of Charles Tournemire and Alexander Scriabin

The subject of the article is a comparison of the process of transformations of the tonal-harmonic structure in the works of Alexander Scriabin and Charles Tournemire in relation to the narrative archetype of the mystical union. The justification for comparing these aspects of the work of these two composers is their development of a similar harmonic idiom, which they used to symbolically justify diametrically opposed worldviews. Scriabin's work is considered a breakthrough for European music culture, whereas Tournemire's is still little known. Just as the former assumed the role of composer-philosopher, the latter became a musical theologian. Tournemire, organist of the St. Clotil-