

Uśmiech przez łzy? Tristana Muraila *Cloches d'adieu, et un sourire...* in memoriam Olivier Messiaen¹

Krzysztof Wyglądacz

Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

IN MEMORIAM OLIVIER MESSIAEN

W lipcu 1992 roku ukazał się czterdziesty piąty numer czasopisma „Musiktexte”. Pośród opublikowanych na jego łamach treści szczególnie miejsce zajmuje szereg wypowiedzi – krótkich artykułów, a także przedstawionych w zapisie nutowym kompozycji fortepianowych – poświęconych pamięci zmarłego w kwietniu owego roku Oliviera Messiaena. Swego pióra użyli wówczas m.in. Pierre Boulez (*Olivier Messiaen – Entschwundenes Profil*), Iannis Xenakis (*Ein universal-er Geist*) i Witold Lutosławski (*Vorrang der Harmonik*), tymczasem na muzyczną część publikacji złożyły się utwory Wiktora Ekimowskiego (*Pièce pour le tombeau d'Olivier Messiaen*), Hansa Otte (*Nachklang*), Stefana Niculescu (*Mélodie en grappes d'accords*) oraz Tristana Muraila (*Cloches d'adieu, et un sourire...*)². Przedmiotem niniejszych rozważań będzie ostatnia z wymienionych kompozycji – *Dzwony pożegnania i uśmiech...*

Temat muzycznych *tombeaux de Messiaen* jest niezwykle szeroki, a cztery przywołane wyżej dzieła bynajmniej go nie wyczerpują³.

1 Chciałbym podziękować dr. hab. Marcinowi Trzęsiokowi za jego bezcenne uwagi i wskazówki, które pomogły mi w pracy nad niniejszym tekstem.

2 W podobny sposób redaktorzy „La Revue Musicale” postanowili oddać hołd zmarłemu w 1918 roku Debussy'emu. Na stu trzydziestu stronach wydanego w grudniu 1920 roku *Numéro Spécial* znalazły się artykuły dotyczące życia i postawy artystycznej Debussy'ego, przedstawiające twórczość kompozytora oraz recepcję tejże poza granicami Francji. W trzydziestodwustronicowym suplemencie muzycznym znalazły się m.in. utwory Paula Dukasa, Beli Bartóka, Igora Strawińskiego, Maurice'a Ravela, Manuela de Falli i Erika Satie.

3 Na temat recepcji twórczości Messiaena zarówno za życia kompozytora, jak i po jego śmierci zob. Robert Fallon, *The Tombeaux of Messiaen: At the Intersection of Influence and Reception* [w:] *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*, red. Christopher Dingle, R. Fallon, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016, s. 243-273.

Uwaga nasza skupia się na kompozycji Muraila z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, ze względu na wyjątkowe „pokrewieństwo myśli” mistrza i ucznia. Rozumiemy przez to szczególnie stosunek obu kompozytorów do kategorii czasu i kolorystyki dźwiękowej, a także ich wspólną (choć odmiennie artykułowaną) fascynację zagadnieniami akustyki muzycznej, zwłaszcza kategorią rezonansu. Po drugie, ilekroć w literaturze przedmiotu mowa o *Cloches d'adieu...*, autorzy⁴ ograniczają się do niewielkich wzmianek, sygnalizując jedynie powiązania tej miniatury z preludium *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (Dzwony trwogi i łzy pożegnania⁵, 1929) Messiaena oraz zestawiając ją ze skomponowaną przez Muraila w tym samym okresie *La Mandragore* (1993). Niemal całą swą uwagę poświęcają za to owym pianistycznym eposom – *Territoires de l'oubli* (Terytoria zapomnienia, 1977) i *Les Travaux et les jours* (Prace i dnie, 2002).

Tymczasem i nad tym „niewielkim, bezpretensjonalnym utworem”⁶ warto się pochylić, zwłaszcza w kontekście messiaenowskim. Obecne w nim odniesienia do twórczości Oliviera Messiaena nie kończą się bynajmniej na trawestacji tytułu oraz cytowaniu materiału jednego z fortepianowych *Preludiów*, co postaram się wykazać w dalszej części wywodu.

Muzyczna formacja Muraila

W 1967 roku dwudziestoletni Tristan Murail rozpoczął studia kompozytorskie u Messiaena. O jego ogromnej fascynacji osobą i dorobkiem pedagoga niech zaświadczy fakt, iż bezpośrednim impulsem do podjęcia studiów było dlań, jak sam twierdzi, objęcie przez Messiaena posady profesora kompozycji w paryskim Konserwatorium:

Gdy dowiedziałem się, że został on [Messiaen] właśnie mianowany na profesora kompozycji w Konserwatorium, zdecydowałem się przystąpić do egzaminów wstępnych. Był to jedyny powód stojący za tym wyborem (który był dla mnie decydujący, tak jak i fakt, że niczego nie dało się z góry przewidzieć) i faktycznie Messiaen był moim jedynym nauczycielem⁷.

4 Por. Marilyn Nonken, *The Spectral Piano. From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, Cambridge University Press, Cambridge/Nowy Jork 2014, s. 44, 83; Eadem, *Messiaen to Murail, or, What Sounds Become*, [w:] *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, red. Scott McCarrey, Lesley A. Wright, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016, s. 197; R. Fallon, *op. cit.*, s. 255.

5 Tłumaczenie przytaczam za: Tadeusz Kaczyński, *Messiaen*, PWM, Kraków 1984, s. 58.

6 „This unpretentious little piece”. Cyt. za: Tristan Murail, komentarz do utworu *Cloches d'adieu, et un sourire...*, <http://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotege=27527> [data dostępu: 23. 05. 2017].

7 „Als ich erfahren habe, daß er gerade zum Professor für Komposition am Conservatoire ernannt worden war, beschloß ich, mich für die Aufnahmeprüfung zu melden. Das ist der einzige Grund, der diese Wahl motiviert hat (die entscheidend für mich war, wie auch die Tatsache, daß sich nichts vorausahnen ließ), und tatsächlich ist

W postawie twórczej Messiaena pociągała młodego Muraila szczególnie wrażliwość na kolorystykę brzmieniową oraz świadomość roli, jaką barwa dźwięku może spełniać w procesie kształtowania muzycznej formy i narracji⁸. Z czasem, coraz wyraźniej przez kompozytora artykułowana, dochodzi jeszcze jedna zbieżność: fascynacja nie tylko brzmieniem, lecz także wybrzmiewaniem – zjawiskiem rezonansu akustycznego.

Brzmienie...

Jak wspomina Murail, prowadzone w Paryżu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dyskusje dotyczące nowej muzyki zogniskowały się w dwóch punktach:

W tym czasie [...] większość kompozytorów i teoretyków zajmowała się serializmem. [...] Jednak rok 1968, w którym miało miejsce powstanie studentów w Paryżu, przyniósł przeciwny punkt widzenia.

John Cage był wtedy ważną postacią, podobnie jak Earle Brown i André Boucourechliev [...]. Wiele odbywających się wówczas koncertów polegało na quasi-aleatorycznych eksperymentach. To było antidotum wobec nurtu strukturalistycznego⁹.

Jednak Marilyn Nonken słusznie zauważa, iż:

Jakkolwiek w wielu aspektach założenia ideologiczne leżące u podstaw powojennego serializmu i aleatoryzmu były względem siebie odmienne, metody twórcze [zarówno] serialistów [jak] i kompozytorów odwołujących się do kategorii przypadku i prawdopodobieństwa ujmowały muzykę z założenia jako systematycznie uporządkowaną informację złożoną z niezależnych [...] parametrów¹⁰.

Stanowisko Messiaena pozostawało w opozycji zarówno do postwebernowskiego strukturalizmu Pierre'a Bouleza, jak i technik aleato-

Messiaen mein einziger Lehrer gewesen". Cyt. za: T. Murail, *Die Wahre Harmonie*, „Musiktexte” 45/1992, s. 33, tłum. własne. Na ten temat zob. też: Marilyn Nonken, *Messiaen and the Spectralists* [w:] *Messiaen Perspectives 2...*, *op. cit.*, s. 229; Eadem, *Messiaen to Murail...*, s. 174.

8 Eadem, *Messiaen and the Spectralists*, s. 236.

9 „At that time, [...] serial composers and theorists were strongly predominate. [...] However, 1968 being the year of the student uprising in Paris provided a source for a contrasting viewpoint. John Cage was important at that time, as were Earle Brown and André Boucourechliev [...]. Many concerts at that time involved a sort of quasi-aleatoric experimentation. This was the antidote to the structuralist trend in music”. Tłum. własne. Cyt. za: Ronald Bruce Smith, *An Interview with Tristan Murail*, „Computer Music Journal” 1/2000, s. 11.

10 „Although the ideological bases underlying postwar serialism and aleatoricism were in many ways oppositional, the compositional methodologies of the serialists and chance composers were based on common assumptions of music as systematically organized information constructed of independent [...] parameters”. Tłum. własne. Cyt. za: M. Nonken, *op. cit.*, s. 229.

rycznych André Boucourechlieva¹¹. Podczas gdy obydwie metody zakładały odrębność poszczególnych właściwości dźwięku (wysokości, rytmu, wolumenu czy artykulacji), twórca *Chronochromie* łączył wszystkie elementy brzmienia pod sztandarem formotwórczej kategorii barwy. Jedność brzmienia, czasu i formy stała się później jedną z charakterystycznych cech muzyki spektralnej.

...i wybrzmienie

„Wrócić do prawdziwej istoty fortepianu, do jego akustycznych warunkowań, pominąć banalności mody oraz ciężar historii. Fortepian: instrument bez wątpienia perkusyjny, lecz przede wszystkim zbiór drgających strun, wielka komora pogłosowa”¹². Słowa Muraila brzmią niczym manifest – próżno jednak doszukiwać się w nich radykalizmu na miarę Pierre’a Bouleza. „»Rewizja« [»Rethinking«] nie jest tożsama z rozpoczynaniem od zera, co jest oczywiście niemożliwe”¹³.

I faktycznie: stosunek Muraila do kategorii akustycznego rezonansu sam stanowi metaforyczny „rezonans” poglądów Messiaena. Z kolei Messiaen zawdzięcza zainteresowanie tematem innemu przedstawicielowi Młodej Francji¹⁴ – André Jolivetowi¹⁵. Owocem tych wzajemnych inspiracji są zupełnie nowe jakości harmoniczne, kształtowane w oparciu o prawa akustyki. Jolivet je szkicuje, Messiaen ubarwia, a Murail, by tak rzec, modernizuje. Przedstawimy pokrótce trzy z nich.

Pierwsza odnosi się bezpośrednio do szeregu tonów harmoniczných. Swoistą zapowiedzią *musique spectrale* w jej najprostszej formie wy-

11 Por. *Ibidem*.

12 „to return to the true essence of the piano, to its acoustic realities, and to ignore the trivialities of fashion as well as the weight of history. The piano: undoubtedly a percussion instrument, but above all a collection of vibrating strings, a vast reverberant chamber”. Tłum. własne. Cyt. za: T. Murail, Komentarz do wydania płytowego kompletu utworów fortepianowych kompozytora (M. Nonken, *Tristan Murail. The Complete Piano Music*, Metier 2005), s. 7.

13 „'Rethinking' is not the same as starting from nothing, which is clearly impossible”. Tłum. własne. Cyt. za: *Ibidem*, s. 8.

14 Młoda Francja (*La Jeune France*) założona została w roku 1936 przez Andre Joliveta. Wśród związanych z nią kompozytorów znajdują się jeszcze Olivier Messiaen, Jean-Yves Daniel-Lesur oraz Yves Baudrier. Członkowie grupy, pozostając w opozycji tak do konserwatywnego akademizmu, jak i agresywnej awangardy, opowiadali się za naturalnością, szczerością i powagą muzycznego przekazu, szczególnie mocno akcentując kwestie duchowości. Na ten temat zob.: *La Spirale and La Jeune France: Group Identities*, „The Musical Times” 1880/2002, s. 14-15.

15 Na ten temat zob. Julian Anderson, *Messiaen and the Notion of Influence*, „Tempo” 1/2009, s. 2-18. Obok Joliveta Messiaen wymienia także Paula Dukasa, zob.: Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 7/1973, s. 201.

daje się w tym względzie Messiaenowski akord rezonansowy złożony z wybranych alikwotów tonu podstawowego (przykład 1¹⁶).



PRZYKŁAD 1. MESSIAENOWSKI AKORD REZONANSOWY.

Druga jakość harmoniczna odwołuje się do zjawiska tonów (czy raczej współtonów¹⁷) kombinacyjnych, których częstotliwość stanowi sumę lub różnicę częstotliwości dwóch innych tonów. Bezpośrednim ekwiwalentem tego fenomenu na gruncie muzyki spektralnej są współbrzmienia generowane w oparciu o technikę modulacji pierścieniowej [*ring modulation*] – tymczasem już w latach czterdziestych Messiaen, przejąwszy od Joliveta pomysł oraz nazewnictwo dźwięków różnicowych – „wypadkowe niższe” [*resultants inférieurs*], „wypadkowe niskie” [*resultants graves*] – konstruował swoje „akordy o ścięśnionym rezonansie” [*accords à résonance contractée*] na identycznych niemal zasadach¹⁸.

Trzecia jakość harmoniczna, charakterystyczna zwłaszcza dla spektralnej i „protospektralnej” muzyki fortepianowej, związana jest z nałożeniem na siebie dwóch porządków akustycznych – naturalnego szeregu alikwotów i równomiernej temperacji z jednej strony oraz harmoniczności i nieharmoniczności z drugiej. Reprezentując ją współbrzmienia składają się z dwóch głównych elementów. Pierwszy stanowią głębokie brzmienia basowe, które generują szeregi alikwotów, zaś drugi – dźwięki w rejestrze środkowym i wysokim. Te ostatnie wchodzą z owymi alikwotami w interakcję, wzmacniając je lub powodując charakterystyczne dudnienia. Technikę tę wykorzystuje Jolivet w pierwszym z *Cinq Danses rituelles* (Pięciu tańców rytualnych, 1939)¹⁹. Zdaniem Juliana Andersona przejmuje ją Messiaen w *Kwartecie na koniec czasów* (1941) – uwagę zwracają identyczne dźwięki w basie oraz podobnie kształtowany materiał w wyższych rejestrach²⁰. Jednak dopiero Murail wykorzystuje w pełni jej potencjał

16 Por. przykład 208, [w:] O. Messiaen, *op. cit.*, s. 203. Zob. też: Jan Topolski, *Widma i czasy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 102.

17 Por. Mieczysław Drobner, *Akustyka muzyczna*, PWM, Kraków 1973, s. 90.

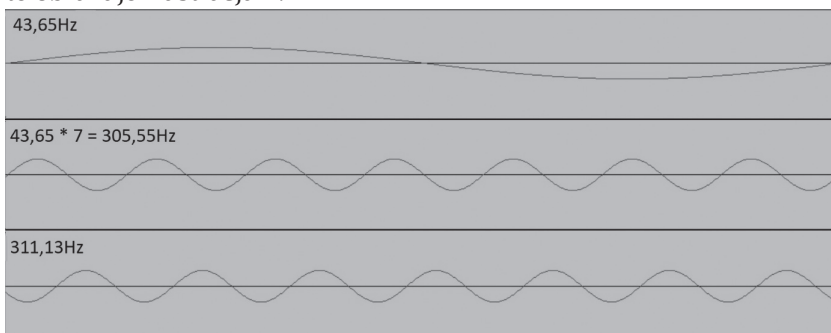
18 J. Anderson, *op. cit.*, s. 9.

19 *Ibidem*, s. 11.

20 *Ibidem*. Zob. także: O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. 7, Editions Musicales Alphonse Leduc, Paryż 2002, s. 150.

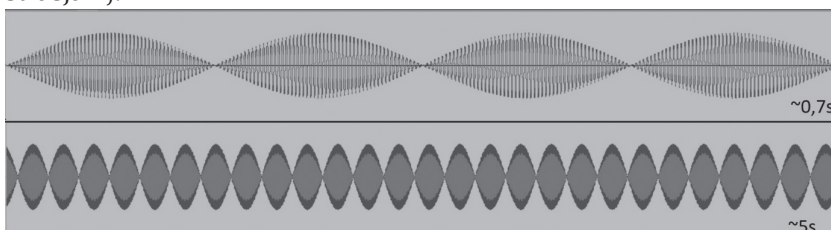
włączając w swój kompozytorski warsztat wszystko to, co obydwaj kompozytorzy mogli jedynie przeczuwać.

Za przykład niech posłuży zakończenie *Territoires de l'oubli*. Przedmiotem naszego zainteresowania będą tu dźwięki F^1 i dis^1 opatrzone określeniem *crescendo jusqu'à la fin* („crescendo aż do końca”) i aż do końca utworu obsesyjnie repetowane. Zauważmy, iż ton podstawowy dźwięku F^1 posiada częstotliwość 43,65 Hz, jego siódmy alikwot – 305,55 Hz, zaś ton podstawowy dźwięku dis^1 to 311,13 Hz. Zależności te obrazuje ilustracja 1.



ILUSTRACJA 1. ZALEŻNOŚCI POMIĘDZY CZĘSTOTLIWOŚCIAMI TONÓW.

Różnica pomiędzy częstotliwościami alikwotu dźwięku F^1 a tonem podstawowym dis^1 wynosi więc zaledwie 5,58 Hz. Gdy obydwie tony brzmią równocześnie, generują wyraźnie słyszalne dudnienie²¹ (ilustracja 2).



ILUSTRACJA 2. GRAFICZNY OBRAZ DUDNIEŃ AKUSTYCZNYCH.

Dodatkowo, jak zaznacza sam Murail:

Spektrum fortepianu jest nadzwyczaj wyraziste. Zwłaszcza niskie dźwięki charakteryzują się zniekształceniami harmonicznymi (składowe dźwięku są odrobinę za wysokie w odniesieniu do [częstotliwości wynikających z] ich miejsca w szeregu alikwotów). Dzięki temu fortepian uzyskuje metaliczne, połyskliwe, właściwie delikatnie roz-

21 Przedstawiony tu przykład dotyczy tonów prostych i ma charakter wyłącznie poglądowy. Pamiętajmy, iż struktura dźwięku fortepianu jest dużo bardziej złożona, a interakcje zachodzące pomiędzy poszczególnymi brzmieniami – skomplikowane.

strojone brzmienie – „nieharmoniczne”, by użyć dokładnego, technicznego sformułowania²².

Do problemu odnosi się także Gérard Grisey, powołując się właśnie na twórczość Muraila:

Zróbcie sami doświadczenie przy fortepianie; zagrajcie spektrum harmoniczne. Mimo systemu temperowanego, nie brzmi niczym dowolny wielodźwięk: zmierza do fuzji (stopienia) (przykład *Territoires de l'oubli* Tristana Muraila)²³.

O oryginalności muzyki fortepianowej Tristana Muraila świadczy nie tylko charakterystyczne brzmienie, lecz także układ graficzny. Czerpie on zarówno ze skarbca typograficznej tradycji (standardowe wartości nut i pauz, tradycyjnie notowane wysokości dźwięków), jak i konwencji charakterystycznych dla muzyki drugiej połowy dwudziestego wieku (notacja przestrzenna, nowe oznaczenia graficzne), zawiera ponadto kilka autorskich pomysłów kompozytora (oznaczenia dotyczące rezonansu). Zanim przejdziemy do szczegółowego omówienia utworu *Cloches d'adieu...*, poświęćmy kilka chwil na zapoznanie się z opracowanym przez jego twórcę systemem muzycznego zapisu.

Pianistyczny alfabet Muraila

Wskazówki pozostawione przez Muraila w partyturze *Cloches...* – szczególnie w kontekście rozbudowanych objaśnień dotyczących notacji *Estuaire* (1972), *Territoires...* (1977) czy *La Mandragore* (1993) – nie należą do wyczerpujących. Kompozytor stwierdza jedynie, iż:

Notacja jest proporcjonalna, wykonawca kieruje się rozmieszczeniem elementów w przestrzeni. Sekunda odpowiada w przybliżeniu dwóm centymetrom, z wyjątkiem bardzo szybkich figur. Oznaczenia metronomiczne pomagają podczas przygotowania [naprowadzając na właściwe tempo – dop. mój]. Wartości rytmiczne przedstawiają jedynie wartość względną (krótka lub długa) lub wyrazową²⁴.

Zaleca ponadto, by „zmieniać pedał wyłącznie w oznaczonych miejscach” i przedstawia dwa typy fermat – krótką i średnią. Nie za-

22 „The resonating spectrum of the piano is particularly distinctive: the low sounds especially are characterized by harmonic distortion (the partials of the sound are slightly too high in proportion to their harmonic rank). This gives the piano metallic and brilliant quality, lightly discordant in fact, 'inharmonic' to use a precise technical term”. Tłum. własne. Cyt. za: T. Murail, komentarz do wydania płytowego kompletu utworów fortepianowych, s. 7.

23 Cyt. za: Gérard Grisey, *Muzyka: Stawianie się dźwięków*, przeł. Justyna Kroschel, „Res Facta Nova” 11/2001, s. 154. Zob. też: J. Topolski, *op. cit.*, s. 111.

24 „The notation is proportional: playing is based on spacing. One second corresponds to ca. two centimetres, except in very rapid figures. Metronome marks help with set-up. The rhythmic figure[s] [...] [have] only relative (short vs. long) or expressive value”. Tłum. własne. Cyt. za: T. Murail, *Remarques*, objaśnienia do kompozycji *Cloches d'adieu, et un sourire...*

biera zaś głosu w sprawie porządku rozmieszczonych ponad pięcioletnimi liniami linii ciągłych i przerywanych, a także charakterystycznego oznaczenia graficznego opatrzonego określeniem *alléger la résonance* („złagodzić rezonans”). Znaczenie tych symboli stanie się dla nas jasne w kontekście odpowiadających im znaków, które występują w innych kompozycjach fortepianowych Muraila.

Czas i rytm

Ów system zapisu stanowi połączenie notacji tradycyjnej oraz proporcjonalnej. W ramach tej pierwszej Murail dzieli przebieg muzyczny na szereg równych miar. Ich porządek wyznaczają linie przerywane, a czas trwania – oznaczenia metronomiczne. Wewnątrz każdej miary kompozytor posługuje się precyzyjną notacją rytmiczną opartą na tradycyjnych wartościach (przykład 2).

The image displays three examples of musical notation by T. Murail, illustrating the combination of traditional and proportional notation systems. The first example shows a piano score with traditional notation (staves, notes, rests) and proportional notation (horizontal lines indicating duration, with a '50' above a bracket). The second example shows a piano score with traditional notation and proportional notation (horizontal lines indicating duration, with a '54' above a bracket and a '40' above a bracket). The third example shows a piano score with traditional notation and proportional notation (horizontal lines indicating duration, with a '16' above a bracket). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *pp*, *f*, *cresc*, and *rit*.

PRZYKŁAD 2. PRZYKŁADY TRADYCYJNEJ NOTACJI RYTMICZNEJ.

(Od GÓRY: T. MURAIL, *ESTUAIRE*, © EDITIONS SALABERT, PARYŻ 1987;

TERRITOIRES DE L'OUBLI, © EDITIONS TRANSATLANTIQUES, PARYŻ 1978;

LA MANDRAGORE, © EDITIONS UNA CORDA, LEVALLOIS 1993).

Inaczej w przypadku notacji proporcjonalnej. W jej ramach poszczególne „zdarzenia muzyczne” (*événements musicaux*) następują

po sobie w porządku i rytmie odpowiadającym ich rozmieszczeniu przestrzennemu, w oparciu o określoną skalę odwzorowania (dwucentymetrowy odcinek odpowiada w przybliżeniu jednej sekundzie). „Zdarzenia” owe grupuje Murail w odpowiadające tradycyjnym taktom sekcje oznaczając w przybliżeniu czas trwania każdej z nich (przykład 3).



PRZYKŁAD 3. PRZYKŁADY PROPORCJONALNEJ NOTACJI RYTMICZNEJ.
 (OD GÓRY: T. MURAIL, *ESTUAIRE*, © EDITIONS SALABERT, PARYŻ 1987;
TERRITOIRES DE L'OUBLI, © EDITIONS TRANSATLANTIQUES, PARYŻ 1978;
LA MANDRAGORE, © EDITIONS UNA CORDA, LEVALLOIS 1993).

Istnieje także pośredni typ zapisu łączący charakterystyczne cechy notacji proporcjonalnej oraz tradycyjnej. Z jednej strony czas trwania poszczególnych „zdarzeń” wyznaczają odległości dzielące je od sąsiednich *événements*. Z drugiej – powracają tu linie przerywane oraz oznaczenia metronomiczne. Lecz podczas gdy w ramach tradycyjnej notacji wyznaczały one następstwo równych „czwórnutowych” miar, to w tym przypadku funkcjonują jako swoisty układ odniesienia. Dzielą poszczególne segmenty na mniejsze części i pomagają pianiście orientować się w gąszczu znaków (przykład 4).



PRZYKŁAD 4. PRZYKŁADY NOTACJI RYTMICZNEJ W TYPIE POŚREDNIM.
 (OD GÓRY: T. MURAIL, *ESTUAIRE*, © EDITIONS SALABERT, PARYŻ 1987;
TERRITOIRES DE L'OUBLI, © EDITIONS TRANSATLANTIQUES, PARYŻ 1978;
LA MANDRAGORE, © EDITIONS UNA CORDA, LEVALLOIS 1993).

Dodajmy wreszcie, iż obok linii przerywanych występują też ciągłe. Oddzielają one kolejne segmenty w notacji proporcjonalnej, oznaczają także „naturalne cezury narracyjne” [*séparations naturelles du discours*].

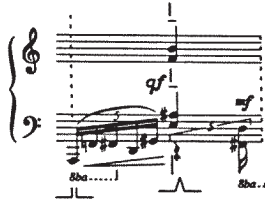
Tymczasem oprócz tradycyjnych wartości nut i pauz – przywoływanych już to w sensie dosłownym, już to w znaczeniu relatywnym czy wyrazowym – stosuje także Murail szereg dodatkowych znaków. Na oznaczenie krótkich pauz używa przecinka (krótki oddech) lub znaku „v” (bardzo krótki oddech). Wyróżnia ponadto trzy rodzaje fermat: trójkątną (krótką), prostokątną (średnią) i okrągłą (długą).

Dynamika, rezonans i pedalizacja

W swym systemie notacji Murail wykorzystuje szeroki zakres oznaczeń dynamicznych, stosując obok tradycyjnej nomenklatury wiele własnych określeń. Po stronie ekstremalnego *piano* stoją oznaczenia „R” (w *Territoires...*) oraz „Ø” (w *Estuaire*) jako określenia dźwięków możliwie najcichszych, a także „>R” (w *Territoires...*) oznaczające dźwięk nieznacznie głośniejszy od zastanego rezonansu. Na drugim krańcu dynamicznego spektrum występują natomiast określenia „qf” (*Territo-*

ires..., *La Mandragore*), czyli *quasi-forte* – brzmienie mocne, lecz pozbawione brutalności – a także „fmax” (*Territoires...*) – dźwięk o największym możliwym natężeniu²⁵. W najbardziej zaawansowanym pod względem notacji *Territoires...* kompozytor stosuje ponadto oznaczenia o charakterze relatywnym (*fff*, *pp/ppp*), powierzając pianiście dostosowanie siły brzmienia do poziomu zastanego rezonansu.

Skoro mowa o rezonansie, wypada także poruszyć kwestię pedalizacji. W swych kompozycjach fortepianowych stosuje Murail symbole „S” i „\$” oznaczające odpowiednio wciśnięcie i zwolnienie lewego pedału fortepianu. Jednak znacznie więcej uwagi przywiązuje do pedału prawego. Poniższy przykład pochodzi z *La Mandragore* i ukazuje dwa charakterystyczne znaki związane z operowaniem pedałem *forte* (przykład 5). Pierwszy z nich dotyczy zwyczajnej zmiany pedału. Drugi natomiast, by przywołać słowa samego Muraila, stanowi „złagodzenie rezonansu” (*alléger la résonance*).



PRZYKŁAD 5. DWA OZNACZENIA DOTYCZĄCE PRAWEGO PEDAŁU FORTEPIANU.
(T. MURAIL, *LA MANDRAGORE*, © EDITIONS UNA CORDA, LEVALLOIS 1993).

Chociaż kompozytor nie precyzuje, co dokładnie należy przez to rozumieć, identyczny symbol o takim samym znaczeniu pojawia się również w *Estuaire*. Owo „złagodzenie” oznacza tam „szybki ruch [pedału] tylko na wpół tłumiący struny” (*un mouvement rapide n’étouffant qu’à demi les cordes*).

Notacja *Cloches d’adieu...*

w kontekście innych utworów fortepianowych Muraila

Powyższe przykłady rzucają nieco światła na problem zapisu *Cloches d’adieu...* Zanim przejdziemy do analizy tej kompozycji, przyjrzyjmy się jej warstwie graficznej. Mamy tu do czynienia z notacją proporcjonalną, w której, wyjawszy przebiegi utrzymane w bardzo szybkim tempie, dwa centymetry odpowiadają w przybliżeniu jednej sekundzie. Oznaczenia metronomiczne „pomagają w przygotowaniu”, a pionowe linie przerywane zdają się nawiązywać do owego „pośredniego” systemu zapisu z *Estuaire*, *Territoires...* i *La Mandragore*, w ramach którego pełniły one rolę punktów odniesienia. Linie ciągłe oznaczają tymczasem „naturalne cezury narracyjne”.

²⁵ W zakończeniu *Territoires...* Murail dookreśla to oznaczenie słowami *avec la tranchant de la main* ([uderzać] krawędzią dłoni).

W partyturze *Cloches...* brak nietypowych oznaczeń dynamicznych. Dwukrotnie powraca za to charakterystyczne określenie *alléger la résonance*. Brak również tradycyjnych pauz – w ich miejsce kompozytor proponuje znak przecinka.

Cloches d'adieu... w kontekście messiaenowskim

Pierwszym ukłonem młodego Muraila w stronę (wówczas wciąż przyszłego) pedagoga jest skomponowana w roku 1967 miniatura fortepianowa *Comme un oeil suspendu et poli par le songe...* (*Jak oko zawieszone i wygładzone przez sen...*). Kompozytor przywołuje w niej szereg elementów charakterystycznych dla messiaenowskiego idiomu dźwiękowego, zarówno w domenie rytmu (struktury palindromiczne, wartości dodane), jak i na gruncie materiału (imitacja śpiewu ptaków)²⁶.

Poświęcona pamięci Messiaena kompozycja *Cloches d'adieu, et un sourire...* powstała niemal dokładnie ćwierć wieku później – w czerwcu roku 1992. I od razu, 21 czerwca, za sprawą Editions Henry Lemoine została wydana drukiem, zaś kilka tygodni później ukazała się także na łamach „Musiktexte”. Zdaniem samego kompozytora czas trwania utworu wynosi w przybliżeniu trzy minuty, mimo to utrwalone na płytach kompaktowych wykonania Petera Hilla, Marilyn Nonken i Herberta Schucha znacznie przekraczają granicę stu osiemdziesięciu sekund²⁷.

Spróbujmy teraz pochylić się nad *Cloches...* w kontekście messiaenowskim. Za punkt wyjścia niech posłuży słowo samego kompozytora:

[Kompozycja] podejmuje kilka aspektów (prowadzenie dyskursu, a także trzy ostatnie nuty, „adieu”) jednego z najwcześniejszych dzieł Oliviera Messiaena, jego preludium fortepianowego *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (1929). Próbowałem włączyć, pomiędzy inne odniesienia, kilka rodzajów brzmienia dzwonów, które występują w wielu moich własnych dziełach. W odpowiedzi na nie pojawiają się świetliste echa i klastery [grona akordowe] w pogodnych tonacjach, jako że obecny w późnych dziełach Messiaena „uśmiech” zdołał na dobre przezwyciężyć dawne „łzy” i „trwogi”²⁸.

26 M. Nonken dokonuje szczegółowej analizy *Comme un oeil suspendu et poli par le songe...* [w:] M. Nonken, *op. cit.*, s. 182.

27 Nagranie M. Nonken (*Tristan Murail, The Complete Piano Music*) trwa cztery minuty i trzynaście sekund, rejestracja P. Hilla (*La Fauvette Passerinette*, Delphian 2014) – 4'22", zaś wykonanie H. Schucha (*Invocation*, Naïve 2014) – aż 5'01".

28 „It borrows several aspects (the conducting of the discourse, and the three final notes, the »adieu«) of one of Olivier Messiaen's earliest works, his piano prelude *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (1929). I tried to mix in, amongst other allusions, a few ethos [sic!] of bells which are featured in many of my own works. These are answered by luminous echoes and clusters of chords in cheerful keys [grappes d'accords aux tonalités souriantes], as the »smile« of Messiaen's last works managed to triumph for good over the »anguishes« and »tears« of the past”. Tłum. własne. Cyt. za: T. Murail, komentarz do utworu *Cloches d'adieu...*

Z jednej strony przywołuje zatem Murail *Preludia* na fortepian (1929), a więc „opus pierwsze” młodego Messiaena²⁹, z drugiej – późne dzieła swego pedagoga. Jakkolwiek tytułów tych ostatnich próżno w komentarzu szukać, możemy wszelako przypuszczać, iż chodzi w pierwszym rzędzie o orkiestrową kompozycję *Un Sourire* (1991), stworzoną również „ku pamięci” – w tym przypadku W. A. Mozarta³⁰.

Dodajmy przy okazji, choć to cokolwiek odległe skojarzenia, iż w tekście skomponowanej przez Messiaena niedługo po *Preludiach* kantaty *La Mort du nombre* (*Śmierć liczby* lub *Śmierć wielości*, 1930) występuje zestawienie *cloches d'horreur* i *clair sourire*. *Un Sourire* to także tytuł jednej z *Trois Mélodies* (1930). *Cloches d'adieu* może dodatkowo odsyłać ku *comme des cloches* w partyturze pieśni *Adieu* z cyklu *Harawi* (1945).

„Prowadzenie dyskursu”

Pierwszą z poszlak przemawiających za pokrewieństwem *Cloches...* Messiaena i Muraila jest wspólna dla obydwu utworów koncepcja treści programowych. Rozumiemy przez to charakterystyczną polaryzację wyrazu sugerowaną przez tytuły obydwu kompozycji.

Swoista „biegunowość” narracji muzycznej jest cechą charakterystyczną wczesnych kompozycji Messiaena. Po raz pierwszy cecha ta ujawnia się właśnie w *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* jako zestawienie przejmującej „trwogi” oraz cichych „łez”. Powraca zaś w kantacie *La Mort du nombre* (1930), a także w *Combat de la Mort et de la Vie* (*Walka śmierci i życia*) z *Les Corps glorieux* (*Ciała chwalebne*, 1939) – odpowiednio jako opozycja oddzielenia i jedności w pierwszym przypadku oraz śmierci i życia w drugim. Tymczasem w *Cloches d'adieu, et un sourire...* Muraila ujawnia się ona jako zestawienie posępnych „dzwonów” z jasnym „uśmiechem”, a także (w szerszym rozumieniu) – „jednego z najwcześniejszych dzieł Oliviera Messiaena” z jego „dziełami późnymi”, „dawnych »łez« i »trwóg«” z późniejszym tryumfem radości i pogody.

O ile jednak wyraźna dwuczłonowość tytułu *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* przekłada się na równie czytelny podział konstrukcji formalnej preludium (dwa segmenty o wyraźnie nakreślonych konturach z linią podziału przebiegającą niemal dokładnie w środku przebiegu), o tyle w przypadku miniatury Muraila nie sposób już mówić o formie w kategoriach ciągu czy zbioru mniej lub bardziej autonomicznych segmentów. Mamy tu bowiem do czynienia z przepływem i przenikaniem się poszczególnych faz, które układają się razem w jeden szeroki

29 Por: Peter Hill, Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven/Londyn 2005, s. 21.

30 Christopher Dingle, *Messiaen's Final Works*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016, s. 113.

luk³¹. Poszczególne kategorie znaczeniowe i ekspresyjne reprezentowane w tytule Muraila („dzwony”, „pożegnanie” i „uśmiech”) otrzymują wprawdzie sugestywne opracowanie na gruncie materiału muzycznego, niemniej jednak skojarzenie ich w jednoznaczny sposób z poszczególnymi fazami kompozycji jest w tym wypadku niemożliwe.

Druga z przesłanek dotyczy już materii *strictae* dźwiękowej. Charakterystyczną cechą muzycznego dyskursu, która łączy preludium Messiaena i miniaturę Muraila jest wyraźna trójwarstwowość faktury z przeciwstawieniem środkowego planu warstwom zewnętrznym³². Poszczególnym płaszczyznom przyporządkowane zostały określone rejestry fortepianu – niski, środkowy i wysoki – a także różne poziomy dynamiczne.

Już w pierwszych dziesięciu taktach *Cloches d'angoisse...* Messiaen przeciwstawia umieszczone w średnicy ostinato akordom w rejestrze wysokim oraz mocnym uderzeniom basu (przykład 6). Strukturą tych figur zajmujemy się już wkrótce, na razie zwróćmy uwagę na ich wertykalne rozmieszczenie³³.

The image displays a musical score for piano, specifically a section from 'Cloches d'angoisse...' by Olivier Messiaen. The tempo is marked 'Très lent'. The score is written for piano and features a complex arrangement of chords and arpeggios across three staves. The first staff (treble clef) contains a series of chords, with a 'p' (piano) dynamic marking. The second staff (bass clef) contains a series of arpeggios, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The third staff (bass clef) contains a series of chords, with a 'p' (piano) dynamic marking. The score is numbered 1, 4, 8, and 16, indicating measures.

PRZYKŁAD 6. TRÓJWARSTWOWOŚĆ FAKTURY. MOTYW OSTINATO.

(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE... PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

31 Zauważmy jednak, że w ramach poszczególnych segmentów preludium *Cloches d'angoisse...* Messiaen symuluje szereg procesów, np. postępowe wydłużanie wartości rytmicznych motywu ostinato w t. 1-5 i 6-9 oraz zwiększanie wolumenu i tempa w t. 21-38. Symulacja ta pozbawiona jest jednak płynności i dynamiki prawdziwego procesu, obejmuje natomiast szereg „zamrożonych” stanów: początkowy, końcowy i kilka pośrednich.

32 Zdaniem Tadeusza Kaczyńskiego zabieg ten stanowi u Messiaena adaptację techniki organowej. Por. T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 60.

33 Jako że zarówno w wykorzystywanej tu partyturze *Cloches d'angoisse...* Messiaena, jak i *Cloches d'adieu...* Muraila brak numeracji taktów i miar, w poniższych przykładach dołączam dla ułatwienia właściwe numery.

Na przestrzeni t. 14-18 w roli planu środkowego występuje akordowy akompaniament. Towarzyszą mu dwa głosy realizujące temat w kanonie. Fragment ten budzi najbardziej wyraziste skojarzenia z techniką organową: charakterystyczna jest nie tylko notacja, lecz także różnicowanie brzmienia poszczególnych warstw przypominające zestawianie różnych rodzajów głosów organowych – głosu wargowego na najwyższej pięciolinii, językowego na środkowej oraz mikstury w „pedale” (przykład 7).



PRZYKŁAD 7. TRÓJWARSTWOWOŚĆ FAKTURY. TEMAT W KANONIE.
(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,
© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

W drugim głównym segmencie *Cloches d'angoisse...* (t. 39-62) ową trójwarstwowość uwydatnia określenie wykonawcze *marquer le chant de la partie intérieure* (podkreślić melodię [śpiew] w partii środkowej, przykład 8).



PRZYKŁAD 8. TRÓJWARSTWOWOŚĆ FAKTURY. MELODIA W GŁOSIE ŚRODKOWYM.
(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,
© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

Wreszcie w epilogu (t. 63-74) ostinato w środkowym głosie trwa niewzruszenie, podczas gdy warstwy skrajne podejmują to jedną (por. t. 2), to drugą (por. t. 39) z przewodnich myśli kompozycji (przykład 9).



PRZYKŁAD 9. TRÓJWARSTWOWOŚĆ FAKTURY. OSTINATO W EPILOGU.

(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

Ową wielowarstwowość faktury przejmują Murail w *Cloches d'adieu...* Ostinato – podobnie jak u Messiaena – znajduje się w środkowym planie brzmieniowym. Towarzyszą mu z jednej strony delikatne, połyskliwe współbrzmienia w wysokim rejestrze, z drugiej zaś – głębokie, z rzadka dobywane brzmienia basowe wraz z gęstymi akordami podejmującymi ich alikwoty (przykład 10).



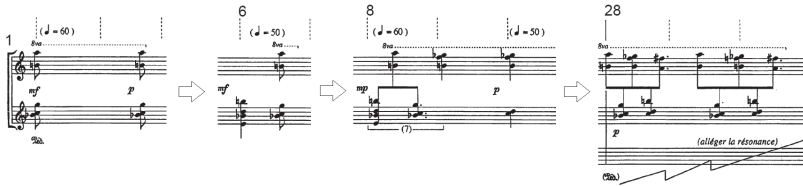
PRZYKŁAD 10. TRÓJWARSTWOWOŚĆ FAKTURY.

(T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU, ET UN SOURIRE...*,

© EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

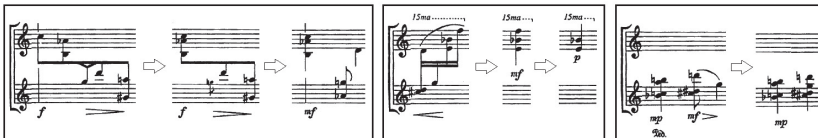
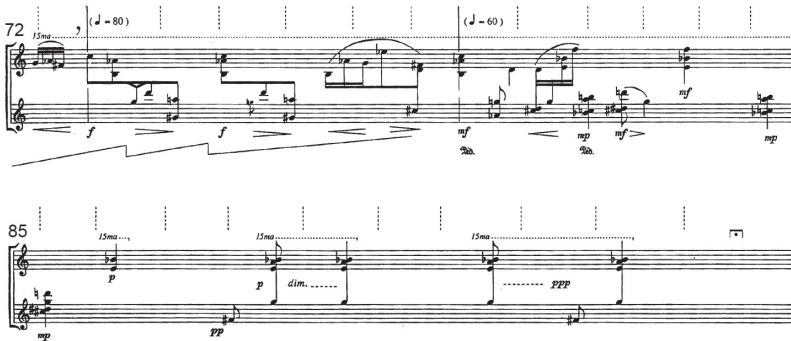
Kompozytor idzie jednak dalej, rozwarstwiając także poszczególne plany dźwiękowe oraz pojedyncze współbrzmienia. Zwarte pio-

ny akordowe ulegają rozszczepieniu (przykład 11) oraz powtórnemu zwieraniu, czasem do postaci zredukowanej lub nieco zmodyfikowanej (przykład 12) – rozmyciu i ponownemu wyostreniu – zupełnie niczym ruchomy cel w oku jasnego portretowego obiektywu, kiedy najmniejsze poruszenie skutkuje utratą ostrości.



PRZYKŁAD 11. ROZSZCZEPIANIE PIONÓW AKORDOWYCH.

(T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*, © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).



PRZYKŁAD 12. ZWIERANIE (Z ELEMENTAMI REDUKCJI I MODYFIKACJI) PIONÓW

AKORDOWYCH. (T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*,

© EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

Poszczególne współbrzmienia powracają niezależnie od siebie na zasadzie swego rodzaju asynchronicznego poliostinatu. Zachodzące pomiędzy nimi interakcje dają początek nowym harmoniczo-barwowym kompozycjom. Przykładowo dwa współbrzmienia prezentowane w następstwie w t. 11-13 występują symultanicznie w t. 21-22 (przykład 13).



PRZYKŁAD 13. POLIOSTINATO. (T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*,
© EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

„Kilka brzmień dzwonów”

Topos dzwonów pojawia się w licznych dziełach Messiaena³⁴. Wiąże się z tematyką rzeczy ostatecznych: śmierci (por. *comme des cloches* przed tematem Gwiazdy i Krzyża w *Regard de l'étoile* z *Dwudziestu Spojrzeń...*, 1944), sądu (*trois notes glacées comme la cloche l'évidence* [„trzy dźwięki lodowate niczym dzwon prawdy ostatecznej”] w *Amen du Jugement* z *Visions de l'Amen*, 1943³⁵), wcielenia Boga (*Les Cloches de Noël* [„Dzwony Bożego Narodzenia”] w komentarzu do trzynastego z *Dwudziestu Spojrzeń...*³⁶), a także ludzkiej rozpacz, tęsknoty i samotności (por. wspomniane wyżej *cloches d'horreur* w tekście *La Mort du nombre*, 1930; określenie *comme des cloches* w pieśni *Adieu* z cyklu *Harawi*, 1945).

Tymczasem „echa dzwonów” w twórczości Muraila po raz pierwszy dają się usłyszeć we wspomnianym już *Comme un oeil suspendu et poli par le songe...* (1967) i „należą zarówno do uniwersum muzyki spektralnej jak i Messiaena”³⁷. Powracają w *Feuilles à travers les cloches* (*Liście poprzez dzwony*, 1998) – kompozycji na flet, skrzypce, wiolonczelę i fortepian inspirowanej *Cloches à travers les feuilles*

34 Por. Siglind Bruhn, *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*, Pendragon Press, Nowy Jork 2007, s. 116. Zdaniem S. Bruhn dźwięk dzwonów był dla Messiaena jednym z głównych źródeł twórczej inspiracji obok zjawisk nadprzyrodzonych w dramatach Szekspira, baśni i mitów celtyckich, wizji surrealistów oraz śpiewu ptaków. Por. *Ibidem*, s. 20.

35 Por. *Ibidem*, s. 116.

36 Por. *Ibidem*, s. 208-209.

37 „The »bells« heard in the piece belong to the universe of spectral music and to that of Messiaen”. Tłum. własne. Cyt. za: T. Murail, komentarz do utworu *Comme un oeil suspendu et poli par le songe...*, <http://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=27592> [data dostępu: 23. 05. 2017].

(Dzwony poprzez liście, 1907) Debussy'ego; pojawiają się także w fortepianowej *La Mandragore* (1993) jako aluzja do *Le Gibet* z *Gaspard de la nuit* (1908) Ravela.

W preludium Messiaena rozbrzmiewające „na trwogę”, w miniaturze Muraila „na pożegnanie”, dzwony otrzymują u obydwu kompozytorów podobne opracowanie muzyczne.

Po pierwsze, w obydwu utworach biją one w analogicznym rytmie. Chodzi o charakterystyczny motyw ostinato, który, powracając w kluczowych momentach muzycznego przebiegu, wiąże narrację *Cloches d'angoisse...* Murail przejmując ten motyw w niemal dosłownym brzmieniu. Pomimo odmiennej formy zapisu (notacja tradycyjna u Messiaena i proporcjonalna u Muraila), kontur rytmiczny z charakterystycznym wydłużaniem kolejnych wartości pozostaje w obydwu przypadkach taki sam (przykład 14).

PRZYKŁAD 14. KONTUR RYTMICZNY MOTYWU OSTINATO.

(OD GÓRY: O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960; T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*,

© EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

Jak widać na powyższym przykładzie, aluzja dotyczy nie tylko *quasi*-synkopowanego rytmu, lecz także wysokości dźwięku. W kompozycji Muraila figura ostinato powraca kilka razy, kolejno od dźwięków *g* w początkowej fazie utworu, *fis*¹ w środkowej jego części oraz *h* w *quasi*-reprzyzie. Wysokości te stanowią wybór z szeregu dźwięków wykorzystywanych przez Messiaena. W *Cloches d'angoisse...* ostinato opar-

te na dźwiękach *g* oraz *h* otwiera odpowiednio pierwszy z segmentów kompozycji oraz jej epilog. Środkowe *fis*¹ może z kolei nawiązywać do początku drugiego segmentu preludium Messiaena (przykład 15).



PRZYKŁAD 15. POWROTY MOTYWU OSTINATO U MESSIAENA I MURAILA.

(PO LEWEJ: O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960. PO PRAWEJ: T. MURAIL,

CLOCHES D'ADIEU..., © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

A zatem Murail ujawnił tylko część powiązań z preludium Messiaena: cytat dosłowny – motyw *adieu*, pojawiający się w zakończeniu obu miniatur. Jednakże związki między tymi utworami są głębsze: omówiona wyżej figura ostinato, stanowiąca kośćiec *Cloches d'adieu...*, także jest ewidentnym materiałowym zapożyczeniem z Messiaena, choć nie jest cytatem w sensie ścisłym.

Po wtóre, obaj kompozytorzy zajmują w swych utworach podobne stanowisko w sprawie fortepianowej adaptacji charakterystycznego, „nieharmonicznego” brzmienia dzwonów. Próby „rozstrojenia” dobrze temperowanego fortepianu podejmują poprzez symultaniczne zestawianie różnych porządków harmoniczných (modi lub spektrów³⁸) oraz akustycznych (równomierna temperacja wobec szeregu alikwotów).

Na początek zwróćmy uwagę na ciąg akordów występujących u Messiaena bezpośrednio po pierwszym ostinato. Zestawimy je potem ze współbrzmieniami otwierającymi miniaturę Muraila.

Materiał akordów w t. 2-3 stanowi nałożenie dźwięków skali całotonowej (budowanej od *des*) na trójdźwięk *c*-moll. Mimo to nie sposób jeszcze mówić o polimodalności w kontekście messiaenowskim, ponieważ wszystkie wykorzystane tu dźwięki odpowiadają składnikom trzeciego modusu w drugiej transpozycji. W kolejnym taktie kompozytor zestawia różne transpozycje tego modusu (pierwsza w partii prawej ręki, druga w partii lewej). Tymczasem w t. 5 występują rów-

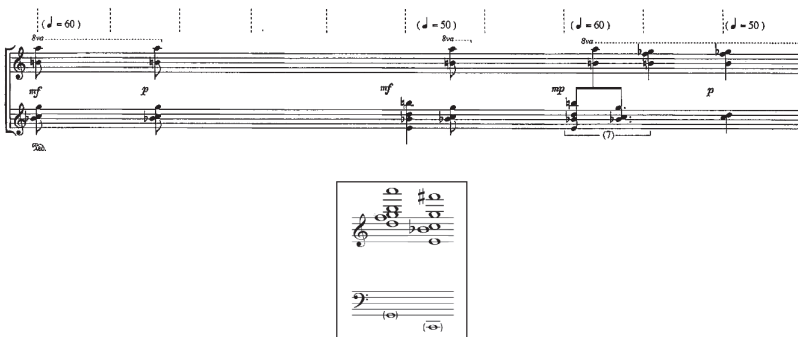
38 Na temat związków modalności z muzyką spektralną zob.: J. Topolski, *op. cit.*, s. 339-340.

nocześnie dwa różne modusy. Wyższa z warstw (notowana na najwyższej pięciolinii) operuje modusem szóstym, zaś niższa (na środkowej pięciolinii) – drugim (przykład 16)³⁹.



PRZYKŁAD 16. ZESTAWIANIE TRANSPOZYCJI MODI I STRUKTURY POLIMODALNE.
(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,
© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

Podobnie czyni Murail: zamiast różnych modi zestawia on jednak spektra poszczególnych dźwięków. Rozpoczynając kompozycję akordy oparte są na spektrach C i G – dla nas szczególnie istotnych w kontekście trzech bemoli przy kluczach na początku preludium Messiaena (przykład 17).

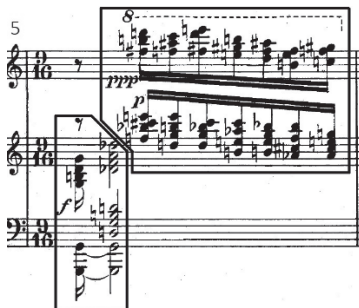


PRZYKŁAD 17. NAŁOŻENIE DWÓCH SPEKTRÓW.
(T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*, © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

39 Por. O. Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, op. cit., s. 203.

Tym samym materiałem w transpozycji o pół tonu w górę operuje wieńcząca miniaturę *quasi-repryza* (t. 159-173). Występują tam spektra dźwięków *Cis* i *As*. W preludium Messiaena kategoria rezonansu przyjmuje postać wyrazistej metafory. Przykładem będzie tu t. 5, w którym zdecydowanemu uderzeniu w basie (źródło rezonansu) towarzyszy szereg połyskliwych współbrzmień w wysokim rejestrze i ściszonej dynamice (właściwe wybrzmiewanie, przykład 18⁴⁰).

Po trzecie wreszcie, wybrzmiewający z wolna dźwięk dzwonu unosi się jeszcze długo po uderzeniu w czaszę. Obydwaj kompozytorzy dają temu wyraz w swych utworach.



PRZYKŁAD 18. UDERZENIE I REZONANS DZWONÓW.

(O. MESSIAEN, *CLOCHES D'ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960).

Tymczasem Murail zwraca się w tym względzie wprost ku fenomenom akustycznym. Podobnie jak u Messiaena źródłem rezonansu są tu dźwięki basowe. Następujące bezpośrednio po nich współbrzmienia podejmują ich alikwoty na zasadach, o których wspominaliśmy już w kontekście akustycznych pomysłów Joliveta. Przypomnijmy: poszczególne dźwięki akordów w wysokim rejestrze wzmacniają alikwoty dźwięku basowego lub – ze względu na niewielką różnicę częstotliwości – wywołują charakterystyczne dudnienie.

Przyjrzyjmy się dwóm takim brzmieniom. Zarówno w pierwszym (t. 53-54 i 57-58, przykład 19) jak i drugim przypadku (t. 95-96 i 97-99, przykład 20) obejmują one cztery zdarzenia dźwiękowe nałożone na siebie z pomocą prawego pedału fortepianu i wspólnie wybrzmiewające. W prezentowanych poniżej przykładach graficznych fragmentom partytury towarzyszą ilustracje przedstawiające szeregi dźwięków składających się na poszczególne współbrzmienia, ułożone zgodnie z porządkiem alikwotów. Dźwięki wzmacniające składowe tonu podstawowego przedstawione są za pomocą białych nut, zaś te, które powodują dudnienia – za pomocą nut zaczernionych. Ułamki pod numerami niektórych alikwotów oznaczają odchylenia wysoko-

40 Messiaen przywołuje ów fragment w *Technique...* jako przykład „rezonansu górnego”, por. przykład 217 [w:] *Ibidem*.

ści dźwięków należących do danego współbrzmienia względem odpowiadających im składowych tonu podstawowego: np. „+1/4” przy jedenastym alikwocie oznacza, że składnik akordu (gis^1 w przykładzie 19, a^1 w przykładzie 20) jest od owego alikwotu wyższy o około ćwierć tonu⁴¹.

PRZYKŁAD 19. REZONANS DZWONÓW W KONTEKŚCIE SZEREGU ALIKWOTÓW, DŹWIĘK DIS. (T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*, © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

PRZYKŁAD 20. REZONANS DZWONÓW W KONTEKŚCIE SZEREGU ALIKWOTÓW, DŹWIĘK E. (T. MURAIL, *CLOCHES D'ADIEU...*, © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

Pomimo odmiennego rozmieszczenia dźwięków w ramach poszczególnych zdarzeń obydwie współbrzmienia wykazują wiele podobieństw. Po pierwsze, zestawiawszy ze sobą wszystkie ich składniki uzyskujemy aż dziewięć par elementów wspólnych, tj. dźwięków od-

⁴¹ Wszelkie odchylenia są zaokrąglone do 1/4 lub 1/6 tonu. Taką konwencję oznaczeń przyjmuję za: François Rose, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, „Perspectives of New Music” 2/1996, s. 7, przykł. 1.

powiadających tym samym alikwotom właściwych tonów podstawowych (1, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 19 i 25/26). Po drugie, wszystkie składniki charakteryzujące się odchyleniem wysokości względem szeregu alikwotów obecne w pierwszym współbrzmieniu (7, 11, 13, 25/26) posiadają swe odpowiedniki w drugim z nich.

Tryumfujący „uśmiech”

W miniaturze Muraila kategorię uśmiechu reprezentują „światliste echa” i „grona akordowe w pogodnych tonacjach”. Owe *grappes d’accords* zdają się nawiązywać do Messiaenowskich *des accords en grappes*, które, zdaniem Tadeusza Kaczyńskiego, są fortepianową adaptacją organowych mikstur, a które sam kompozytor porównywał do „błysków kamieni szlachetnych” oraz „połyskiwania witraża”⁴².

Kto wie, czy obok tej dość wyrazistej analogii nie występuje jeszcze jedna. Jest daleko mniej oczywista, być może zgoła nieprawdopodobna, jednak warto ją odnotować w trybie hipotetycznym. Otóż figury w t. 97, 105 i 106, z których bierze swój początek migotliwe, „roześmiane” *precipitando* operują dźwiękami e^3 , b^3 i e^4 . Odpowiadają one pierwszemu dźwiękom oboju i I skrzypiec w *Un Sourire* Messiaena – e^1 , ais^1 i e^2 (przykład 21).

The image displays a musical score for two staves. The top staff begins at measure 95 with a tempo marking of $\text{♩} = 54$. It features various dynamic markings including *mf*, *ff*, *pp*, and *p*, along with performance instructions like *Bou...*, *(loco)*, and *ppp*. The bottom staff starts at measure 104 with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *ff*, with instructions like *Bou...* and *precipitando*. To the right of the bottom staff, a box contains the title "Un Sourire" and a short musical phrase in treble clef.

PRZYKŁAD 21. MOTYW „UN SOURIRE”.

(T. MURAIL, *CLOCHES D’ADIEU...*, © EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

Jeszcze przez chwilę dajmy się ponieść fali analitycznych domysłów: być może cała *quasi-repryza* (t. 159-173), podniesiona o pół tonu względem początku kompozycji, jest niczym nieznaczące, nieśmiałe uniesienie kącików ust?

⁴² T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 55.

„Trzy ostatnie nuty, adieu”

Sferę „pożegnania” reprezentuje u Muraila dosłowny cytat motywu identyfikowanego jako *adieu* w *Cloches d’angoisse...* Messiaena. Inaczej jednak, niż miało to miejsce w pierwowzorze, motyw ów przedstawiony zostaje w nieco łagodniejszym oświetleniu i cieplejszych barwach. Dzieje się tak za sprawą towarzyszących mu delikatnych, migocących w wysokim rejestrze współbrzmień (przykład 22).



PRZYKŁAD 22. CYTAT MOTYWU ADIEU Z PRELUDIUM MESSIAENA.

(OD GÓRY: O. MESSIAEN, *CLOCHES D’ANGOISSE...*, *PRÉLUDES*,

© EDITIONS DURAND, PARYŻ 1960; T. MURAIL, *CLOCHES D’ADIEU...*,

© EDITIONS HENRY LEMOINE, PARYŻ 1992).

Zakończenie

Cloches d’adieu, et un sourire... Tristana Muraila stanowi wspaniały i osobisty hołd dojrzałego kompozytora złożony twórcy i pedagogowi, któremu w znacznej mierze zawdzięcza swą artystyczną formację. Podobnie jak w późnych dziełach Messiaena, gdzie uśmiech przezwyciężył niegdysiejsze łzy i niepokoje, tryumfuje on również w partyturze Muraila: dzwony nie biją już na trwogę, a podjęte po ponad sześciu dekadach *adieu* nie brzmi jak groźba wiecznej rozłąki, a raczej jak obietnica – „ponieważ nie ma czegoś takiego jak ostateczne pożegnanie”⁴³.

43 „[...] for there is no final farewell”. Tłum. własne. Por. T. Murail, komentarz do utworu *Cloches d’adieu...*

Abstract

Smiling through tears? Tristan Murail's *Cloches d'adieu, et un sourire...* in memoriam Olivier Messiaen

Krzysztof Wyglądacz

This article represents an attempt to analyse Tristan Murail's piano miniature *Cloches d'adieu, et un sourire...* (1992) in relation to the output of Olivier Messiaen. The starting point consists of Murail's verbal commentary to this composition, in which the composer situated it within two contexts: „Cloches d'angoisse et larmes d'adieu” from the *Préludes* for piano (1929) and a number of Messiaen's „last works”, not named. It is linked to the former context by the way in which the narrative is led („the conducting of the discourse”) and the quotation that appears in the ending („Adieu”); the connection with the latter context involves the realm of expression, with its optimistic, „consolatory” overtones. The composer also draws attention to the topos of bells, invoked after Messiaen in the title of the piece.

The considerations presented here concern the above-mentioned threads in relation to the form and material of *Cloches d'adieu...* First, an affinity between Murail's composition and Messiaen's prelude is suggested by the common conception of programmatic content, which in both cases is based on a distinct polarisation of expression, and also by the specific three-layered piano texture, characterised by a contrast between the middle sound plan and the outer layers. Secondly, the two composers adapt the „non-harmonic” sound of the bells in a similar way, and the ostinato that recurs in *Cloches d'adieu...* represents another borrowing, besides „Adieu” (identified by Murail himself), from the material of Messiaen's prelude; it shares with the motif of the „bells of anguish” not only the syncopated rhythm, but also note pitches. Thirdly, the „clusters of chords in cheerful keys” (*grappes d'accord aux tonalités souriantes*) that in Murail's miniature represent the category of smiling appear to refer directly to Messiaen's *accords en grappes*.

Bibliografia

- Anderson Julian, *Messiaen and the Notion of Influence*, „Tempo” 1/2009.
Bruhn Siglind, *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*, Pendragon Press, Nowy Jork 2007.
Dingle Christopher, *Messiaen's Final Works*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016.
Dingle Christopher, Fallon Robert (red.), *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016.

- Drobner Mieczysław, *Akustyka muzyczna*, PWM, Kraków 1973.
- Grisey Gérard, *Muzyka: Stawanie się dźwięków*, przeł. Justyna Kroschel, „Res Facta Nova” 11/2001.
- Hill Peter, Simeone Nigel, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven/Londyn 2005.
- Kaczyński Tadeusz, *Messiaen*, PWM, Kraków 1984.
- McCarrey Scott, Wright Lesley A. (red), *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2016.
- Messiaen Olivier, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 7/1973.
- Messiaen Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, t. 7, Editions Musicales Alphonse Leduc, Paryż 2002.
- Murail Tristan, *Die Wahre Harmonie*, „Musiktexte” 45, 1992.
- Murail Tristan, komentarz do utworu *Cloches d'adieu, et un sourire...*, <http://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=27527>
komentarz do utworu *Comme un oeil suspendu et poli par le songe...*, <http://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=27592>
- Nonken Marilyn, *The Spectral Piano. From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*, Cambridge University Press, Cambridge/Nowy Jork 2014.
- Rose François, *Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music*, „Perspectives of New Music” 2/1996.
- Smith Ronald Bruce, *An Interview with Tristan Murail*, „Computer Music Journal” 1/2000.
- Topolski Jan, *Widma i czasy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

PARTYTURY

- Messiaen Olivier, *La Mort du nombre*, Editions Durand, Paryż 1931.
- Les Corps Glorieux*, fasc. 2, Alphonse Leduc, Paryż 1963.
- Préludes*, Editions Durand, Paryż 1960.
- Murail Tristan, *Cloches d'adieu, et un sourire...*, Editions Henry Lemoine, Paryż 1992.
- Estuaire*, Editions Salabert, Paryż 1987.
- La Mandragore*, Editions Una Corda, Levallois 1993.
- Territoires de l'oubli*, Editions Transatlantiques, Paryż 1978.