

„Odczuwam straszliwą potrzebę religii”¹. Symbolika duchowości w *Correspondances* Henriego Dutilleuxa

Szymon Borys

Akademia Muzyczna w Katowicach

Henri Dutilleux (1916-2013) to francuski kompozytor żyjący przez lata w cieniu Pierre’a Bouleza i Oliviera Messiaena. Dziś, po niespełna sześciu latach od śmierci, Dutilleux uznawany jest za klasyka muzyki XX wieku. W czasie swojego długiego życia stworzył stosunkowo niewielką liczbę dzieł. Głównym powodem był samokrytycyzm i „odpowiedzialność za każdy dźwięk”². Przedostatnim utworem Dutilleuxa, ukończonym przez niego w wieku osiemdziesięciu ośmiu lat, jest cykl pieśni *Correspondances* na sopran i orkiestrę symfoniczną (2002-2004). Po trzydziestu czterech latach wyłącznej pracy nad muzyką instrumentalną, sędziwy twórca powrócił do głosu ludzkiego, medium swoich pierwszych prób kompozytorskich.

Correspondances jest przejawem zjawiska określanego w sztuce jako styl późny³. W utworze krystalizują się najważniejsze idee obecne w całej twórczości Dutilleuxa. Miłośnicy tej muzyki usłyszą w *Correspondances* szereg autocytatów, które tworzą misterną siatkę symbolicznych znaczeń. Celem niniejszego artykułu jest próba odczytania dzieła w kategorii duchowości, rozpatrywanej przez pryzmat analizy muzycznej, dotychczasowej refleksji muzykologicznej oraz wypowiedzi kompozytora.

1 „J’ai un besoin terrible de religion”. Cytat pochodzi z listu Vincenta van Gogha do brata Théo (Dutilleux wykorzystał go w V części *Correspondances*). Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty obcojęzyczne podaję w przekładzie własnym.

2 „Odczuwam dużą odpowiedzialność za muzykę jaką piszę. Uważam tę cechę za rzecz dość okropną. Są kompozytorzy, którzy mają tak silne poczucie odpowiedzialności, że negują całą swoją twórczość”. Tadeusz Kaczyński, *Na wyspie św. Ludwika. Wizyta u Henriego Dutilleux*, „Ruch Muzyczny” 8/1996, s. 5.

3 Ryszard Daniel Golianek trafnie zauważył, że głównym przejawem stylu późnego w muzyce może być „nakierowanie zainteresowań twórcy na sprawy ostateczne, związane z kwestiami czasu, przemijania i kresu egzystencji”. Ryszard Daniel Golianek, *W stronę spraw ostatecznych... Kontemplacja jako cecha stylu późnego w muzyce na przykładzie dzieł Liszta, Wagnera i Szostakowicza*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002, s. 107-117.

Warto dodać, że postać i twórczość Henriego Dutilleuxa jest w Polsce stosunkowo nieznaną. W rodzimej literaturze muzykologicznej brak większych prac poświęconych jego twórczości; czytelnikowi dostępne są jedynie trzy teksty: esej Dutilleuxa o twórczości Claude'a Debussy'ego⁴, wywiad Tadeusza Kaczyńskiego⁵ oraz krótki artykuł monograficzny opublikowany po śmierci kompozytora⁶. Zanim więc, przejdziemy do rozszyfrowywania *Correspondances*, przyjrzyjmy się biografii artysty.

Rys biograficzny⁷

Henri Dutilleux urodził się 22 stycznia 1916 roku w Angers w zachodniej Francji jako czwarte dziecko Thérèse Koszul (1881-1948) i Paula Dutilleuxa (1881-1965). Rodzina kompozytora mieszkała w małym miasteczku Douai na północy Francji, jednak w związku z wybuchem I wojny światowej matka wraz czwórką dzieci przeniosła się do Angers. Rodzina Dutilleuxa powróciła do Douai dopiero w 1919 roku, zastając tam zniszczony dom i pracownię drukarską – miejsce pracy ojca.

Henri Dutilleux dorastał w otoczeniu sztuki. Jego pradziadem ze strony ojca był malarz, Constant Dutilleux (1807-1865). W rozmowie z Tadeuszem Kaczyńskim kompozytor wspominał:

W moim otoczeniu zawsze było obecne malarstwo. Mój pradziad przyjaźnił się z Delacroix i Corotem. W naszej rodzinie zachowało się nawet około dwudziestu listów Delacroix. Nawiasem mówiąc, ów sławny portret wspólny Fryderyka Chopina i George Sand, który został później przecięty na pół, należał do mojej rodziny⁸.

Bogate tradycje muzyczne rodziny Dutilleuxa pochodziły natomiast ze strony matki. Drugim pradziadem kompozytora był Julien Koszul (1844-1927), organista, dyrektor konserwatorium muzycznego w Roubaix. J. Koszul był uczniem Camille'a Saint-Saënsa, łączyła go również wieloletnia przyjaźń z Gabrielem Faurém. Pradziad Henriego swoje nietypowe nazwisko zawdzięczał polskiemu pochodzeniu:

Mój pradziad ze strony matki nazywał się Koszul. Ale była to deformacja jego prawdziwego nazwiska, które brzmiało Kozieł. Zarówno on, jak jego ojciec urodzili się w Polsce i wyemigrowali do Alzacji. Pochodzili z miejscowości Wola Radziszewska w Małopolsce. Mój pradziad miał na imię Julian, a jego ojciec – Józef⁹.

4 Zob. Henri Dutilleux, *Claude Debussy*, „Ruch Muzyczny” 8/1962.

5 Zob. T. Kaczyński, *op. cit.*

6 Zob. Gianluigi Mattiotti, *Magia, tajemnica i niezależność*, „Ruch Muzyczny” 15/2013.

7 Rys biograficzny na podstawie: Caroline Potter, *Henri Dutilleux: His Life and Works*, Ashgate, Aldershot 1997, s. 1-23.

8 T. Kaczyński, *op. cit.*, s. 5.

9 *Ibidem*, s. 8.

Muzyka w domu Henriego obecna była za sprawą matki, która grała amatorsko na fortepianie i skrzypcach. Z jej inicjatywy odbywały się w domu koncerty kameralne, podczas których wykonywano m.in. utwory Claude’a Debussy’ego, Césara Francka, Gabriela Fauré’go i Gabriela Pierné’go. Szczególny wpływ na wrażliwość kompozytora wywarła muzyka Debussy’ego – partyturę *Peleasa i Melizandy* Henri otrzymał od rodziców w wieku 12 lat. Kiedy stanął przed wyborem kierunku edukacji, jasne było zarówno dla niego, jak i jego rodziców, że będzie to muzyka. Ojciec kompozytora chciał, by syn podjął naukę gry na skrzypcach; Henri wybrał jednak fortepian. Interesująco w tym kontekście jawią się jedne z pierwszych muzycznych wspomnień kompozytora. Ukazują obecny od najmłodszych lat zmysł harmoniczny Dutilleuxa, który ujawni się w jego późniejszej twórczości:

Carillon dzwonnicy [w Douai – przyp. Sz.B.] rozbrzmiewał co pół godziny. Oprócz tego w niedziele instrument obsługiwał dzwonnik. Brzmienia przez niego wydobywane oczarowywały moją wyobraźnię. Dźwięki te miały różnorodny tembr, były bardzo bogate harmonicznie. Próbowałem powtórzyć je na fortepianie, to było bardzo inspirujące i wciągające. W czasie tych wszystkich wydarzeń chciałem komponować muzykę. Nie wiem, skąd to się u mnie wzięło. Może czasem z czytania w szkole jakiegoś wiersza¹⁰.

Ojciec kompozytora, prowadząc zakład drukarski, kontynuował tradycję wytyczoną przez pradziada Constanta. Kompozytor przyznał po latach, że źródło jego dbałości o wizualny aspekt partytury pochodzi z czasów dzieciństwa, gdy podglądał pracę w warsztacie ojca:

To wszystko związane jest z rzemiosłem, którego byłem świadkiem w warsztacie mojego ojca, zwłaszcza przy stole jednego starego grawera. [...] W niedziele mój ojciec sadzał mnie przy tym stole do ćwiczeń harmonicznnych, bez fortepianu. W ciągu tygodnia moje uszy były pełne hałasu maszyn [drukarskich – przyp. Sz.B.], ale w tamtych chwilach absolutna cisza wydawała mi się nadzwyczajna – to było bardzo niezwykle uczucie, o którym często myślę, i które było wielką zachętą do wykształcenia mojego słuchu wewnętrznego¹¹.

10 „The carillon in the belfry sounds the hours, the half-hours, and so on. In addition, a bell-ringer used to come on Sundays and those sounds excited my imagination. They have very individual timbres, full of rich harmonics. I used to try and reproduce them on the piano and that was stimulating for me. At all events, I wanted to write music. I don't know where that came from. Perhaps sometimes from reading a poem at school”. Claude Glayman, *Henri Dutilleux: Music – Mystery and Memory. Conversations with Claude Glayman*, przeł. Roger Nichols, Ashgate, Aldershot 2003, s. 10.

11 „All that ties in too with the craftsmanship I witnessed in my father's workshop, especially at the bench of one old engraver. [...] On Sundays it was at that bench that my father sat me down to do my harmony exercises, without the piano. During the week my ears were full of the rumbling of the machines, but at those moments the absolute silence seemed to me to have an extraordinary quality – it was a very unusual feeling, which I often think about, and it was a great encouragement to the formation of my inner ear”. *Ibidem*.

Z okresu nauki w Konserwatorium w Douai pochodzi pierwszy z wymienianych w katalogu kompozytorskim¹² utworów Dutilleuxa – *Le fleur* [Kwiat] na głos i fortepian (1929).

W 1933 roku Henri przeniósł się do stolicy Francji, aby kontynuować naukę w Konserwatorium Paryskim. Do jego wykładowców należeli Henri Büsser (kompozycja), Jean Gallon (harmonia), Noël Gallon (fuga), Maurice Emmanuel (historia muzyki). Po trzech latach nauki Dutilleux, zachęcony przez profesora kompozycji, wziął udział w prestiżowym konkursie Grand Prix de Rome, w którym główną nagrodę stanowiła czteroletnia rezydencja artystyczna we włoskiej Villa Medici w Rzymie. W 1936 roku Dutilleux otrzymał drugą nagrodę za kantatę *Gisèle*. Napisana na kolejną edycję konkursu kantata *La belle et la bête* [Piękna i bestia] nie przyniosła żadnej nagrody. Dopiero trzecia kantata, *L'anneau du Roi* [Pierścień Króla], skomponowana w 1938 roku, zwyciężyła w konkursie.

W 1941 roku Dutilleux został tymczasowym szefem chóru Opery Paryskiej. W czasie okupacji i pierwszych lat po wojnie utrzymywał się z aranżacji muzyki rozrywkowej dla restauracji i kawiarni oraz pisania muzyki do spektakli teatralnych i filmów. Trudną sytuację materialną kompozytora poprawiły dwa zamówienia z Konserwatorium – Dutilleux zobowiązał się do orkiestracji skomponowanych w czasie studiów *Quatre mélodies* na głos i fortepian (1941-42). Pieśni te, ujawniające wpływ muzyki Gabriela Faurého, zostały opublikowane przez wydawnictwo Durand, lecz twórca zdecydował się na pozostawienie w swoim katalogu tylko dwóch z nich: *Pour une amie perdue* [Dla utraconej przyjaciółki] do słów Edmonda Borsenta i *Funérailles de Fantasio* [Pogrzeb Fantasia] do słów André Bellessorta. Intrygujące wydają się dwie pozostałe pieśni usunięte przez Dutilleuxa: *Féerie au clair de lune* [Feeria w świetle księżyca] do słów Raymonda Genty'ego oraz *Regards sur l'infini* [Spojrzenia na nieskończoność] do słów Anny de Noailles.

Drugie zamówienie z Konserwatorium polegało na skomponowaniu czterech „utworów testowych”¹³ na wybrane instrumenty dęte. W wyniku zamówienia powstały *Sarabande et Cortège* na fagot i fortepian (1942), *Sonatina* na flet i fortepian (1943), *Sonata* na obój i fortepian (1947) oraz *Choral, cadence et fugato* na puzon i fortepian (1950). Krótkie utwory, pisane jedynie na potrzeby edukacyjne, są dziś ku niezadowoleniu Dutilleuxa jego najczęściej wykonywanymi utworami.

Rok 1943 przyniósł przełom w życiu prywatnym kompozytora. Dutilleux poznał wówczas Geneviève Joy, pianistkę, u której podziwiał rzadką zdolność czytania skomplikowanych partytur *a vista*. Kompozytor poślubił ją we wrześniu 1946 roku. G. Joy prowadziła

12 Zob. katalog kompozytorski H. Dutilleux, <https://www.joy-dutilleux.fr/henri-dutilleux-son-oeuvre/> [data dostępu: 22.05.2018].

13 „Test pieces”. C. Potter, *op. cit.*, s. 7.

zajęcia z czytania partytur i muzyki kameralnej w Konserwatorium Paryskim. Z myślą o żonie kompozytor napisał *Sonatę* na fortepian (1947-1948) – pierwszy utwór zawierający załączki indywidualnego stylu kompozytora.

Kilka lat po zakończeniu II wojny światowej kariera twórcy *Correspondances* zaczęła nabierać tempa. Przełomowym dziełem okazała się *I Symfonia* (1950-1951)¹⁴. Podczas jej prawykonania (7 czerwca 1951) roku Pierre Boulez, „przewodniczący” powojennej awangardy, ostentacyjnie opuścił widownię. Gwałtowna reakcja Bouleza – serialisty, spowodowana była domniemaną tradycyjnością kompozycji Dutilleuxa, w której nie występowała ani jedna seria. Caroline Potter stwierdziła, że Boulez i Dutilleux „nigdy nie byli sobie bliscy”, nawet jeśli relacje między twórcami „zawsze były serdeczne”¹⁵. Dominacja Bouleza we francuskim środowisku muzycznym istotnie wpłynęła na twórczą emigrację Dutilleuxa, którego dzieła przez wiele lat wykonywane były częściej za granicą niż we własnej ojczyźnie. Mimo to, Dutilleux nie negował całkowicie zdobyczy Bouleza:

Zgadzam się z serialistami w niektórych punktach. Ponieważ muzyka jest nauką, nie może być improwizowana. [...] To, co muzyka musi mieć, moim zdaniem, ponad wszystkim innym, to uzasadnienie¹⁶.

W 1953 roku Dutilleux skomponował balet *Le loup* [Wilk]. Kompozytor nie był zadowolony z partytury, która powstała w ekspresowym tempie trzech miesięcy, z tego powodu nie zdecydował się na publikację całego dzieła¹⁷. W tym samym czasie Dutilleux korespondował z Marcem Pincherle’em, ówczesnym dyrektorem festiwalu Aix-en-Provence. Głównym tematem ich rozmów były zaawansowane pla-

14 Warto dodać, że *I Symfonia* Dutilleuxa została wykonana podczas I Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1956 roku. Dutilleux nawiązał wówczas kontakt z polskim środowiskiem muzycznym. Szczególnie ważną okazała się znajomość z Witoldem Lutosławskim – przyjaźń artystów przetrwała długie lata.

15 „Dutilleux and Boulez have never been close (though Dutilleux insist their relations have always been cordial)”. *Ibidem*. Znamienne jest, że w ramach organizowanego przez Bouleza w latach 1954-73 w Paryżu cyklu koncertowego „Domaine Musical” nie zostało wykonane żadne dzieło Dutilleuxa. W kontekście ówczesnej izolacji tego kompozytora względem francuskiego życia muzycznego warto wspomnieć o liście Messiaena z 1961 roku, w którym proponuje on napisanie utworu z okazji 100-lecia urodzin Debussy’ego (1962). Dutilleux propozycję odrzucił. Realizacji zamówienia podjął się Maurice Ohana, który skomponował *Tombeau de Claude Debussy* na orkiestrę symfoniczną. Ohana zadedykował utwór Dutilleuxowi.

16 „I agree with serial composers on certain points. Because music is a science, it can’t be improvised. [...] What music has to have, in my view, above everything else is justification”. C. Glayman, *op. cit.*, s. 37. Jednym z najważniejszych przejawów „uzasadnienia” w muzyce Dutilleuxa jest bogata symbolika jego utworów.

17 *Le loup* znamy dzisiaj jedynie z trzech fragmentów symfonicznych, nagranych w 1961 roku przez Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire pod batutą Georges’a Prêtre’a.

ny dotyczące skomponowania opery. Lata pertraktacji nad dziełem (ostatecznie nigdy nie zrealizowanym) wypełniła praca nad *II Symfonią „Le Double”* (1955-1959), zamówioną przez Fundację Sergiusza Kusewickiego z okazji jubileuszu Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej. *II Symfonia* ugruntowała pozycję kompozytora za granicą, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Od tej pory najważniejsze dzieła Dutilleuxa powstają na zamówienie największych instytucji i wybitnych artystów: George’a Szella (*Metabolés* na orkiestrę, 1959-1964), Mścislawa Rostropowicza (koncert wiolonczelowy *Tout un monde lointain...*, 1967-1970; *Timbres, espace, mouvement* na orkiestrę, 1976-78), Fundacji Sergiusza Kusewickiego w Waszyngtonie (kwartet smyczkowy *Ainsi la nuit*, 1973-76), Radia Francuskiego (koncert skrzypcowy *L'arbre des songes*, 1979-1985) oraz Paula Sachera (*Mystère de l'instant* na 24 instrumenty smyczkowe, cymbały i perkusję, 1985-1989).

W 1991 roku Dutilleux obchodził 75. rocznicę urodzin. Jego pozycja artystyczna była ugruntowana, również w ojczyźnie – obok żyjącego jeszcze Oliviera Messiaena, uchodził on za najważniejszego kompozytora francuskiego. Choć wciąż pracował dużo i intensywnie, perfekcjonizm pozwolił mu w ciągu ostatnich 22 lat życia na skomponowanie zaledwie czterech nowych utworów. *The Shadows of Time* [*Cienie czasu*] na orkiestrę symfoniczną z trzema głosami dziecięcymi (1995-1997) jest kolejnym dziełem zamówionym przez Bostońską Orkiestrę Symfoniczną i jednocześnie pierwszym od 30 lat utworem wykorzystującym głos ludzki¹⁸. Okazjonalne zastosowanie trzech głosów dziecięcych w trzeciej części, *Mémoire des ombres* [*Pamięć cieni*], ma wymiar symboliczny. Część, opisana określeniem wykonawczym *„dans l'esprit du chant gregorien [„w duchu chorału gregoriańskiego”]*, jest muzycznym hołdem „dla Anne Frank i dla wszystkich niewinnych dzieci świata (1945-1995)”¹⁹. Kompozycja *Sur le même accord* [„Na tym samym akordzie”] to nokturn na skrzypce i orkiestrę (2001-2002), napisany dla Anne-Sophie Mutter²⁰.

Ostatnie dwa utwory w dorobku Dutilleux to cykle pieśni: *Correspondances* [*Korespondencje*] na sopran i orkiestrę (2002-2004) oraz *Le temps l'horloge* [*Czas – Zegar*] na sopran i orkiestrę (2006-2009). Choć Dutilleux uważał, że głos to „najpiękniejszy instrument ze wszystkich”²¹, pozostawił po sobie stosunkowo niewiele utworów nań przeznaczonych. *Correspondances* dojrzewały w wyobraźni twórcy aż 21 lat, bowiem impulsem do ich powstania było niesprecyzo-

18 Według katalogu Dutilleuxa, ostatnim utworem wokalnym przed *Correspondances* było okazjonalne dzieło *Hommage à Nadia Boulanger* na sopran, trzy alt, klawier, perkusję i cytrę (1967).

19 „Pour Anne Frank et pour tous les enfants du monde, innocents (1945-1995)”. Henri Dutilleux, *The Shadows of Time*, partytura, Schott Music, 1997, s. 47.

20 *Sur le même accord* (2001-2002) jest transkrypcją preludium fortepianowego o tej samej nazwie z 1977 roku.

21 „The most beautiful instrument of all”. C. Glayman, *op. cit.*, s. 112.

wane zamówienie Herberta von Karajana i Filharmonii Berlińskiej z 1983 roku. Dzieło stanowi *opus magnum* Dutilleuxa i jest punktem kulminacyjnym jego twórczości. Po śmierci żony w 2009 roku, 93-letni Dutilleux nie napisał już żadnego nowego utworu. W ostatnich latach życia sędziwy kompozytor wielokrotnie powracał do małej wsi Candes-Saint-Martin, w której małżonkowie spędzali letnie miesiące. Kiedy umarł 22 maja 2013 roku w wieku 97 lat, Dutilleux postrzegany był już jako jeden z największych kompozytorów XX wieku.

Jak zauważyliśmy powyżej, droga twórcza Henriego Dutilleuxa przebiegała w trzech etapach. Okres młodzieńczy to fascynacja naturą i duchowością, wyrażona w pieśniach: *Le fleur*, *Féerie au clair de lune*, *Regards sur l'infini*. To także czas trzech monumentalnych kantat pisanych na konkurs Grand Prix de Rome. W centralnej fazie twórczości, wraz z rozwojem kariery, kompozytor porzuca pieśń i poświęca się muzyce czysto instrumentalnej. U kresu życia Dutilleux powraca do medium głosu ludzkiego. Powstają wówczas m. in. dwa cykle pieśni orkiestrowych, *Correspondances* i *Le Temps L'horloge*.

Intrygująco w tym kontekście jawi się początek środkowego okresu twórczości Dutilleuxa, czas powstania obu symfonii. Jak wiadomo, w muzyce europejskiej lat 50. dominował serializm, natomiast Paryż stał się siedzibą radiowego studia eksperymentalnego Pierre'a Schaeffera (1951) oraz IRCAMu Pierre'a Bouleza (1970). Obie instytucje badały nowe technologie muzyczne i znacząco przyczyniły się do rozpatrywania muzyki w kategoriach postępu. Ponadto, wciąż żywa była trauma po II wojnie światowej, której wpływ na sztukę najdobitniej wyraził Theodor Adorno w słynnym powiedzeniu, iż po Auschwitz „żadna poezja nie jest już możliwa”. Przedwojenne pieśni Dutilleuxa cechowały inspiracje o wyraźnie romantycznym rodowodzie. Gdyby Dutilleux zdecydował się w latach pięćdziesiątych na kontynuację twórczości w niezmiennym kształcie, prawdopodobnie nie zaistniałby na międzynarodowej scenie muzycznej.

Możemy więc postawić następującą hipotezę: w instrumentalnym okresie swojej twórczości Dutilleux nie porzucił subtelnych tematów duchowości i natury, poruszanych w młodzieńczych kompozycjach, lecz ukrył je pod postacią pozamuzycznych inspiracji, towarzyszących danemu dziełu. Przykładem takiego utworu instrumentalnego jest *Mystère de l'instant*.

Duchowość ukryta. *Mystère de l'instant* (1985-1989)

Mystère de l'instant [Misterium chwili] na orkiestrę smyczkową, cymbały i perkusję (1985-1989) powstało na zamówienie Paula Sachera²². Dzieło zostało prawykonane 22 października 1989 roku w Zurychu przez Zurich Collegium Musicum pod batutą Sachera, któremu utwór

22 Oprócz *Mystère de l'instant*, znajomość Dutilleuxa z Sacherem zaowocowała powstaniem okolicznościowego utworu z okazji 75. rocznicy urodzin Sachera pt. *Trois Strophes sur le nom de Sacher* na wiolonczelę solo (1976).

został również dedykowany. W rozmowie z Claude'em Glaymanem, Dutilleux opowiedział historię powstania utworu:

To było pod koniec czerwca w Candes-Saint-Martin, w Turenii, około jedenastej wieczorem, kiedy zapadała noc. Zatrzymałem się na końcu drogi, dokładnie naprzeciwko miejsca, w którym spotykają się rzeki Loara i Vienne. W głębokiej ciszy, przerywanej jedynie niezauważalnymi odgłosami natury, nagle pojawił się dziwny rodzaj krzyku [szloch, płacz], mieszanina niemal przerażających dźwięków odpowiadających sobie nawzajem w kolejnych falach, które coraz bardziej się zbliżały. To były oczywiście ptaki, niemożliwe do zidentyfikowania i w ilości nie do policzenia, które leciały w oddali. Zaintrygowało mnie to zjawisko, więc wróciłem w to samo miejsce o tej samej porze następnego wieczoru i kilka kolejnych potem, uzbrojony w magnetofon, mając nadzieję na uchwycenie tych niezwyklej nocnych krzyków. Ale nigdy się to nie powtórzyło. Wiesz, kiedy zaczynasz pracę nad nowym dziełem, czasami zdarzenia takie jak te, pojawiające się jak grom z jasnego nieba, pozwalają ci wyjść poza przeszkodę pustej strony. W ten szczególnie wieczór to, co usłyszałem, nie było właściwie muzyką, lecz brzmieniem natury, powiedziałbym cudownie niezorganizowanym, a one [ptaki – przyp. Sz.B.] zostawiły mnie pod silnym wrażeniem, że to niepowtarzalna okazja. Chciałem zarejestrować je na magnetofonie dlatego, że rytm tych rozmaitych krzyków był dziwnie niezwykle i irracjonalny, praktycznie nie do zapisania. Mimo to, starałem się wyrazić to na pierwszych stronach *Mystère de l'instant* z pamięci, przez pewien rodzaj przekształcenia [*transfiguration*], dzieląc instrumenty smyczkowe na wiele różnych partii²³.

Opowiedziana przez Dutilleux anegdota dość precyzyjnie odsłania inspiracje *Mystère de l'instant*. Podobnie jak w przypadku wczesnych pieśni, w centrum uwagi kompozytora znalazła się natura²⁴. W nocnej

23 „It was near the end of June in Candes-Saint-Martin in Touraine towards eleven in the evening and night was falling. I had stopped at the end of road opposite the exact spot where the Loire and the Vienne meet. In the deep silence, broken only by the imperceptible sounds of nature, there was suddenly a strange sort of cry, a mixture of almost harrowing sounds answering each other in successive waves that came ever closer. It was birds, of course, unidentifiable and in numbers beyond counting, which were flying into the distance. I was intrigued by this phenomenon and came back to the same spot at the same time the next evening and several after that, armed with my tape recorder, hoping to capture these extraordinary nocturnal cries. But it never happens again. You know, when you're starting a new work it's sometimes events like this, happening out of the blue, which allow you to get beyond the hurdle of the blank page. On the special evening what I heard was not quite music but sounds of nature, I would say wonderfully unorganized, and they left me with the strong impression this was an exceptional occasion. If I wanted to register them on a tape recorder, it was because the rhythm of the multifarious cries were strangely unusual and irrational, hardly capable of being written down. Even so, that's what I tried to express in the opening pages of *Mystère de l'instant*, from memory and through a kind of transfiguration, by means of dividing the strings into many different parts”. *Ibidem*, s. 90.

24 Inspiracja odgłosami ptaków może budzić mylne skojarzenia *Mystère de l'instant* z twórczością Messiaena. Należy zauważyć, że Messiaen w swojej twórczości trak-

scenerii usłyszał on „cudownie niezorganizowane brzmienie natury” – zjawisko, którego nieuchwytność poruszyło jego wyobraźnię.

Tytuł *Mystère de l’instant* można przetłumaczyć jako „Misterium chwili”. W nocie programowej polskiego prawykonania utworu czytamy:

Słowo „mystère” [misterium, tajemnica] powinno być rozumiane w najszerszym sensie, nie wykluczając w żadnym wypadku jego odbicia w sferze duchowej. Kompozytor wielokrotnie podkreślał, że akt pisania muzyki ma dlań w sobie coś z ceremonii, „z odpowiednim udziałem misterium i magii”²⁵.

Dotychczas w twórczości Dutilleuxa słowo *mystérieux* [tajemniczo, misteryjnie] funkcjonowało jedynie jako określenie wykonawcze. Użycie tego sformułowania w nazwie utworu podkreśla duchowy charakter przeżytego doświadczenia, będącego impulsem do powstania dzieła. Na pytanie Glaymana dotyczące ukrytego, religijnego aspektu dzieła²⁶, Dutilleux odpowiedział:

Czy fakt, że kompozytor nie napisał żadnych typowo religijnych utworów, jest powodem dla którego nie może on mieć poczucia sacrum? Dlaczego to zawsze powinno się manifestować wprost? Powiedziałbym, że trochę sakralności jest w moim kwartecie *Ainsi la nuit* – nie tylko w częściach zatytułowanych *Litanie* czy *Gwiazdozbiory* – a także z pewnością w *Métaboles* i w pytaniu zadawanym przez moją *II Symfonię*. W *Timbres, espace, mouvement* jest to jeszcze bardziej wyraźne. Posiadam Biblię, czytam ją i odświeżam od czasu do czasu, mam również zbiór prac religioznawczych. Wszystko to przyczynia się do mojego rozwoju duchowego²⁷.

Religijność Henriego Dutilleuxa

W anegdocie dotyczącej powstania *Mystère de l’instant* Dutilleux wskazuje na duchowy charakter inspiracji. Jednocześnie można zauważyć, z jakim trudem próbuje opisać swoje doświadczenie. Można przypuszczać, że kompozytor zgodziłby się ze słynnym powiedze-

tuje ptasi śpiew jako gotowy materiał dźwiękowy do wykorzystania w utworze, natomiast Dutilleux posługuje się impresją usłyszanych odgłosów.

25 *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1994*, książka programowa, Warszawa 1994, s. 160-161.

26 „Since you’ve mentioned your preoccupation with the sacred element of life, that does not surprise me, but is this something we can always detect?” C. Glayman, *op. cit.*, s. 78-79.

27 „Is the fact that a composer has not written any specifically religious works a reason why he should lack a sense of the sacred? Why should that always manifest itself on the surface? I would say that there is a little of the sacred in my quartet *Ainsi la nuit* – not only in the movements entitled ‘Litanies’ or ‘Constellations’ – and certainly also in *Métaboles* and in the question asked by my *Second Symphony*. It’s even clearer in *Timbres, espace, mouvement*. I also possess the Bible, I read it and reread it from time to time and I have a collection of works on the study of religions. All that has contributed to my spiritual development”. *Ibidem*.

niem Debussy'ego: „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne”²⁸. Pojmowanie muzyki w nieuchwytnych kategoriach „misterium i magii”²⁹ budzi pytania o religijność Dutilleuxa i jego stosunek do wiary. Punktem wyjścia naszych rozważań niech będzie poniższa wypowiedź kompozytora:

Wychowałem się w wierze rzymskokatolickiej, ale od dawna jestem człowiekiem niepraktykującym, mimo że bardzo często chodzę do kościoła, aby rozmyślać. Muszę jednak powiedzieć, że pewne sprawy, zarówno w niedawnej jak i odległej historii, przeszkadzały mi. Niepokoiła mnie czasem postawa Kościoła wobec wydarzeń takich jak hiszpańska wojna domowa, faszyzm we Włoszech lub powstanie narodo-owego socjalizmu w Europie Środkowej, a następnie prześladowania Żydów, o których wszyscy wiemy³⁰.

Powyższy fragment ukazuje Dutilleuxa przede wszystkim jako moralistę, człowieka wrażliwego, głęboko rozważającego problemy tego świata. W dalszym toku cytowanej wypowiedzi Dutilleux mówił:

Tak więc moja wiara jest raczej indywidualna, zupełnie odwrotnie niż u Messiaena, który z wielką siłą i szczerością deklarował się jako kompozytor katolicki. Ale nie żałuję tego, jak zostałem wychowany, zgodnie z zasadami, które wciąż wydają mi się ważne i które wpojono mi w sposób wsapaniałomyślny. Są to zasady, które aprobuję³¹.

Przywołana postać Oliviera Messiaena, którego kompozytor był wielkim entuzjastą³², stwarza interesujący kontekst do zagadnienia religii w życiu i twórczości Dutilleuxa. *Gros* twórczości organisty kościoła Świętej Trójcy w Paryżu stanowi muzyka pisana „na chwałę Bożą”. Tymczasem Dutilleux, odwołując się w twórczości do kategorii duchowych, nie posiada w swoim katalogu ani jednego utworu religijnego *sensu stricto*. Tłumaczył, że w jego opinii „nie trzeba koniecznie praktykować religii, aby mieć poczucie sacrum”, a jego muzykę ce-

28 „La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer”. Louis Pasteur Vallery-Radot, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, Flammarion, Paryż 1957, s. 44.

29 *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej...*, s. 160-161.

30 „I was brought up in the Roman Catholic faith but I have not been a practicing member for a long time, even though I very often go into a church to meditate. But I must say that certain things in both recent and more distant history have disturbed me. At times I have been made uneasy by the Church's attitude in the face of events like the Spanish Civil War, Fascism in Italy, or again the rise of National Socialism in Central Europe, followed by the persecutions of Jews, which we all know about”. C. Glayman, *op. cit.*, s. 11.

31 „So my faith is rather individualistic, not at all like Messiaen, who forcefully and with great sincerity declared himself to be a Catholic composer. But I don't regret the way I was brought up, according to principles which still seem to me valid and which were imparted to me in a very generous spirit. They are principles I approve of”. *Ibidem*.

32 O tym, jak bardzo Dutilleux cenił Messiaena i jego opinie, zob. *ibidem*, s. 74.

chuje „nie tyle objawienie treści religijnej, ile raczej poczucie tajemnicy”³³. Istotnym tropem w kierunku zdefiniowania postawy religijnej Dutilleuxa jest jego stwierdzenie, że choć nie jest praktykującym katolikiem, często przebywa w kościele „aby rozmyślać”³⁴. Można zatem przypuszczać, że indywidualna wiara Dutilleuxa wykraczała poza tradycyjne ujęcie doktrynalne, niemniej kompozytor odnajdywał w świątynnych murach odpowiednią przestrzeń i atmosferę dla osobistej, intuicyjnej kontemplacji. W tym świetle należy zapewne odczytywać jego kolejną, niejednoznaczną wypowiedź:

Po przejściu znacznej duchowej przemiany z pewnością zachowuję pojęcie czegoś głęboko osadzonego, i pomimo wielu wątpliwości, nie sądzę, abym mógł sklasyfikować mnie jako agnostyka. W każdym razie uważam, że agnostycyzm nie jest łatwy do zdefiniowania, chyba żeby określać tym słowem tego rodzaju wątpliwości, które od czasu do czasu nie oszczędzają nawet najbardziej żarliwie wierzących. Zastanawiając się nad tym tematem nie mogę uwierzyć w całkowitą pustkę, a jeśli pomyślę o wszystkich przejawach sztuki sakralnej w muzyce, malarstwie, architekturze, w tak wielu dziedzinach i tak wielu religiach, wydają mi się one potwierdzeniem trwałości ducha. Dlatego poświęcam dużo uwagi sakralności, nawet jeśli w rzeczywistości piszę tylko muzykę świecką. I rzeczywiście można znaleźć ślady tych skłonności w mojej muzyce – czasami w doborze nazw części, takich jak *Litanie*, *Gwiazdozbiory* lub *Inkantacje*, czasem nawet w samych tytułach z ich metafizycznymi odniesieniami. Często zastanawiam się nad przekonaniem Malrauxa, że sztuka jest jedyną mocą zdolną pokonać pustkę. Jestem pewien, że to prawda – a Malraux z pewnością był agnostykiem³⁵.

„Pojęcie czegoś głęboko osadzonego”, a więc nie do końca zidentyfikowanego, nieokreślonego, z wyraźnie jednak wyrażoną świadomością, że „to tam jest”, stanowi prąródło twórczości Dutilleuxa. Korzenie in-

33 „What I have always felt, and I think it has been coming through for some time now in my music, is certainly not the revelation of anything sacred but the approach to a kind of mystery. It is not absolutely necessary perhaps to practice a religion in order to have a sense of the sacred”. *Ibidem*, s. 11.

34 *Ibidem*.

35 „Having undergone considerable spiritual change, I certainly retain the notion of something deep-seated and, despite any number of doubts, I don't think you could class me as an agnostic. In any case I feel agnosticism is not so easy to define except as just this kind of doubt that doesn't always spare the most fervent believers themselves. In reflecting on this subject I cannot believe in a total void, and if I think of all the manifestations of sacred art, in music, in painting, in architecture, in so many fields and so many religions, they seem to me to be a confirmation of the permanence of the spirit. So I give a good deal of thought to the sacred even if in fact I have written only secular music. And indeed you can find some traces of this inclinations in my music – sometimes in the choices of subtitles like *Litanies*, *Constellations* or *Incantatoire*, or in the titles themselves with their metaphysical references. I often ponder on Malraux's belief that art is the only power capable of conquering the void. I'm sure that's true – and Malraux was certainly an agnostic”. *Ibidem*, s. 130-131.

tuicyjnej religijności twórcy *Correspondances* tkwią w kulturze XIX wieku. Poglądy na wiarę i religię Dutilleuxa stanowią przejaw duchowości poromantycznej, która nie mogąc zmanifestować się już w tradycyjnych ramach instytucjonalnych, przejawia się w formach bardziej indywidualnych, subtelnych i aluzyjnych. Konsekwencją poglądu André Malrauxa, zgodnie z którym tylko sztuka posiada „moc pokonania pustki”³⁶, jest poczucie artystycznej odpowiedzialności kompozytora, dla którego sztuka pełni rolę „pomostu” ku „drugiej przestrzeni”³⁷, wyzwalającej współczesnego człowieka z duchowej pustki.

**„Przedziwne zbliżenie przyływu nieskończoności”³⁸.
Correspondances (2002-2004)**

Jak już zauważyliśmy, w twórczości Dutilleuxa utwory z wykorzystaniem głosu ludzkiego stanowią relatywnie niewielką grupę. W rozmowie z Claude’em Glaymanem, w 1992 roku, Dutilleux mówił:

To poważna luka w moim katalogu, która intryguje wielu ludzi i dla której nie mogę znaleźć żadnego prawdziwego wytłumaczenia. [Głos to – przyp. Sz.B.] najpiękniejszy instrument ze wszystkich! Tak jakby mnie onieśmiała. To prawda, że nienawidziłem sposobu, w jaki go traktowano w czasach serializmu, nawet jeśli zgodziłem się, że nie można wykluczyć tego instrumentu [głosu – przyp. Sz.B.] z eksperymentów. [...] Ale jestem zawiedziony, gdy widzę zainteresowanie „rozsadzaniem” tekstu poetyckiego poprzez dzielenie go na drobne fragmenty, które sprawiają, że staje się on niezrozumiały. Modny manieryzm? Całkowicie zdaję sobie sprawę z tego, że każdy powinien unikać pułapki nadmiernego nacisku na prozodię, niewolniczego przekładania słowo po słowie, tak samo każdy musi być ostrożny przed zbyt bliskim zbliżeniem się do deklamacji w stylu *Pelleas i Melizandy*, zwłaszcza w operze. Więc jakie jest rozwiązanie? Oczywiście różni się ono w zależności od wybranego tekstu. Chciałbym, by to rozwiązanie skłaniało się ku inkantacji³⁹.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Druga przestrzeń* to tytuł ostatniego tomu wierszy Czesława Miłosza, opublikowanego za życia poety (Wydawnictwo Znak, Kraków 2002). Poeta porusza w nim tematy wiary i śmierci.

³⁸ „Rapprochement étrange de la marée de l’infini”. Fragment wiersza *Gong* Rainera Marii Rilkego. Tekst został wykorzystany przez H. Dutilleuxa w IV części *Correspondances*.

³⁹ „It’s a serious gap in my catalogue, one which intrigues many people and for which I can’t find no real explanation. The most beautiful instrument of all! Almost as if it intimidated me. It’s true I hated the treatment meted out to it in the serial era, even if I agreed that this instrument was not to be excluded from experimentation. [...] But I fail to see the interest in exploding a poetic text by breaking it up into tiny fragments that make it unintelligible. A fashionable mannerism? I quite realize that one must avoid the trap of overemphasis in prosody, of servile word-by-word translation, and that equally one must be wary of getting too close to ‘Pelleas’ – type declamation, especially in the opera house. So what’s the solution? Obviously it varies according to the text that’s being set. I should like it to lean in the direction of incantation”. C. Glayman, *op. cit.*, s. 112.

Dutilleux wyrażał ubolewanie, iż „żaden współczesny kompozytor nie próbuje przedłużyć tradycji niemieckiego *Lied* czy francuskiej *mélodie*”⁴⁰, podając za najwybitniejsze przykłady twórczość Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Hugo Wolfa, a na gruncie muzyki francuskiej Hectora Berlioz (cykl *Nuits d’été*) i Claude’a Debussy’ego (*Colloque sentimental* z cyklu *Fêtes galantes*). Poruszana w rozmowie z Glaymanem problematyka współczesnej twórczości wokalne zajmowała więc kompozytora nie bez powodu. Przypomnijmy: pośród wielu ówczesnych przedsięwzięć Dutilleuxa⁴¹, na realizację czekało dawne zamówienie Filharmonii Berlińskiej z 1983 roku⁴². Koncepcja dzieła zamówionego przez Herberta von Karajana w ciągu następných dwudziestu jeden lat ewoluowała⁴³, by ostatecznie osiągnąć kształt *Correspondances* – cyklu pieśni na sopran i orkiestrę symfoniczną.

Choć oficjalnie czas powstawania utworu przypada na lata 2002-2004, *Correspondances* dojrzewały w wyobraźni kompozytora znacznie dłużej. Cechą szczególną koncepcji Dutilleuxa jest nietypowy wybór tekstów do głównych części utworu:

Pierwotna idea utworu polegała na dokonaniu wyboru kilku listów różnych autorów, zdolnych wzbudzić różnorodne formy lirycznej ekspresji za pośrednictwem sopranu i wielkiej orkiestry symfonicznej⁴⁴.

Tytuł *Correspondances* możemy więc rozumieć bezpośrednio jako „korespondencje” („listy”). Z drugiej strony kompozytor podkreśla wieloznaczność tytułowego określenia i wskazuje na powiązanie z sonetem Charlesa Baudelaire’a o tym samym tytule, w którym obecne

40 „I think it’s a pity that no contemporary composer is trying to prolong the tradition of the German »lied« or the French »melodie«, both of which, to quote Marcel Beaufils, »have taken to themselves the powers of a pocket opera«. I’m thinking of the outstanding examples of Schubert, Schumann, and Hugo Wolf, and also, in France, of a long line stretching from Berlioz’s *Nuits d’été* to Debussy *Colloque sentimental*”. *Ibidem*, s. 22.

41 W latach dziewięćdziesiątych Dutilleux pracował nad *The Shadows of Time* dla Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej oraz okolicznościowym utworem *Les Citations* na obój, klawesyn, kontrabas i perkusję dla Festiwalu w Aldeburghu. Kompozytor intensywnie rozważał także skomponowanie kolejnego kwartetu smyczkowego. *Ibidem*, s. 113.

42 Ta informacja pochodzi z dwóch źródeł: Byron Adams, *Henri Dutilleux, Correspondances*, <http://americansymphony.org/henri-dutilleux-correspondances/> [data dostępu: 10.05.2018]. Wywiad z kompozytorem, <http://www.ina.fr/video/I16111719/henri-dutilleux-a-propos-de-correspondances-video.html> [data dostępu: 10.05.2018].

43 Jedną z koncepcji *Correspondances* zakładała wykorzystanie chóru. Zob. C. Glayman, *op. cit.*, s. 87.

44 „The initial idea of the work consisted in making a choice of some letters from various authors and susceptible of engendering different forms of lyrical expression conveyed by the soprano voice and the large symphonic orchestra”. Henri Dutilleux, *Correspondances*, komentarz do partytury, Schott Music, Mainz 2003.

jest zjawisko „synestezji, którą [poeta – Sz.B.] sam ewokuje”⁴⁵. Zuzanna Kozłowska w analizie sonetu Baudelaire’a⁴⁶ zauważa, że poeta traktuje Naturę jako „przedsionek strefy sacrum”⁴⁷ i rozłącza w sonecie „sugestywną wizję zmysłowej prajedni”, będącej „[synestezyjnym] [splotem] odpowiadających sobie na wzór odległego echa – woni, barw i dźwięków”⁴⁸. Koncepcja Baudelaire’a wydaje się tożsama z ideami Dutilleuxa, który w swojej muzyce dąży do rozpoznania nieuchwytnego, duchowego aspektu natury. Idee te były jednak przekazywane do tej pory wyłącznie pod postacią pozamuzycznych inspiracji. W swoim pierwszym od wielu lat utworze wokalnie-instrumentalnym Dutilleux chce owe idee „wyśpiewać”.

Cykl *Correspondances* składa się z pięciu pieśni i krótkiego instrumentalnego interludium. W komentarzu do partytury Dutilleux zaznacza, że każda z części uzyskuje odmienny koloryt brzmieniowy za pomocą innej instrumentacji⁴⁹. W pierwszej pieśni Dutilleux umuzyczył poezję Rainera Marii Rilkego, wykorzystując napisany oryginalnie w języku niemieckim wiersz pt. *Gong (1)*. Szczególną uwagę zwraca w tej części brak sekcji wiolonczel oraz flażolety kontrabasów. Druga część nosi tytuł *Danse cosmique [Taniec kosmiczny]* i powstała do poematu indyjskiego autora Prithwindry Mukherjee. Pod względem instrumentacji, w tej części „cała orkiestra otacza śpiewaka”⁵⁰. W instrumentalnym interludium przeważa brzmienie akordeonu. Trzecia pieśń, do tekstu listów Aleksandra Solżenicyna do Galiny i Mścisława Rostropowiczów, „opiera się przede wszystkim na instrumentach smyczkowych, zwłaszcza wiolonczelach, grających często w kwartecie wiolonczelowym”⁵¹. Czwarta pieśń nosi tytuł *Gong (2)* i powstała do francuskiego w oryginale wiersza Rilkego. W tej części Dutilleux wykorzystuje „połowę wielkiej orkiestry”⁵². W piątej pieśni, opartej na tekście listów Vincenta van Gogha do brata Théo, przywołane zostaną dwa obrazy malarza, które „odnajdą swoje echo przede wszystkim

45 „The work’s general title, *Correspondances*, beyond the different meanings which could be given to this word, refers to Baudelaire’s famous poem, *Correspondances* and to the »synaesthesias« he himself evoked”. *Ibidem*.

46 Zuzanna Kozłowska, *Zapach idei. Synestezja i ideestezja w Correspondances Charles’a Baudelaire’a*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka* 26(46)/2015, s. 299-316.

47 *Ibidem*, s. 302.

48 *Ibidem*, s. 303.

49 „Each of these episodes is object of a slightly peculiar orchestration privileging such or such family of instruments”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

50 „As for *Danse Cosmique*, it’s the whole orchestra which will surround the singer”. *Ibidem*.

51 „Solzhenitsyn’s letter to Slava and Galina will be backed in a dominative way by the strings, especially by the celli, often in a celli quartet”. *Ibidem*.

52 „The piece *Gong(2)*, sort of interlude hardly includes half of the large orchestra”. *Ibidem*.

w barwach instrumentów drewnianych oraz dętych blaszanych⁵³. W trzeciej i piątej części realizuje się pierwotna idea utworu, zakładająca wykorzystanie treści listów.

Należy podkreślić, że wątki poruszane w wybranych przez kompozytora tekstach są wieloznaczne i skutkują wieloma kierunkami interpretacji – zarówno w kontekście cyklu, jak i całej twórczości Dutilleuxa. Mimo to teksty mają jeden wspólny element – „podobną skłonność ich autorów do mistycznego myślenia”⁵⁴.

| Nr | Tytuł | Tłumaczenie |
|------|-----------------------------|-----------------------------|
| I. | <i>Gong (1)</i> | <i>Gong (1)</i> |
| II. | <i>Danse Cosmique</i> | <i>Taniec kosmiczny</i> |
| | <i>Interlude</i> | <i>Interludium</i> |
| III. | <i>À Slava et Galina...</i> | <i>Do Sławy i Galiny...</i> |
| IV. | <i>Gong (2)</i> | <i>Gong (2)</i> |
| V. | <i>Vincent à Théo...</i> | <i>Vincent do Théo...</i> |

TABELA 1: UKŁAD CZĘŚCI W *CORRESPONDANCES*.

Technika progresywnego rozwoju tematycznego

W *Correspondances* odnajdziemy bogatą symbolikę muzyczną. W celu kreacji muzycznych znaczeń Dutilleux posłużył się trzema cytatami. Dwa spośród nich wskazał wprost w partyturze: w III części (*À Slava et Galina*) Dutilleux „niczym znak wodny”⁵⁵ przywołuje fragment partii Jurodiwego z opery *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego, natomiast w V części (*Vincent à Théo*) cytuje on „główny motyw z własnego utworu”⁵⁶ *Timbres, espace, mouvement*. Trzeci cytat – temat chorałowy z własnego dzieła *Mystère de l’instant*⁵⁷ – jako jedyny pozostał przez Dutilleuxa niezlokalizowany (czyli ukryty!). A jest on istotny, bowiem *Mystère de l’instant* stanowi jeden z kluczy do zrozumienia *Correspondances*.

Cytaty poddawane są na przestrzeni utworu tzw. technice progresywnego rozwoju tematycznego („thematic growth”). Tę metodę operowania materiałem muzycznym Dutilleux wykorzystał po raz pierw-

53 „So, the evocated images, colours in Vincent van Gogh’s letter will mainly find their echo in the wood timbres and in the brass section as well”. *Ibidem*.

54 „An equal inclination toward the mystical thinking by their authors”. *Ibidem*.

55 „As a watermark”. *Ibidem*.

56 „Main motive of his own score”. *Ibidem*.

57 Cytowany fragment *Mystère de l’instant* pochodzi z VI części pt. *Choral* i powraca jako rodzaj reminiscencji w apoteozie całego utworu w IX części pt. *Metamorphoses sur le nom SACHER* (zob. przykład 1).

szy w kwartecie smyczkowym *Ainsi la nuit* (1973-1976). Kompozytor tłumaczył wówczas:

Jest to zwyczaj – prawie całkowicie intuicyjny – aby na początku utworu nie przedstawiać tematu w jego ostatecznej formie. [...] Istnieją natomiast małe komórki dźwiękowe, które rozwijają się bardzo stopniowo. Być może wskazuje to na wpływ literatury Prousta i jego poglądów dotyczących pamięci⁵⁸.

Sugerowany przez kompozytora wpływ twórczości Marcela Prousta odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się tej techniki. Proust w swej siedmiotomowej powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* ukuł pojęcia pamięci podległej woli i pamięci mimowolnej⁵⁹. Dutilleux mówił, że „koncepcja pamięciowa [w *Ainsi la nuit* – przyp. Sz.B.] wchodzi w interakcje ze wszystkim, co z nią związane (prefiguracje, wariacje, itp.), to pojęcie zaś implikuje szczególny podział czasowy, a więc przyjętą formę [utworu – przyp. Sz.B.]”⁶⁰. Stosując w *Correspondances* technikę progresywnego rozwoju tematycznego, Dutilleux zakomponował swoistą strukturę czasowo-pamięciową. Pojawiające się kolejne warianty cytatów (nieraz bardzo dalekie od oryginału) funkcjonują w pamięci słuchacza podświadomie jako wspomnienia (reminiscencje). Ponadto załączki cytatów stają się „elementami ukrytymi w strukturze, które nadają formie solidność”⁶¹, a ich retrospektywny charakter „może precyzyjnie wywoływać u słuchacza efekt nostalgii”⁶². Poniższe zestawienie przedstawia wa-

58 „There’s a tendency – it’s almost entirely intuitive – not ever to present the theme in its definitive state at the beginning. [...] In my case, instead of that there are small cells which develop bit by bit. This may perhaps show the influence of literature, of Proust and his notions about memory”. Roger Nichols, *Progressive Growth*, „The Musical Times”, 1812/1994, s. 89.

59 W opinii Prousta, pamięć podległa woli służy nam do odtwarzania „na zawołanie” obrazów z przeszłości. Pisarz porównuje pamięć podległą woli do oglądania albumu fotografii, bowiem „to czego [album – przyp. Sz.B.] dostarcza, nie ma nic z przeszłości”, jest jedynie „jednolitą i mglistą projekcją”, która pozbawiona jest głębszych emocji. Pamięć mimowolna, oparta na podświadomych działaniach percepcji, jest natomiast niezależna od woli człowieka. Trafnie pisał o niej Samuel Beckett: „Pamięć mimowolna to substancja wybuchowa: »nagły, wszechogarniający i cudowny płomień«. Wskrzusza ona nie tylko minione, ale i Łazarza, który jest w nim zaklęty albo zmęczony. [...] Pamięć mimowolna jest magikiem kapryśnym, którym nie sposób zawładnąć. Sama obiera sobie czas i miejsce cudu”. Samuel Beckett, *Proust*, [w:] *Wierność Przegranej*, przeł. Antoni Libera i Marcin Nowoszewski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 46.

60 „Memory concept intervenes, together with everything associated with it (prefigurations, variations, etc.) and this notion implies a particular subdivision of time, thus of the form adopted”. Henri Dutilleux, *Ainsi la nuit*, komentarz do partytury, Heugel 1995.

61 „They are elements in a hidden structure and that’s what gives the form its solidity”. C. Glayman, *op. cit.*, s. 53.

62 „Effect of the pivot chord [...] can precisely evoke a feeling of nostalgia in the listener”. *Ibidem*.

rianty kluczowego dla *Correspondances* cytatu – tematu chorałowego z *Mystère de l’instant*.

PRZYKŁAD 1. TEMAT CHORAŁOWY Z *MYSTÈRE DE L'INSTANT* I JEGO TRANSFORMACJE W KOLEJNYCH CZĘŚCIACH *CORRESPONDANCES*.

RAMKI OZNACZAJĄ CYTATY W KONTEKŚCIE DŁUŻSZEGO FRAGMENTU DANEJ PARTII.

WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTUR:

H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003;

H. DUTILLEUX, *MYSTÈRE DE L'INSTANT* © ALPHONCE LEDUC 1994.

I. *Gong (1)*

Pierwsza część, *Gong*, powstała do wiersza Rainera Marii Rilkego i „odzwierciedla pojęcie przestrzeni i nieskończoności”⁶³:

Brzmienie
dla ucha już nieuchwytnie.
Jakby dźwięk, przekraczający nas z każdej strony,
był przestrzenią, która dojrzewa⁶⁴.

63 „Reflecting the concept of space and infinity”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

64 „Timbre / qui n'est plus par l'ouïe mesurable. / Comme si le son qui nous surpasse de toutes parts / Etait l'espace qui mûrit”. Rainer Maria Rilke, *Gong*, cyt. *ibidem*. Teksty wykorzystane w *Correspondances* podają w roboczym przekładzie Marcina Trzęsioka.

Troy Ducharme w artykule pt. *Text-music relationships in „Correspondances” by Henri Dutilleux*⁶⁵ zauważa różnice pomiędzy francuskim tłumaczeniem wiersza a oryginalną wersją Rilkego w języku niemieckim⁶⁶. Słowo „Klang” [dźwięk] zamieniono na francuskie słowo „timbre” [brzmienie, w języku niemieckim „Klangfarbe”), co w opinii Ducharme’a bardziej odpowiada „synestetycznej koncepcji brzęących barw”⁶⁷ z sonetu Baudelaire’a. Należy dodać, że słowo „brzmienie” jest określeniem o bardziej subtelnym i ogólnym wydźwięku, co lepiej współgra z tajemniczą aurą muzyki Dutilleuxa. Ponadto kompozytor zamienił kolejność słów, przenosząc słowo „timbre” z końca wersu na jego początek⁶⁸, przydając w ten sposób „brzmieniu” zasadnicze znaczenie w kontekście pierwszej części.

Jej warstwę muzyczną kompozytor oparł na fenomenie brzmieniowym tytułowego gongu. Siglind Bruhn zauważa, że Dutilleux imituje brzmienie perkusyjnego instrumentu za pomocą akordów kwintowych o niewyraźnym, zdecentralizowanym charakterze⁶⁹. Specyfika dźwięku uderzanego gongu zostaje oddana przez kompozytora za pomocą glissanda kontrabasów i puzonów⁷⁰. Podobnie jak dźwięk gongu wytwarza poczucie przestrzenności, tak brzmienie orkiestry w pierwszej części *Correspondances* otacza nas jakby zewsząd. Ewolucyjny i stopniowy charakter wybrzmienia gongu kompozytor osiągnął za pomocą gry flażoletowej kontrabasów⁷¹. Spośród ośmiu orkiestrowych wejść, wybrzmiewa w ten sposób każde, z wyjątkiem środkowego. Wersowi „jakby dźwięk przekraczający nas z każdej strony” towarzyszy narastanie brzmienia (nr 2 w partyturze). Fragment ten stanowi kulminację otwierającej części i zawiera pierwszą, ukrytą postać tematu chorałowego w partii sopranu⁷². Partia wokalna w całości oparta jest na skali całotonowej (którą również cechuje decentralizacja i zawieszenie) i zamyka się w ambitusie oktawy d^1 - d^2 . Najwyższy jej dźwięk przypada w kulminacji części, po której następuje stopniowe opadanie do dźwięku fis^1 , tworzącego

65 Troy Ducharme, *Text-music relationships in Correspondances by Henri Dutilleux*, <<http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singingnetwork/article/view/1805>> [data dostępu: 10.05.2018].

66 Dutilleux wykorzystał wiersz we francuskim przekładzie Jean-Yves Massona (Les Editions Verdier, Paryż 1999).

67 „Synaesthetic concept of tone colour”. T. Ducharme, *op. cit.*, s. 6.

68 Por. obie wersje językowe dołączone do partytury, H. Dutilleuxa, *Correspondances...*, *op. cit.*

69 Siglind Bruhn, *Henri Dutilleux. Jede Note auf der Goldwaage gewogen*, Edition Gorz, Freiburg 2016, s. 204.

70 *Ibidem*.

71 Zagadkowa jest rola flażoletów kontrabasów w *Correspondances*. Można przypuszczać, że ich każdorazowe pojawienie się ma ukryty związek z granym przez kontrabas w ten sam sposób tematem chorałowym w *Mystère de l’instant* (zob. przykład 1).

72 Zob. przykład 1.

tym samym klamrę z pierwszym w tej części dźwiękiem partii sopranu. Warto zauważyć, że w warstwie harmoniczej *Correspondances* również następuje ewolucja – oparta na kwintach na początku części, pod koniec zawiera również składniki skali całotonowej. Krótka, trwająca ok. półtorej minuty⁷³ część pierwsza stanowi wyrazisty gest otwarcia cyklu.

II. *Danse Cosmique*

Część druga, *Danse Cosmique*, oparta na poemacie Prithwindry Mukherjee o tym samym tytule, stanowi „rodzaj przemowy (ody), przesłania adresowanego do Sziwy”⁷⁴. Barbara Hannigan, jedna z pierwszych wykonawczyń solowej partii *Correspondances*, opisywała tę część jako „inwokację do Sziwy, aby chronił nas na Ziemi”⁷⁵. Według mitologii indyjskiej, Sziwa uchronił Ziemię przed potopem, zatrzymując w swych włosach zstępujące z nieba na ziemię wody Gangesu⁷⁶ (do czego Mukherjee w poemacie nawiązuje). *Danse Cosmique* stanowi rzadki przykład w twórczości Dutilleuxa bezpośredniego nawiązania do konkretnej religii, w tym przypadku hinduizmu.

Płomienie, płomienie sięgające do samego nieba,
Kim jesteś, o tancerzu, w zapomnieniu świata?
Twe kroki i gesty rozluźniają warkocz,
Drżą planety i ziemia pod stopami.

Płomienie, płomienie sięgające samej ziemi,
Płomienie potopu, co wnikają we wszystkie serca,
Rozświetlając fale oceanu niezliczonych nocy,
Gdy grzmoty rozbrzmiewają w rytmie błyskawic.

73 Czas na podstawie nagrania Barbary Hannigan i Orchestre Philharmonique de Radio France pod dyr. Esa-Pekki Salonena, H. Dutilleux, *Correspondances*, Deutsche Grammophon 2013.

74 „Kind of address (ode), of message to Shiva”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

75 „Invocation to Shiva, to protect us on Earth”. Cytat pochodzi z wywiadu wideo z Barbarą Hannigan: <<https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/3427-4>> [data dostępu: 10.05.2018].

76 „[Sagara – przyp. Sz.B.] pragnął odprawić rytuał, lecz nigdzie nie było wody. [...] Dokończywszy wreszcie ceremonii, zmarł. Żaden z jego następców nie zdołał sprowadzić wód w podziemia. Dopiero ósmy władca – Bhagiratha – udał się w Himalaje, gdzie przez tysiąc lat uprawiał najstraszniejsze umartwienia, błagając Brahmę o zstąpienie boskiej Gangi oraz o potomka dla siebie. Brahma był bezsilny. Jednakże Sziwa, ujęty długą ascezą króla, zgodził się przyjąć w swe włosy wody Gangi, inaczej ich ciężar i impet rozbiłyby ziemię. Dumna rzeka chciała pociągnąć boga w swym nurcie aż do podziemi, lecz on sprawił, iż zaplątała się w jego zmierzwionych włosach i za karę więził ją tam przez wiele lat. Znów Bhagiratha prosił boga o łaskę. Sziwa pozwolił rzece wydostać się ze swych splotów. Spłynęła, rycząc, siedmioma strumieniami, pełna wodnych stworzeń”. Marta Jakimowicz-Shah i Andrzej Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 260.

Płomienie, płomienie w podziemnych otchłaniach,
Pąki słoneczników otwierają swe płatki,
Szkielety przeszłości w pieszczocie ognia
Zapładniają dusze nowym stworzeniem.

Płomienie, płomienie w sercu człowieka,
Kim jesteś, bardziej niebiański, co wyśpiewujesz przyszłość?⁷⁷

Treść *Danse Cosmique* odwołuje się do symboliki wizerunku Sziwy-Nataradzi, czyli „pana tańca”. Wizerunek przedstawia bóstwo o czterech dłoniach w dynamicznym, kosmicznym tańcu, podczas którego nieustannie stwarza, a zarazem niszczy wszechświat. Pierwsza dłoń (z lewej strony) trzyma *damaru* – mały bębenek w kształcie klepsydry, który symbolizuje akt stwórczy i upływający czas. Druga, uniesiona dłoń Sziwy, oznacza opiekę i ochronę, którą bóstwo otacza świat. Trzecia dłoń, trzymana w „geście słonia”, wskazuje na uniesioną w tańcu stopę i „oznacza »nauczanie«, ponieważ jak za przedzierającym się przez dżunglę słoniem mogą pójść inne zwierzęta, tak nauczyciel [Sziwa – przyp. Sz.B.] wskazuje drogę, którą mogą pójść jego uczniowie”⁷⁸. Ostatnia, czwarta dłoń (po prawej stronie) trzyma płomień, będący symbolem zniszczenia. Wizerunek Sziwy otacza ognisty krąg płomieni, będący symbolem cykliczności natury i nietrwałości kosmosu. Podniesiona noga, na którą wskazuje jedna z dłoni, symbolizuje wyzwolenie z kołowrotu wcieleń. Druga noga depta postać, będącą uosobieniem Niewiedzy (przywiązania do „ja”) – przyczyny krążenia istot w kolisku samsary. Błoga i beznamiętna twarz Sziwy wyraża najwyższe szczęście Nirwany.

77 „Des flammes, des flammes qui envahissent le ciel, / Qui es-tu, ô Danseur, dans l’oubli du monde? / Tes pas et tes gestes font dénouer tes tresses, / Tremblent les planètes et la terre sous tes pieds. / Des flammes, des flammes qui envahissent la terre, / Des flammes de déluge pénétrant tous les coeurs, / Effleurant les ondes de l’océan des nuits / Des foudres se font entendre au rythme des éclairs. / Des flammes, des flammes dans les gouffres souterrains, / Des bourgeons de tournesol ouvrent leurs pétales, / Des squelettes du passé dans la caresse du feu / Engendrent les âmes d’une création nouvelle. / Des flammes, des flammes dans le coeur de l’homme, / Qui es-tu, ô barde céleste, qui chantes l’avenir?” Prithwindra Mukherjee, *Danse Cosmique*, cyt. za: H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

78 Joseph Campbell, *Mityczny obraz*, przeł. Artur Przybylski i Tomasz K. Sieczkowski, Warszawa 2004, s. 59.



ILUSTRACJA 1. SZIWA-NATARADŻA, BRĄZOWA RZEŹBA Z X WIEKU N.E.,
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.

Druga część cyklu reprezentuje formę pieśni przekomponowanej, w której każda zwrotka poematu Mukherjee uzyskała odrębne opracowanie muzyczne. Mimo to należy wskazać dwa elementy spajające *Danse Cosmique* w całość. Pierwszy z nich to *ostinato* wiolonczel i kontrabasów *pizzicato*, nadające drugiej części taneczny charakter i symbolizujące, prawdopodobnie, destrukcyjne oblicze Sziwy⁷⁹. *Ostinato* w istotny sposób milknie jedynie w trzeciej zwrotce (t. 41-49), w której wyraźnie ujawniają się stwórcze siły hinduskiego Boga („szkielety przeszłości w pieszczocie ognia / zapładniają dusze nowym stworzeniem”).



PRZYKŁAD 2. HENRI DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES*, CZ. II *DANSE COSMIQUE*,
FRAGMENT *OSTINATO*, T. 1-2. WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTURY:
H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003.

⁷⁹ Dutilleux zastępuje podobny zabieg *ostinato pizzicato* w V części *Correspondances*. Pojawi się wówczas wątek walki sił dobra i zła, w którym *ostinato* będzie obrazować diabelskie oblicze (zob. przykład 7).

Drugim elementem spajającym *Danse Cosmique* jest podobny sposób muzycznego opracowania początkowych wersów każdej zwrotki. Powtarzające się określenia („płomienie, płomienie”) pełnią funkcje poetyckiej anafory. W warstwie muzycznej Dutilleux przypisał im duże skoki interwałowe, które można odczytywać jako muzyczne odzwierciedlenie ognistych „płomieni”. W skrajnych strofach poematu podmiot liryczny wyraża niepewność wobec pochodzenia i zamierzeń boskiego tancerza⁸⁰. Retoryczny efekt niepewności Dutilleux osiągnął za pomocą następujących po sobie skoków septymy wielkiej (w górę) i seksty małej (w dół). Anafory tych skrajnych strof kompozytor opracował w identyczny sposób, tworząc formalną klamrę⁸¹.

Warto zaznaczyć obecność w *Danse Cosmique* ukrytych znaczeń. Pojawia się tu druga wersja tematu chorałowego z *Mystère de l'instant*⁸². Ponadto w zakończeniu *Danse Cosmique* odnajdziemy współbrzmienie 11-dźwiękowe ze zdwojeniami (t. 56), będące rzadkim przykładem symbolu zakodowanego w warstwie harmoniczej. Brak dźwięku *g* w niniejszym akordzie powoduje niekompletność materiału skali 12-dźwiękowej. Współbrzmienie to, któremu towarzyszy intensywne *crecendo molto* (*pp – fff*), może stanowić symbol niedoskonałości świata zjawisk, niemożności odnalezienia w nim trwałego spokoju⁸³ („bardzie niebiański, co wyśpiewujesz przyszłość?”). Jednocześnie otwarty charakter akordu może wskazywać na moment ewolucji kosmicznej, która nie ma początku ani końca. Współbrzmieniu towarzyszy partia kotłów, która otrzymuje częściowo aleatoryczną swobodę rytmiczną. Symboliczne „wymknięcie się” kotłów spod rytmicznej kontroli efektownie potęguje wyrażone w ostatnim wersie wątpliwości podmiotu lirycznego.

80 Chodzi tu o wersy: „Płomienie, płomienie sięgające do samego nieba / kim jesteś, o tancerzu, w zapomnieniu świata?” oraz „Płomienie, płomienie w sercu człowieka / Kim jesteś, bardzie niebiański, co wyśpiewujesz przyszłość?”.

81 Por. *Correspondances*, cz. II *Danse Cosmique*, t. 5 oraz t. 52.

82 Zob. przykład 1.

83 Brak dźwięku *g* nie jest przypadkowy. Potwierdzenie słuszności interpretacji finałowego 11-dźwięku *Danse Cosmique* odnajdziemy w piątej części – *Vincent à Théo*. Dutilleux zacytuje w niej główny motyw z *Timbres, espace, mouvement*: 12-dźwiękową melodię, która utworzy 12-dźwiękowy akord, stanowiący symbol osiągnięcia upragnionej jedności i pełni, „zatopienie” w nieskończonej naturze.



PRZYKŁAD 3. HENRI DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES*, CZ. II *DANSE COSMIQUE*, 11-DŹWIĘK, T. 56. WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTURY: H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003.

Interludium

Według Hannigan, *Interludium* z *Correspondances* jest rodzajem łącznika, „przejściem od wschodniej filozofii Sziwy do Rosji Solżenicyna i Rostropowicza”⁸⁴, którzy są bohaterami trzeciej części, *À Slava et Galina*. Świadczyć może o tym wprowadzenie w *Interludium* nieobecnego do tej pory instrumentu – akordeonu, którego zadaniem jest wprowadzenie kolorytu rosyjskiego.

Krótkie, 35-taktowe *Interludium* cechuje silna fragmentaryczność. Początek (t.1-4), w którym harfa inicjuje wejścia kontrabasów solo (wszystkie flażoletowe – nawiązujące do I części), tworzy nostalgiczną wizję świata idealnego, rodzaj komentarza w stosunku do zakończenia *Danse Cosmique*. Oniryczny klimat burzą wejścia kolejnych instrumentów: dźwięki harfy podejmują teraz kotły *solo* i tuba *solo* (t. 4-9). Pojawiający się niespodziewanie akordeon próbuje podjąć nową myśl (t. 9-12), która zostaje gwałtownie przerwana przez tubę *solo*, a następnie przez klarnety i flet piccolo (t. 12-16). Tuba intonuje ironiczno-diaboliczną figurę (t. 17)⁸⁵, która na poziomie symbolicznym (choć nie muzycznym) nawiązuje do destrukcyjnego aspektu Sziwy z *Danse Cosmique*. Szybkie, szesnastkowe przebiegi między kontrabasami a tubą (t. 18-26) można odczytywać jako symboliczny pojedynek sił dobra i zła. Z powracającej partii akordeonu wyłania się motyw, który okazuje się trzecią wersją tematu chorałowego⁸⁶. Towarzyszy mu *tremolo* talerza opisane określeniem *en s'éloignant* („oddalając się”). Akordeon łączy *attacca Interludium* z trzecią częścią.

84 „The accordion is in the piece to bridge the gap between the Eastern philosophy of second movement, bringing us to Russia with the letter of Solzhenitsyn to Rostropovich and Galina”. Cytat pochodzi z przywoływanego wywiadu wideo z Barbarą Hannigan.

85 Zob. przykład 6. Warianty diabolicznej figury pojawiają się ponownie w III i V części.

86 Zob. przykład 1.

III. À Slava et Galina

Trzecia pieśń *À Slava et Galina*, stanowi centralną część cyklu *Correspondances*. Dutilleux wykorzystał w niej treść listu będącego wyrazem wdzięczności Aleksandra Sołżenicyna wobec Galiny i Mściława Rostropowiczów, którzy w trudnym dla pisarza okresie represji udzielili mu wsparcia i schronienia:

Gdy zbliżam się do dziesiątej rocznicy mojego wygnania, stają mi znów żywo przed oczyma dwie sceny z tych lat okropnych i przytłaczających. Alja i ja myślimy o tamtych chwilach: bez waszej ochrony i wsparcia, w żadnym razie bym tych lat nie przeżył. Przepadłbym, bo moje siły były już na wyczerpaniu. Nie miałem nawet dachu nad głową: w Riazaniu pewnie by mnie zadusili. A wy, wy chroniliście moją samotność z takim taktem, że nawet nie wspomnieliście mi o ograniczeniach i szykanach, jakie was spotkały. Stworzyliście atmosferę, która przeszła moje najśmielsze wyobrażenia. Bez tego pewnie bym się załamał, niezdolny dotrzeć do 1974 roku.

Przypomnieć sobie o tym wszystkim z wdzięcznością – to zbyt mało powiedziane. Zapłaciliście za to okrutnie, zwłaszcza Galia, która na zawsze utraciła swój teatr. Cała moja wdzięczność nigdy nie zdoła zrekompensować takich strat. Co najwyżej możemy czerpać siłę ze świadomości, że w tym wieku wszystkim nam, Rosjanom, przypadł w udziale ten sam straszliwy los, i mieć nadzieję, że Pan nie będzie nas karać do samego końca. Dzięki, moi przyjaciele. Wasz na zawsze...⁸⁷

W kontekście rozważań nad znaczeniami *Correspondances*, szczególnie zastanawiający wydaje się wybór tekstu tej części. Odsłania się tu bowiem wątek autobiograficzny. Przypomnijmy – Rostropowicz odegrał istotną rolę w życiu Dutilleuxa, zamawiając i wykonując jego utwory zarówno jako wiolonczelista (koncert wiolonczelowy *Tout un monde lointain...*), jak i dyrygent (*Timbres, espace, mouvement* na orkiestrę symfoniczną).

W tkance muzycznej uprzywilejowaną rolę odgrywają instrumenty smyczkowe, „zwłaszcza wiolonczele, często w kwartecie wiolonczelo-

87 „A l'approche du dixième anniversaire de mon exil, des scènes des années terribles et accablantes reprennent vie devant mes yeux. Alja et moi avons repensé à ces moments : sans votre protection et votre soutien, jamais je n'aurais pu supporter ces années-là. J'aurais fait naufrage, car ma vigueur était déjà près de s'éteindre. Je n'avais pas de toit pour m'abriter : à Riazan, on m'aurait étouffé. Et vous, vous avez protégé ma solitude avec un tact tel que vous ne m'avez même pas parlé des contraintes et du harcèlement auxquels vous étiez soumis. Vous avez créé une atmosphère que je n'aurais pas imaginée possible. Sans elle, j'aurais probablement explosé, incapable de tenir jusqu'en 1974. Se rappeler tout cela avec gratitude, c'est bien peu dire. Vous l'avez payé bien cruellement, surtout Galia qui a perdu à jamais son théâtre. Toute ma gratitude ne suffira jamais à compenser de telles pertes. Tout au plus peut-on retirer une certaine force de la conviction qu'en ce siècle, nous autres Russes sommes tous voués au même et terrible destin et d'espérer que le Seigneur ne nous punira pas jusqu'au bout. Merci, mes chers amis. Bien à vous pour toujours”. Fragment listu Aleksandra Sołżenicyna do Galiny i Mściława Rostropowiczów, cyt. za: H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

wym”⁸⁸. Ten rodzaj *homage* dla Rostropowicza stanowi pierwszy z muzycznych symboli zakodowanych w trzeciej części *Correspondances*. Kolejne dwa symbole są związane z interpretacją tekstu. Słowom „a wy chroniliście moją samotność” towarzyszy „osamotnione” *solo* I skrzypiec w wysokim rejestrze, oddzielone od pozostałych instrumentów smyczkowych „pustką” wywołaną brakiem II skrzypiec (t. 19-21). Z kolei po słowach „Galia, która na zawsze utraciła swój teatr” kompozytor zatrzymuje na moment narrację muzyczną na samotnie wybrzmiewającym dźwięku *b* trąbki *solo*, symbolizującym żalobę po utraconym teatrze (t. 46).

W apoteozie tej pieśni (t. 53-58), „niczym znak wodny, jak we mgle” Dutilleux wprowadza kolejny cytat, tym razem pochodzący z opery *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego – „słysząc żalobne zawołanie świętego głupca dotyczące nieszczęść Rosji”⁸⁹. Postać, o której pisze Dutilleux, to w tradycji rosyjskiej Jurodiwy – święty odmieniec prowadzący ascetyczny tryb życia, posiadający zdolność kontaktu z Bogiem. Zacytowany przez kompozytora fragment to myśl melodyczna oparta u Musorgskiego na tekście: „Księżyc świeci, kotek płacze, wstawaj Jurodiwy, pomódl się do Boga”⁹⁰. Melodię cechuje błagalny ton, w którym dominują interwały kwarty i kwinty, typowe dla prawosławnego, modlitewnego zaśpiewu.

Dutilleux dokładnie zachował oryginalne wysokości dźwięków, wydłużył natomiast strukturę melodii na potrzeby prezentacji nowego tekstu („i mieć nadzieję, że Pan nie będzie nas karać do samego końca”). Ostatecznej wersji cytatu towarzyszy *tremolo* na talerzu, harfie, celeście i wibrafonie. Grupa tych instrumentów kontrastuje z dominującym do tej pory brzmieniem instrumentów smyczkowych i tworzy aurę muzyki „niebiańskiej”. W kontekście treści trzeciej części *Correspondances*, ten instrumentacyjny zabieg Dutilleuxa może symbolizować święty stan, „niewinność” narodu rosyjskiego (lub wprost: świętość Sołżenicyna lub Rostropowicza). Warto zauważyć, że za przyczyną stosowania przez Dutilleuxa techniki progresywnego rozwoju tematycznego załączki cytatu, „wtopione” w tkankę muzyczną, pojawiają się na przestrzeni całej trzeciej części⁹¹. Poniższe zestawienie prezentuje transformację tematyczną cytatu z *Borysa Godunowa*.

88 „Solzhenitsyn’s letter to Slava and Galina will be backed in a dominative way by the strings, especially by the celli, often in a celli quartet”. *Ibidem*.

89 „As a watermark, as in a mist is a quotation from Boris Godunov when is heard the Holy Fool (Innocent or Simpleton)’s grief about the misfortunes of the Russia”. *Ibidem*.

90 „Blanche lune, le chat qui pleure. Prends garde, l’innocent, pense, à ta prière”. Modest Musorgski, *Borys Godunow*, Moskwa 1959, nr 202 w partyturze.

91 W części antycypowany jest również załączek cytatu z *Timbres, espace, mouvement* (zob. przykład 5).

Hrh. *A Slava et Galina*, t. 29-30.

Hrh. *A Slava et Galina*, t. 44-46.

VI. I *A Slava et Galina*, t. 47-48.

Fl.
Hrh.
Cl.
Tpt. *A Slava et Galina*, t. 49-50.

Vox. *A Slava et Galina*, t. 53-58.
 et des - pe - ter que le saint - esprit ne nous
 pu - ni - ts pas jus - qu'au - bout

Vox. M. Musorgski, *Borys Godunow*,
 nr 202 w partyturze.
 Me - couz - couz - couz, so - re - sois, re - sois, re - sois. HO -
 blan - che lu - ne, le - chat qui pleu - re. Prends
 pas - ses - sans - sans - sans, de - ty - so - us - au - ce.
 pas - ses - sans, pas - ses - sans, pas - ses - sans

**PRZYKŁAD 4. TRANSFORMACJE CYTATU Z BORYSA GODUNOWA
 MODESTA MUSORGSKIEGO W III CZĘŚCI À SLAVA ET GALINA.**

WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTUR:

H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003;

M. MUSORGSKI, *BORYS GODUNOW* © MUZGIZ 1959.

IV. Gong (2)

Czwarta pieśń *Gong (2)*, powstała do francuskiego, w oryginale, wiersza Rainera Marii Rilkego. Jego treść koresponduje z pierwszą pieśnią cyklu, w której Dutilleux wykorzystał wiersz Rilkego o tym samym tytule:

Rozproszone dudnienie, odwrócona cisza,
 wszystko, co było wokół, zmienia się w tysiące szmerów,
 opuszcza nas i powraca: dziwne zbliżenie
 przyływu nieskończoności⁹².

Część ta stanowi najbardziej zagadkowe ogniwo cyklu. *Gong (2)* nie był bowiem prawykonany podczas premiery *Correspondances* 6 września 2003 roku – dzieło w kompletnej formie zabrzmiało po raz pierwszy dopiero 16 września 2004 roku⁹³. Nie jest znany powód dla którego tak się stało. Komentarz do partytury sugeruje, że Dutilleux w miejscu czwartej części mógł pierwotnie planować drugie interludium⁹⁴. Z drugiej strony, jest mało prawdopodobne, by kompozytor

⁹² „Bourdonnement épars, silence perverti / Tout ce qui fut autour, en mille bruits se change / Nous quitte et revient : rapprochement étrange / De la marée de l’infini”. *Ibidem*.

⁹³ Informacja pochodzi z przywoływanego wywiadu wideo z Barbarą Hannigan.

⁹⁴ „Short interludes are sometimes used as bindings between the letters”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*, Dutilleux mówi tu o interludiach w liczbie mnogiej, tymczasem w utworze znajduje się jedno interludium.

obmyślający przez lata koncepcję utworu nie wiedział o istnieniu drugiego, „francuskiego” *Gongu* Rilkego, którego umuzycznieniem postanowił dopełnić cykl. Istnieje zatem prawdopodobieństwo, że praca nad tą częścią sprawiała kompozytorowi problemy, których rozwikłanie wymagało więcej czasu. Za tą hipotezą przemawia fakt, iż *Gong (2)* jest silnie powiązany z pozostałymi ogniwami, bowiem, pojawiają się tu kolejne trawestacje tematu chorałowego z *Mystère de l’instant* oraz jego ostateczna wersja, w postaci bezpośredniego cytatu⁹⁵.

V. *Vincent à Théo*

Ostatnia część *Correspondances* powstała do zestawionych przez Dutilleuxa wyimków z listów Vincenta van Gogha do brata Théo:

...dopóki trwa jesień, brak mi rąk, płócien i kolorów, by malować piękno, jakie oglądam.

...odczuwam straszliwą potrzebę religii. A więc wychodzę nocą, na zewnątrz, malować gwiazdy. Poczuć gwiazdy i nieskończoność, wysoko, wyraźnie, a więc życie jest ostatecznieomalże zaczarowane.

...wszędzie, z każdej strony, kopuła nieba ma zachwycający błękit, słońce promieniuje bladą siarką i jest to tak delikatne i czarujące jak połączenia niebiańskich błękitów i żółci u Vermeera z Delft. Niestety, obok słońca Dobrego Boga jest też, przez trzy ćwierci czasu, Diabeł Mistral.

...w moim obrazie „Nocna kawiarnia” próbowałem pokazać, że kawiarnia jest miejscem w którym można się zrujnować, oszaleć, popełnić zbrodnię. Więc przez kontrast czułego rózu i czerwonej krwi zestawionych z tonami zielonożółtymi i zielononiebieskimi – wszystko to w atmosferze piekielnego pieca, bladej siarki – próbowałem wyrazić potęgę ciemności tej knajpy⁹⁶.

Forma ostatniego ogniwa *Correspondances* dzieli się na dwie części (A: t. 1-37; B: 38-74). W pierwszej z nich następuje identyfikacja duchowego wymiaru natury oraz afirmacja nieskończonego kosmosu („odczuwam straszliwą potrzebę religii. A więc wychodzę nocą, na zewnątrz, malować gwiazdy. Poczuć gwiazdy i nieskończoność”). Już w 1992 roku w rozmowie z Claude’em Glaymanem, Dutilleux cytował

95 Zob. przykład 1.

96 „Tant que durera l’automne, je n’aurai pas assez de mains, de toile et de couleurs pour peindre ce que je vois de beau. / ...J’ai un besoin terrible de religion. Alors, je vais la nuit, dehors, pour peindre les étoiles. Sentir les étoiles et l’infini, en haut, clairement, alors, la vie est tout de même presque enchantée. / ...Tout et partout, la coupole du ciel est d’un bleu admirable, le soleil a un rayonnement de soufre pâle et c’est doux et charmant comme la combinaison des bleus célestes et des jaunes dans les Vermeer de Delft. Malheureusement, à côté de soleil du Bon Dieu il y a, trois quarts du temps, le Diable Mistral. / ...Dans mon tableau «café de nuit», j’ai cherché à exprimer que le café est un endroit où l’on peut se ruiner, devenir fou, commettre des crimes. Enfin, j’ai cherché par des contrastes de rose tendre et de rouge sang et lie de vin, avec les verts-jaunes et les verts-bleus durs, tout cela dans une atmosphère de fournaise infernale, de soufre pâle, à exprimer comme la puissance des ténèbres d’un assommoir”. Fragmenty listów Vincenta van Gogha do brata Théo, cyt. za: H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

powyższy fragment listu⁹⁷, napisany przez van Gogha podczas pracy nad obrazem *Gwiaździsta noc* (1889). Słynne dzieło malarza stało się inspiracją dla skomponowanego wcześniej przez Dutilleuxa, orkiestrowego *Timbres, espace, mouvement* [*Brzmienia, przestrzeń, ruch*]. W kontekście powyższego, warto przytoczyć słowa kompozytora opisujące ów obraz:

Jest [tu] „ruch” i „przestrzeń”. Prawie cała akcja obrazu rozgrywa się na niebie, pomiędzy monstrualnymi, ponadwymiarowymi gwiazdami, a w mniejszym stopniu na ziemi, z małym kościołem, a następnie ogromnym cyprysowym drzewem, które podąża za linią kościelnej iglicy, dając wrażenie aspiracji do nieskończoności – mistyczne, zawrotne doznanie, jakie można poczuć, gdy jest się samemu na wsi lub nad morzem⁹⁸.



ILUSTRACJA 2. VINCENT VAN GOGH, *GWIAZDZISTA NOC*, 1889, MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.

97 „I tried to retain in its mystic, cosmic aspect. At the time he painted it van Gogh wrote to Theo: »I have a terrible need for religion. And so I go outside at night to paint the stars«. C. Glayman, *op. cit.*, s. 73.

98 „»Mouvement« and »space« are both there. The action of the picture is nearly all in the sky, between the monstrous, outsize stars, and to a smaller extent on the ground, with the little church and then the immense cypress tree, which follows the line of the church spire, giving the impression of aspiring towards the infinite – a mystic, vertiginous sensation, such as you can feel when you're alone in the countryside or by the sea”. R. Nichols, *op. cit.*, s. 89.

W warstwie muzycznej pieśni *Vincent à Théo* Dutilleux wprowadza trzeci, ostatni cytat, pochodzący właśnie z *Timbres, espace, mouvement*. Ten „główny motyw z własnego utworu”⁹⁹ wykorzystuje w pełni materiał 12-dźwiękowy i stanowi symbol osiągnięcia upragnionej pełni, zatopienia w nieskończonej naturze i kosmosie¹⁰⁰. Cytat obecny jest zarówno w wersji melodycznej (w partii sopranu na wokalizzie) oraz w wersji harmoniczej (w partii instrumentów dętych drewnianych, blaszanych oraz czelesty, t. 14-28). Podobnie jak w przypadku poprzednich cytatów, również ten wprowadzany jest stopniowo, za pośrednictwem ukrytych załączków tematycznych, przedstawionych na poniższym zestawieniu.



PRZYKŁAD 5. TRANSFORMACJE CYTATU Z *TIMBRES, ESPACE, MOUVEMENT* W *CORRESPONDANCES*. RAMKA OZNACZA CYTAT W KONTEKŚCIE DŁUŻSZEGO FRAGMENTU DANEJ PARTII. WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTUR: H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003; H. DUTILLEUX, *TIMBRES, ESPACE, MOUVEMENT* © HEUGEL&CIE 1980.

Początek drugiej części *Vincent à Théo* (B, t. 38-74) wyznacza tekst. Obecny do tej pory zachwyty nad nieskończonym pięknem natury ustępuje miejsca ciemnym siłom zła („niestety, obok słońca Dobrego Boga jest też, przez trzy ćwierci czasu, Diabeł Mistral”¹⁰¹). Trop interpretacyjny podsuwa Dutilleux w komentarzu do partytury. Zaznacza, że w powyższym zdaniu van Gogha uchwycona zostaje Baudelaire’owska koncepcja dualizmu, według której boskiemu porządkowi naszego świata nieustannie towarzyszy jego diabelskie odbicie¹⁰². W wykorzystanym przez kompozytora fragmencie listu, nocna kawiarnia jawi się jako siedlisko zła („kawiarnia jest miejscem, w którym można się zrujnować, oszaleć, popełnić zbrodnię”). W warstwie muzycznej siły diabelskie zostają odmalowane na dwa sposoby. Pierwszym jest użycie „diabolicznej” figury wykonywanej najczęściej przez instrument solo. Figura pojawia

99 „Main motive of his own score”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

100 Por. 11-dźwięk z *Danse Cosmique* jako symbol niemożności osiągnięcia pełni (przykład 3).

101 Mistral – chłodny, porywisty wiatr, występujący w regionach południowej Francji.

102 „Baudelairian« idea that in our world, the divine finds inevitably its image in a devilish world, catches up van Gogh’s thought when, from Arles, he wrote to his brother that »next to the sun (the Good God), unfortunately there is the devil mistral«”. H. Dutilleux, *Correspondances...*, *op. cit.*

się w różnych wersjach, na przestrzeni kilku części (po raz pierwszy w *Interludium*, w partii tuby). Oprócz podobnego rysunku melodycznego, cechą wspólną różnych postaci figury są repetycje i *staccato*. Choć Dutilleux nie używa interwału trytonu, warto zauważyć, że w podobny sposób (tzn. wykorzystując *staccato* i repetycje) przedstawiali diabła m.in. Franciszek Liszt w *Sonacie h-moll* na fortepian S.178 i Aleksander Skriabin, np. w *Poème Satanique* na fortepian op. 36.

The image displays six musical excerpts from Vincent à Théo, each featuring a specific instrument and a diabolic figure. The excerpts are as follows:

- Tuba:** Solo, *mf*, *Interlude*, t. 17-19.
- Flute II:** *f*, *A Slave et Galma*, t. 33.
- Baritone:** 2 soli, *mf*, *Vincent à Théo*, t. 37.
- Cor:** (sourd), *mf*, *Vincent à Théo*, t. 40.
- Euphonium:** 2 soli, *f*, *Vincent à Théo*, t. 45.
- Alto Saxophone:** Solo, *mf*, *Vincent à Théo*, t. 46.
- Violin I:** *mf*, *Vincent à Théo*, t. 49.

PRZYKŁAD 6. „DIABOLICZNE” FIGURY W *CORRESPONDANCES*.

WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTURY:

H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003.

Drugim sposobem oddania diabelskiej atmosfery jest zastosowanie *ostinato* w partii wiolonczel i kontrabasów *pizzicato* (t. 38-74), które koresponduje z podobnym *ostinato* w *Danse Cosmique*. W II części *ostinato* symbolizowało destrukcyjne oblicze Sziwy. S. Bruhn zauważyła, że *ostinato* w piątej pieśni cyklu *Correspondances* jest passacaglią, opartą na materiale 12-dźwiękowego cytatu z *Timbres, espace, mouvement*¹⁰³. Temat passacaglii zbudowany jest z dwóch członów: pierwszy z nich wykorzystuje kompletny 12-dźwiękowy materiał cytatu i zachowuje oryginalną kolejność dźwięków. Druga część tematu passacaglii wykorzystuje ten sam materiał, jednak kierunek interwałów zostaje odwrócony (wyjątek stanowi ostatni dźwięk). Lustrzane odbicie 12-dźwiękowego cytatu, reprezentującego pełnię i nieskoń-

¹⁰³ S. Bruhn, *op. cit.*, s. 215. Warto dodać, że passacaglię odnajdziemy również w *I Symfonii* Dutilleuxa.

Szymon Borys „Odczuwam straszną potrzebę religii”...

czoność, można odczytywać jako symbol nieustannej obecności zła – „diabelskiego odbicia”.

Vlc. Cb. t. 37-41.
przeniesienie oktawy w górę (wobec oryginału)
powiększenie dźwięku
powiększenie dźwięku
Vlc. Cb. t. 41-45.
przeniesienie oktawy w dół
przeniesienie oktawy w dół
wyjątek: zamiast dis jest gis

PRZYKŁAD 7. „DIABELSKIE ODBICIE”. ZESTAWIENIE DWÓCH CZŁONÓW TEMATU PASSACAGLII z V CZĘŚCI *VINCENT À THÉO*. WYCIĄG SPORZĄDZONY NA PODSTAWIE PARTYTURY: H. DUTILLEUX, *CORRESPONDANCES* © SCHOTT MUSIC 2003.



ILUSTRACJA 3. VINCENT VAN GOGH, *NOCNA KAWIARNIA*, 1888, YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEW HAVEN.

Jak zauważyliśmy, w tekście drugiej części (B) piątego ogniwa *Correspondances*, malarz podejmuje próbę interpretacji swojego obrazu *Nocna kawiarnia*. Znaczenia symboliczne przypisuje kolorom. Interesująco w tym kontekście wypada próba odzwierciedlenia przez kompozytora poszczególnych barw za pomocą zróżnicowanej instrumentacji. „Czuły róż” oddał Dutilleux za pomocą fagotów i waltorni (t. 54-55). „Czerwona krew” uzyskała odmienne zabarwienie poprzez wykorzystanie instrumentów smyczkowych i klarnetów (t. 55-56). Barwa zielonożółta przemawia za pośrednictwem pomocą obojów i fagotów (t. 56-57), natomiast kolor zielononiebieski wyraża połącze-

nie brzmienia rożka angielskiego i klarnetów (t. 57). „Atmosferę pieca piekielnego, bladej siarki” Dutilleux osiągnął za pomocą wymagającej partii sopranu, który musi się stale „przebijać” przez powiększający się aparat orkiestrowy. Narastające napięcie i dynamika doprowadza do zakończenia pieśni *Vincent à Théo* i jednocześnie całego cyklu *Correspondances*.

Nasuwa się tu ponownie Baudelaire’owski wątek synestezji. W sonecie *Correspondances*, stanowiącym jedną z inspiracji do powstania dzieła, poeta mówi o jedności świata, w którym wszystkie wrażenia zmysłowe przenikają się i wzajemnie sobie odpowiadają. W eseju *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, Baudelaire jeszcze wyraźniej wypowiedział swoje przekonanie, które odzwierciedla również wydźwięk *Correspondances*:

Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzieloną całość¹⁰⁴.

Zakończenie

Correspondances na sopran i orkiestrę symfoniczną (2002-2004) jest przedostatnim dziełem Henriego Dutilleuxa i, być może, stanowi nawet jego *opus magnum*. Dzieło, rodzące się w wyobraźni twórcy przez 21 lat, podsumowuje jego dojrzałą twórczość. Jedną z głównych inspiracji *Correspondances* stanowi sonet Charlesa Baudelaire’a o tym samym tytule, w którym poeta roztacza wizję świata jako jedności możliwej do odczucia m.in. w percepcji synestetycznej:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości,
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne,
Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

104 Charles Baudelaire, *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, przeł. Halina Ostrowska-Grabska, [w:] Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 227.

Które się rozwiewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie¹⁰⁵.

Filozofia Baudelaire’a jest tożsama z ideami twórczymi Dutilleuxa. Dzieło zakomponowane zostało na wzór misternej siatki powiązań i należy odczytywać ją w kontekście dotychczasowej twórczości jako sumę jego duchowych poszukiwań. Najdobitniej świadczą o tym wprowadzone przez kompozytora autocyty, przede wszystkim 12-dźwiękowa melodia z *Timbres, espace, mouvement*, będąca symbolem osiągnięcia pełni i zatopienia w jedności nieskończonego świata, oraz temat chorałowy z *Mystère de l’instant*.

Warto dodać, że S. Bruhn dostrzega w układzie cyklu cały szereg korespondencji tematycznych: refleksji na temat brzmienia gongu (pieśń I, IV), obrazów nieskończoności (II, IV), wątków religijnych (II, V). Zauważa również, że w pieśniach opartych na treści listów odnajdziemy motyw zagrożenia zewnętrznego (III) lub wewnętrznego (V), złagodzonego przez gotowego do poświęceń przyjaciela lub brata¹⁰⁶. W ten sposób dzieło 88-letniego twórcy przenika głęboki wymiar etyczny („Niestety, obok słońca Dobrego Boga jest też, przez trzy ćwierci czasu, Diabeł Mistral”¹⁰⁷). Osobliwa w niniejszym kontekście wydaje się rola *Danse Cosmique*. Sziwa jako stwórca i zarazem niszczyciel uosabia jedność tych przeciwieństw: bez zła nie ma dobra, bez niszczenia – tworzenia. Można więc przypuszczać, iż *Correspondances* jest wyrazem romantycznej idei, traktującej te opozycyjne pierwiastki jako współzależne. Taką intuicję można znaleźć nie tylko u Baudelaire’a. Dobitnie wyraził ją też Mefistofeles w *Fauście* Johanna Wolfganga von Goethego: „Jam tej siły cząstką drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”¹⁰⁸.

Kontemplacja nieskończoności natury, obecna w *Correspondances*, osiąga wymiar panteistyczny. Potrzeba religii nierozzerwalnie związana jest tu z tajemniczą sferą nocy. Kiedy „dzień chyli się ku zachodowi” i nastaje mrok, do głosu dochodzi nieuchwytnie brzmienie natury

105 „La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / – Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, / Ayant l’expansion des choses infinies, / Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens, / Qui chantent les transports de l’esprit et des sens”. Ch. Baudelaire, *Correspondances*, przekład polski przytaczam za: Z. Kozłowska, *op. cit.*, s. 300.

106 S. Bruhn, *op. cit.*, s. 216.

107 „Malheureusement, à côté de soleil du Bon Dieu il y a, trois quarts du temps, le Diable Mistral”.

108 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, przeł. Feliks Konopka, Warszawa 1962, s. 54.

(*Mystère de l'instant*). W nocy, pod postacią rozświetlonego gwiazdami firmamentu, ujawnia się potęża niezgłębionego, kosmicznego wymiaru (*Timbres, espace, mouvement; Correspondances*).

Dutilleux jawi się więc jako jeden z „outsiderów” pośród europejskich kompozytorów XX wieku. Postawa artystyczna Dutilleuxa wpisuje się w tendencję nazwaną przez Charlesa Taylora „zwrotem ekspresywnym”:

W pewnym sensie kultura [współczesna – Sz.B.] stała się areną wielotorowej ewolucji, którą można by określić mianem „upodmiotowienia” [subjectivation], tzn. coraz więcej spraw – i to wielorako – zależy od podmiotu. To, o czym niegdyś rozstrzygała zewnętrzna rzeczywistość – powiedzmy, tradycyjne prawo czy natura – teraz stało się przedmiotem wyboru. Kwestie, w których mieliśmy kiedyś zaakceptować decyzje autorytetu, teraz musimy przemyśleć sami. Współczesna wolność i autonomia odsyłają nas do nas samych, a ideał autentyczności wymaga, byśmy odkryli i wyartykułowali własną tożsamość¹⁰⁹.

Na zakończenie niniejszego artykułu przytoczmy krótki tekst Gerarda Grisey’a. Napisany w 1994 roku, proroczo ujmuje istotę niezwykłej sztuki muzycznej Henriego Dutilleuxa – sztuki, której prawdziwe oblicze wciąż pozostaje dla nas tajemnicą:

Geniusz Dutilleuxa polega niewątpliwie na umiejętności bycia nowatorem na ścieżkach tak wąskich, że każdy inny pomyślałby, iż nie warto już nimi podążać. Pierwsza lektura odsłania to wszystko, co tworzy tradycyjną muzykę symfoniczną: doskonałe mistrzostwo kontrapunktu, harmonii, melodii, instrumentacji. Lecz podczas słuchania wszystko to okazuje się zwodnicze, gdyż muzyka ta nieustannie przekracza kategorie, na których jest zbudowana. Na skraju tego, co znane, w tej samej chwili, w której uważny słuchacz zdaje się poznawać lub rozpoznawać taką czy inną formułę, akord czy rytm, Dutilleux wymyka się, robi zwrot i zwodzi. Jego sfabrykowany klasycyzm uspokaja tylko prawomyślnych konserwatystów, zaś jego cudowna inwencja formalna należy bez wątpienia do człowieka XX wieku (i to takiego, któremu bliższa jest psychoanaliza, nie zaś strukturalizm). Istnieje „brzmienie” Dutilleuxa, tak jak istnieje „brzmienie” Xenakisa, nawet jeśli nowatorstwa nie należy doszukiwać się tam, gdzie wiek XX zwykł je ujawniać. Ostatecznie bowiem odsłaniają się tu nieświadome obrazy dźwiękowe, które jedynie muzyka potrafi uchwycić, z gwałtownością tym większą, im większy dystans dzieli je od języka, w którym są wypowiedzane (krzyki Mozarta – jak wiadomo – są o wiele bardziej przejmujące od krzyków Czajkowskiego). Być może pewnego dnia będziemy umieli rozpoznać, że Dutilleux należy się pozycja nowatora w historii muzyki – takiej, która nie byłaby tylko i wyłącznie historią języka muzycznego¹¹⁰.

109 Charles Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 2002, s. 81.

110 „Le génie de Dutilleux, c’est sans doute d’avoir su innover dans des sentiers si étroits que chacun les pensait désormais impraticables. Une première lecture dévoile ce qui sous-tend la musique symphonique traditionnelle : contrepoint, harmonie, mélodie, orchestration y sont superbement maîtrisés. Mais à l’écoute, tout bascule,

Bibliografia

- Baudelaire Charles, *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, przeł. Halina Ostrowska-Grabska [w:] Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Bruhn Siglind, *Henri Dutilleux. Jede Note auf der Goldwaage gewogen*, Freiburg 2016.
- Campbell Joseph, *Mityczny obraz*, przeł. Artur Przybyśławski i Tomasz K. Sieczkowski, Warszawa 2004.
- Dutilleux Henri, *Ainsi la nuit*, komentarz do partytury, Paris 1995.
- Dutilleux Henri, *Claude Debussy*, „Ruch Muzyczny” 8/1962.
- Dutilleux Henri, *Correspondances*, komentarz do partytury, Mainz 2003.
- Dutilleux Henri, *The Shadows of Time*, partytura, Mainz 1997.
- Glazman Claude, *Henri Dutilleux: Music – Mystery and Memory. Conversations with Claude Glazman*, przeł. Roger Nichols, Aldershot 2003.
- Golianek Ryszard Daniel, *W stronę spraw ostatecznych... Kontemplacja jako cecha stylu późnego w muzyce na przykładzie dzieł Liszta, Wagnera i Szostakowicza*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Katowice 2002, s. 107-117.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Faust*, przeł. Feliks Konopka, Warszawa 1962.
- Grisey Gérard, *Henri Dutilleux Novateur!*, „Revue musicale de Suisse Romande” 3/1994.
- Jakimowicz Andrzej i Jakimowicz-Shah Marta, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982.
- Kaczyński Tadeusz, *Na wyspie św. Ludwika. Wizyta u Henriego Dutilleux*, „Ruch Muzyczny” 8/1996.
- Kozłowska Zuzanna, *Zapach idei. Synestezja i ideastezja w Correspondances Charles’a Baudelaire’a*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka” 26 (46), s. 299-316.
- Mattietti Gianluigi, *Magia, tajemnica i niezależność*, „Ruch Muzyczny” 15/2013.
- Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1994*, książka programowa, Warszawa 1994.
- Modest Musorgski, *Borys Godunow*, partytura, Moskwa 1959.

car cette musique transcende instantanément les catégories qui la fondent. À l’orée du connu, à l’instant même où l’auditeur attentif croit connaître ou reconnaître telle formule, tel accord, tel rythme, Dutilleux esquive, détourne et leurre. Son classicisme factice ne rassure que les bien-pensants et sa prodigieuse invention formelle est bien celle d’un homme du XXe siècle (celui de la psychanalyse et non du structuralisme). Il y a un “son” Dutilleux comme il y a un “son” Xenakis, même si l’innovation ne se trouve pas là où le XXe siècle a coutume de la déceler. Enfin, il y affleure des images sonores inconscientes que seule la musique est en mesure de révéler, et ceci d’autant plus violemment que le langage en est apparemment distant (les cris de Mozart — on le sait — sont bien plus bouleversants que ceux de Tchaïkovski). Peut-être serons-nous un jour capable de reconnaître à Henri Dutilleux une place de novateur dans l’histoire d’une musique qui ne serait pas seulement celle du langage musical”. Gérard Grisey, *Henri Dutilleux Novateur!*, „Revue musicale de Suisse Romande” 3/1994, s. 53, przeł. Marcin Trzęsiok.

Nichols Roger, *Progressive Growth*, „The Musical Times” 1812/1994.
Potter Caroline, *Henri Dutilleux: His life and works*, Aldershot 1997.
Taylor Charles, *Etyka autentyczności*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 2002.
Vallery-Radot Louis Pasteur, *Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma*, Paris 1957.

Publikacje internetowe:

Adams Byron, *Henri Dutilleux, Correspondances*, online, <http://americansymphony.org/henri-dutilleux-correspondances/>, [data dostępu: 10.05.2018].
Barbara Hannigan *on her work with Henri Dutilleux*, online, <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/3427-4>, [data dostępu: 10.05.2018].
Ducharme Troy, *Text-music relationships in Correspondances by Henri Dutilleux*, online, <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singingnetwork/article/view/1805>, [data dostępu: 10.05.2018].
Henri Dutilleux à propos de „Correspondances”, online <http://www.ina.fr/video/I16111719/henri-dutilleux-a-propos-de-correspondances-video.html>, [data dostępu: 10.05.2018].
Toute l'œuvre d'Henri Dutilleux, online, <https://www.joy-dutilleux.fr/henri-dutilleux-son-oeuvre/>, [data dostępu: 22.05.2018].

Abstract

Henri Dutilleux (1916-2013) – French composer, for years in the shadow of Olivier Messiaen and Pierre Boulez, today seems as a classical composer of XX century. Consequent creative attitude of Dutilleux resulted in works that we can hear more and more often on music stages all over the world. One of his last pieces is *Correspondances* for soprano and orchestra (2002-2004). After 34 years of working on instrumental music, composer went back to human voice creating the cycle of songs, which are an amount of his previous works. These works are full of thoughts of romantic artists: Charles Baudelaire (1821-1867), Vincent van Gogh (1853-1890) and Marcel Proust (1871-1922). The work of Dutilleux, rich in symbolic, expresses the inspiration of nature and infinity of the world. The article „»I have terrible need for religion«. Symbolism of spirituality in music by Henri Dutilleux” is an essay of reading hidden meanings contained in one on the lasts works by French composer.