

KATEDRA - AFFECTIO IMAGINARIA W ŚWIECIE DŹWIĘKU

*„Budowla, jak wielka literatura, poezja czy
muzyka, może opowiedzieć niejedną historię.
Może ukazać świat z zupełnie innej perspektywy;
budzić pragnienia, nityczuć nowe szlaki.
Wbrew pozorom budowle nie należą do świata
przedmiotów martwych. Żyją, oddychają, są
jak ludzie. Mają oblicza zewnętrzne i wewnętrzne.
Mają ciała i dusze.” (D. Libeskind)¹*

1.1. Katedra „in illo tempore”², czyli w „świętym czasie początków”, katedra jako mit i wielowymiarowy symbol w zwierciadle różnych ujęć współczesnej humanistyki – to jest to, co mnie zajmuje na początku obecnych rozważań, zanim przystąpimy do wnikięcia w świat muzyki, a przedtem jeszcze historii europejskiej architektury i literatury.

Ta „sztuka katedr wsmukłych, wyrastających ponad zabudowania miasta, katedr, które je uwznioślały i dominują nad nim”³, sztuka kończącego się średniowiecza – ma wielorakie konteksty, relacje o cechach symbolicznych, mistycznych, transcendentnych; stanowi symbol uniwersalnej kultury średniowiecza, sumę dokonań okresu i zarazem zapowiedź nadchodzącego humanizmu, już się rodzącego, jak to wspaniale prezentuje autor, wybitny znawca epoki, podobnie jak sławni – **Johann Huizinga** i **Arnold Hauser**, który w rozwoju herezji, zakonów żebraczych i ruchów mistycznych upatruje symptomów tego klimatu⁴.

Mając w pamięci kulturowe znaczenie świętego drzewa⁵, praformy świątyni⁶ (**F. Fernandez-Armesto** wręcz tytułuje jeden z rozdziałów jako „drzewa w odwrocie – czasy katedr” – architektura gotycka, oszczędzająca na belkowaniach, jest efektem kurczenia się lasów⁷), zastanawiamy się nad pojmowaniem znaku katedry w kategoriach mitu – jako ziemskie naśladownictwo nadziemskiego modelu, doświadczanie przestrzeni świętej w kontraście do świeckiej, jako świętości nie podlegającej ziemskiemu zepsuciu⁸; rozwija ona wszystkie antyczne i starotestamentowe modele, a jej symbolika przekłada się naturalnie na kształty architektoniczne. Funkcjonalność tego mitu polega na stworzeniu wzorcowych modeli dla późniejszych pokoleń, na przeobrażeniu egzystencji w paradygmat⁹.

Wielokrotnie powraca do tego znaku **Joseph Campbell**¹⁰, rysując schemat trzech fundamentów mitologicznego i folklorystycznego świata średniowiecza: katedry, zamku i chaty, których to symboli geneza sięga aż jaskini, grotu¹¹, tak wszechobecnej we wszelkich baśniach i mitach aż do naszych czasów, tak istotnej dla sztuki (m.in. dramaty R. Wagnera, *Pelleas i Melisanda* C. Debussy’ego, trylogia J. R. R. Tolkiena). Znamienity badacz przytacza także funkcję macierzyńską kościoła-matki, funkcję odradzania z matki duchowej, rolę obrazowania antropomorficznego w świątyni jako wynik

¹ D.Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, z angielskiego przeł. M. Zawadka, Warszawa 2008, s. 11.

² M.Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999.

³ J.Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1970, s. 92.

⁴ A.Hauser, *Spółczesna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 158.

⁵ M.Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, s. 8.

⁶ J.G. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 2002, s. 103-122; F.Fernandez-Armesto, *Cywilizacje*, z angielskiego przeł. M. Grabska-Ryńska, Warszawa 2008, s. 110.

⁷ Op.cit., s. 119-124.

⁸ M.Eliade, *Sacrum...*, op.cit., s. 48-51.

⁹ M.Eliade, *Mity...*, op.cit., s. 27.

¹⁰ J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przekł. I. Kania, Kraków 2007, s. 78.

¹¹ A.Gruszczynska-Ziółkowska, *Koncert w Hadesie: jaskinia i grot jako źródła dźwiękowych inspiracji*, [w]: *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red.S.Zerańska-Kominek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 7-21; też: E.Kolbuszewska, „Hipnozująca głębia”. *Motyw jaskini w literaturze romantycznej*, rozdz.III pracy pt. *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

rozwoju odwzorowania zwierzęcego w jaskini¹², jako sygnał możliwości technicznych i organizacyjnych miejscowej społeczności, podobnie jak argumentują to współczesne wieżowce¹³.

Ostatnie stwierdzenia ma dalekosiężne konsekwencje, gdyż jest zarazem dowodem umiejscowienia ośrodka promieniowania władzy i zasad kształtujących życie społeczne w poszczególnych epokach: w przykazaniach duchowych w średniowieczu (katedra), w budynku władzy politycznej w XVIII wieku czy właśnie w biurówcu, ośrodku działalności gospodarczej¹⁴.

Skoro jesteśmy w epoce wizualnej, epoce teatralizacji, katedry buduje się nie jak miejsca do medytacji, lecz do dobrej widzialności, przedtem nie było to potrzebne – katedra oddziaływała swoją symboliką i transcendencją i obowiązkiem uczestnictwa w koleinach rytuału. Autor podkreśla także rolę średniowiecznego kultu Dziewicy Marii jako źródła powstania cudownych katedr tego czasu w sensie reinkarnacji hellenistycznych obrzędów ku czci Bogini na obszarze Śródziemnomorza czy starożytnych wierzeń egipskich, odzwierciedlonych w dekoracjach najsłynniejszych katedr¹⁵, a to zawdzięczamy mnichowi o wielkich ideach – opatowi Sugerowi. To on świadomie i z premedytacją „wprowadził Marię do systemu ikonograficznych współzgodności”¹⁶, a faktem o przeciwnych, acz zespolonych wektorach jest rozkwitający współcześnie i brzemienisty w skutkach rycerski, świecki kult damy¹⁷.

Katedry jako artystyczna summa całej kultury średniowiecznej, jako najgenialniejsze wyrażenie systemu filozofii scholastycznej, w roli urzeczywistnienia jednej doktryny sztuki, filozofii, alchemii i polityki, nawet ówczesnej koncepcji czasu¹⁸ - stanowiły wtedy surogat natury, „syntezę wyobrażeń o człowieku, jego dziejach i związkach z całością, ‘porządek symetrii i odpowiedniości, prawomocność liczb, szczególnego rodzaju muzyka symboli tworzy tę wielką encyklopedię z kamienia’”; poetyka katedry rządzi się zasadą zgodności dwóch Testamentów¹⁹, a samo pojmowanie i wywyższenie piękna na bazie plastyczności języka figuratywnego, czego ponownie dokonał opat Suger, było rewolucyjne w idei i nie do przecenienia w swych konsekwencjach na przyszłość²⁰.

Ta matematyka sakralna, widzialna logika kosmosu, jak określa to **Aron Guriewicz**²¹, zetknięcie się dwóch planów czasowych – lokalnego życiowego i ogólnohistorycznego, a zarazem dowód emancypacji czasu miejsciego spod kontroli kościelnej²² - katedra idei, polifonia myśli typowa była, nomen omen, dla schyłku epoki, dla czasów symbolizmu²³, symbolizmu tak średniowiecza, jak i przełomu XIX i XX wieku, na co zwraca uwagę w swym poruszającym studium słynny badacz epoki średniowiecza Jacques Le Goff²⁴.

Katedra pełniła rolę postludium organowego²⁵, symbolizowała ona całą cywilizację zachodnią poprzez miejsce rozbrzmiewania fugi Bacha²⁶, porównywana była ze scholastyczną filozofią (**Erwin Panofsky**)²⁷, a dzisiejsi pisarze widzą ją jako „pejzaż spetryfikowany” powielający pejzaż pierwotny, elementarny, z grotą, kamieniami, źródłem i drzewami, pejzaż uczyniony miejscem sakralnym, jak to zachodziło z owymi uroczyskami (rzymskimi lucus i greckimi alsos)²⁸.

Jak to wszechstronnie opisuje Aron Guriewicz „symbolem wszechświata była katedra, która swoją konstrukcją miała być we wszystkim podobna porządkowi kosmicznemu... Portale katedr i kościołów, luki triumfalne, wejścia do zamków traktowano jako ‘bramy niebieskie’, samą zaś

¹² E. Kolbuszewska, op.cit., s. 101.

¹³ Ibidem, s. 115-121.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 118, 197, 204.

¹⁶ G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo w średniowieczu 980-1420*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1986, s. 149.

¹⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968.

¹⁸ O. von Simson, *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa 1989; M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981, rozdz. 3.

¹⁹ U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przekł. M. Kimula i M. Olszewski, Kraków 2006, s. 101-102.

²⁰ Ibidem, s. 24-25; J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1970.

²¹ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976.

²² Ibidem, s. 141-143.

²³ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1974, rozdz. 15.

²⁴ J. Le Goff, *Długie średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007.

²⁵ J. Huizinga, op.cit., rozdz. 18.

²⁶ F. Fernandez-Armesto, op.cit., s. 23.

²⁷ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, s. 44, 58.

²⁸ J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Q. Lavique, Warszawa 1962.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

monumentalną budowlę jak 'dom boży' albo 'gród boży'. Organizacja przestrzeni w katedrze miała też swoją określoność w czasie²⁹.

Przestrzeń gotyckiej katedry stała się nosicielem idei, została zdematerializowana i „uduchowiona”; jest nieograniczona, ale jednocześnie zorganizowana. O owej jedności wszystkich struktur, tak zasadniczych, jak dekoracyjnych, mówi dalej autor: „Podczas gdy starożytna rzeźba może występować samodzielnie w świątyni, na forum czy gdziekolwiek, to średniowieczna plastyka łączy organicznie poszczególne figury w harmonijne zespoły, splatające się w nierozdzielalną całość, jaką jest kosmos gotyckiej katedry... skończony empiryczny kosmos zostaje włączony w nieskończoność boskiej istoty³⁰. I jakże ten cudowny świat podobny jest do niektórych poniższych opisów muzyki: „Przestrzeń katedry gotyckiej sprawia wrażenie ruchu, nie jest statyczna, lecz trwa jakby w nieustającym stawaniu się i odnawianiu. W tym tkwi płynność i wieloznaczność form, źródło niewyczerpanej twórczej wyobraźni średniowiecznych mistrzów budowniczych katedr, snycerzy i rzeźbiarzy”³¹.

Jeżeli twórcy gotyckich katedr przejęli pitagorejską tradycję odzwierciedlania struktur matematycznych zarówno w architektonice, jak i w muzyce, tradycję podejmowaną już w sztuce rzymskiej, to próby odczytania muzycznych katedr w kontekście ich pierwowzorów nie powinny nas zadziwiać. Badacze mówią o kapitelach z Cluny, o kapitelach z katalońskiego chiostro Sant Cugat de Valles przedstawiających zapis w kamieniu melodycznego kształtu hymnu *Iste Confessor*³², pomijając liczne postacie wyrzeźbione występujące z atrybutami muzycznymi (m.in.: *Grający na organistrum* Mistrza Mateusza z 1188 r. z katedry Santiago de Compostela; *Młodzi śpiewacy* Luki della Robbia z XV w. z katedry we Florencji)³³.

Georges Duby za ostatnią „katedrę” średniowiecza uznaje *Boską Komedię* Dantego (1321)³⁴, podkreślając jej funkcję elementu odzwierciedlającego rozpowszechnianie się nowych idei, zwłaszcza w drugiej generacji budowniczych katedr (autor mówi o wieku rozumu 1190-1250), świątyń bardziej jeszcze rozświetlonych, stanowiących odpowiednik bardziej klarownych intelektualnie „dialektycznych analiz struktur” i „geometrii utkanej ze światła” o funkcji dydaktycznej, propagandowej, misyjnej na froncie walki z herezją waldensów i katarów³⁵.

Mario Praz za nieukończoną katedrę uważa niedokończone *Oponieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera (1340-1400), powstałe w latach 1378-1400³⁶, za typowego zaś malarza „jesieni średniowiecza” wskazuje nie idealistycznego Giotto lecz Pisanello, autora pełnego przepychu i stylizacji obrazu schyłku świata rycerskiej kultury³⁷.

Wybitny historyk sztuki **Ernst Gombrich** podkreśla wagę nowatorskich rozwiązań konstrukcyjnych katedr w celu „zrozumienia tajemnic pozazmysłowej rzeczywistości”³⁸; charakterystyczne jest ponownie, iż tworzone te arcydzieła na przełomie epok – XII i XIII wieku. Niemniej ważna jest sztuka bogatej, delikatnej i pełnej gracji zarazem dekoracji katedr w późniejszych etapach rozwoju stylu, w XIV wieku, i to w Anglii i Francji (*Decorated Style* i style *flamboyant*), co doprowadziło do wczesnego renesansu³⁹.

Kosmiczne wizje wszechświata w najsłynniejszych witrażach w Chartres⁴⁰ (z uwagą, iż witraże nie są wynalazkiem gotyku) urzeczywistnione są w najważniejszym kształcie symbolicznym średniowiecza – koła, czyli rozety, symbolu solarnego i kosmosu, także symbolu władzy i panowania czy niezmiennych praw życia; koło zestawiane było zarówno z pierwiastkiem męskim i żeńskim. Odczytywany symbolicznie był także wówczas kształt pięciokąta, częsty w rozetach katedralnych,

²⁹ Op.cit., s. 73.

³⁰ A.Guriewicz, op.cit., s. 91-92.

³¹ Ibidem.

³² M.Praz, op.cit., s. 72.

³³ A.Ausoni, *Muzyka. Leksykon historia sztuka, ikonografia*, tłum. E. Morka, Warszawa 2007, s. 229-375.

³⁴ M.Praz, op.cit., s. 221.

³⁵ Ibidem, s. 175-176.

³⁶ J.Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 73.

³⁷ Ibidem, op.cit., s. 82.

³⁸ E. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 189.

³⁹ Ibidem, rozdz.10. i 11.

⁴⁰ F.Fernandez-Armesto, op.cit., s. 101.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

wywiedziony z wierzeń ezoterycznych i odwołujący się do idealnych zasad estetycznych, sięgający nawet głęboko w praktyki mularskie ówczesnej epoki⁴¹.

Pokrewny obraz to także znamienna dla epoki realistyczna i symboliczna róża⁴² – mistyczny symbol serca, środka kosmicznego koła; biała róża kojarzona była z niewinnością i dziewictwem, stąd określenie Marii Panny jako Róży Duchownej.

Znamienne dla dzisiejszych refleksji humanistycznych o zrodzeniu się europejskiego renesansu⁴³ są odnoszące się do katedr uwagi autora monografii o sztuce francuskiej⁴⁴: „jedną z najważniejszych form ekspresji tego humanizmu stanie się sztuka gotycka”. Autor wiąże powstanie tej sztuki z niesłuchaniem znaczącymi procesami społecznymi – „z kapetyńską centralizacją władzy politycznej, z przesunięciem ku północnej połowie Francji nowatorskiej inicjatywy, z ekspansją kultury miejskiej oraz z racjonalistycznym i zhierarchizowanym humanizmem”⁴⁵.

Wывodząc genezę gotyku zarówno z technik warsztatowych (**Eugene Viollet-Le-Duc**) czy z programu duchowego (**E. Panofsky, H. Sedlmayer**), należy podkreślić fundamentalną cechę, sprzyjającą powstaniu tych arcydzieł – jedność łączenia różnych elementów, czego nie objawiała sztuka romańska, jedność zachowania hierarchii oraz jedność kryteriów wywodzących się z różnych obszarów, tzn. z konstrukcji, efektów optycznych i spekulacji myślowych⁴⁶.

Podobnie podchodzi do sprawy autor fundamentalnej monografii o architekturze europejskiej, **Nikolaus Pevsner**⁴⁷, wysuwając na plan pierwszy powstania nowego stylu elementy estetyczne raczej niż techniczne, zasadę nowoczesnej współpracy artysty i konstruktora.

Wspomnieć jednak trzeba sprawę wagi fundamentalnej – ocieplenie klimatu w końcu średniowiecza i w związku z tym zwiększenie quantum światła słonecznego, co zdeterminowało potrzebę wkomponowania tego faktu w konstrukcję świątyń – i stąd rozkwit sztuki witraży. Innym czynnikiem wpływającym na rozkwit sztuki budowania katedr, według wybitnego mediewisty, **Jacquesa Le Goffa**, jest następująca od X wieku poprawa sytuacji ekonomicznej w końcu średniowiecza, a co za tym idzie, lepsza jakość pożywienia dla ludności⁴⁸.

Istotne jest także podjęcie przez Kościół reakcji na rozprzężenie religijne w tym czasie skutkiem nowych świeckich zwyczajów (kult damy), propagowanych przez trubadurów i przez szybko powstające odłamy reformatorów, zyskujące rzesze wyznawców (np. katarzy), co wpłynęło na mianowanie nowo budowanych katedr wezwaniem Najświętszej Marii Panny, o czym wyczerpująco i błyskotliwie pisze Denis de Rougemont i z innego wychodząc momentu eksplikacji, z tradycji czczenia bogini śródziemnomorskiej – **Joseph Campbell**⁴⁹.

Wspomnieć jeszcze trzeba o kwestii nie najbardziej istotnej, ale znamiennej – o rozkwicie zjawiska śmiechu w końcu średniowiecza, co przytaczany uprzednio wybitny mediewista, **Jacques Le Goff**, sytuuje w funkcji czynnika średniowiecznego humanizmu. Do reprezentatywnych rzeźb XIII-wiecznego gotyku należą przecież dwie uśmiechnięte postaci: „Pięknego Boga” z Amiens i „Uśmiechnięty Anioł” z Reims, obie zaistniałe w katedrach...⁵⁰

1.2. Sztuka gotyckich katedr, sztuka miejska i mieszczańska, rezultat nowych świeckich orientacji, takich jak prądy mistyczne, heretyckie i rozwój zakonów żebraczych⁵¹, pełnił także rozmaite funkcje społeczne, był domem spotkań, transakcji handlowych i miejskich uroczystości; sama katedra była fundacją upragnioną przez mieszczan.

⁴¹ U.Eco, *Sztuka i piękno...*, op.cit., s. 58.

⁴² J.Tresidder, *Symbol i ich znaczenie*, z angielskiego przeł. Z. Dalewski, Warszawa 2001, s. 95, 132, 148-149.

⁴³ W.Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, Łódź 1985.

⁴⁴ J.P.Couchoud, *Sztuka francuska*, t.I i II, z francuskiego przeł.E.Bąkowska, Warszawa 1985, t. I, s. 95.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 100.

⁴⁷ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, z angielskiego przeł. A.Morawińska i H.Pawlikowska, Warszawa 1976, s. 88-91..

⁴⁸ J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident medieval*, Flammarion 2008, s.44-45.

⁴⁹ Op.cit., s.197.

⁵⁰ J. Le Goff, *W poszukiwaniu średniowiecza*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2005, s.155-158; J. Le Goff, *Un Moyen Age en images*, Paris 2007..

⁵¹ A.Hauser, *Společná historia sztuki i literatury*, przekł.J.Ruszczyćówna, t.1., Warszawa 1974, s.158-160.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Specyficzna rywalizacja w zakresie wznoszenia katedr zapoczątkowana w 1163 r. przez **najśłynniejszą z bazylik w Paryżu** (wzorowana na katedrze w Laon, ukończona 1200) i zdystansowana przez rozmiary świątyni w Amiens porównywana jest przez współczesnych do przedsięwzięcia budowy piramid⁵². Istotne jest natomiast nowe rozumienie dotychczasowych rozwiązań architektonicznych, takich jak sklepienie krzyżowo-żebrowe, luk ostry czy przypory w zespoleniu z niespotykanym do tej pory wykorzystaniem światła, czynnikiem w gotyku podstawowym, i odmiennym związkiem formy i treści – podporządkowanie dekoracji systemowi owych istniejących już technik⁵³.

Nowatorskie wizje **opata Sugera** zrealizowane we wschodniej części kościoła w **Saint-Denis pod Paryżem w 1144 r.** zostały rozpowszechnione w szeregu słynnych katedr – a celem było światło dochodzące przez witraże, to światło realne i to symboliczne. Poza symboliką wyrzeźbionych postaci i kamiennych opowieści portalu mamy tu do czynienia także z ożywioną w końcu średniowiecza symboliką koloru, kiedy to upodobania chromatyczne niezwykle się zintensyfikowały, nie tylko w zakresie sacrum (heraldyka, ubiory warstw wyższych, nawet katedry były malowane, co nam się dzisiaj wydaje nie do pomyślenia)⁵⁴ – błękit przedstawień Matki Boskiej np. w Chartres, najbardziej wyrazisty w okresach od XIII do XV w.⁵⁵, kolory i efekty świetlne witraży zależne od pory dnia, złoceń Ołtarza Wita Stwosza w Krakowie⁵⁶ czy „Złota Madonna” z Amiens.

Autor fascynującego opracowania o roli koloru w średniowieczu, **Michel Pastoureau** traktuje kościół już od okresu karolińskiego jako świątynię koloru, za zwłaszcza od XIII w., kiedy to msza święta przestaje być tylko obrzędem, a staje się również spektaklem, a zarazem systemem, w którym „liturgiczna funkcja koloru zyskuje status kodu”⁵⁷. W odniesieniu do błękitu, dynastycznego koloru Kapetyngów i potem koloru monarchii francuskiej, mówi on wręcz o błękitnej rewolucji od 1140 r., zapoczątkowanej we Francji aż do szczytu popularności tego koloru około 1300 r. w charakterze ulubionego koloru Europy przy jednoczesnym odwróceniu innych barw (zieleni i żółci)⁵⁸.

Funkcję katedr jako „szlaków cywilizacyjnych”, znaczących pielgrzymkami i drogami handlowymi, podkreśla **Peter Rietbergen**⁵⁹; tworzyły one nową wizję świata, a fakt dominowania nad całą społecznością był ważny tak ze względu na okoliczności zewnętrzne (wróg), jak i dla zaakcentowania lokalnych hierarchii. Istotne zjednoczenie w tym przypadku przestrzeni sakralnej, jak i czasu sakralnego poprzez świadomość powtarzalności obrzędów w miejscu obdarzonym specyficzną mocą duchową i zaznaczonym ważnymi wydarzeniami historycznymi dla danego kręgu – pozwoliło zbudować owe budowle, będące synonimem kultury i działalności człowieka⁶⁰.

Świątynie gotyckie były głównie „nośnikami idei władzy monarszej”, gdyż ich powstanie przypadło na czas zjednoczenia północnej i południowej części kraju pod berłem Kapetyngów w XIII w.⁶¹ Stały się zarazem uprawomocnieniem władzy świeckiej, a z drugiej strony rzeczywistym obrazem dominacji od ok.1300 roku mistycyzmu, kierunku przeciwnego scholastyce – i właśnie w katedrach „odbija się nowy obraz świata”⁶².

Wiadomo, iż katedry pełniły także rolę ówczesnych encyklopedii wykutych w kamieniu, z inspiracjami także symbolicznymi, czyli funkcjonowały jako *Biblia pauperum*⁶³, również na witrażach⁶⁴ –

⁵² J. Blaschke, *Tajemnice Sztuki i piękno średniowiecza. Sekretne historie zakonów*, z hiszpańskiego przeł. M. Boberska, Warszawa 2007, s. 64-66.

⁵³ O. von Simson, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York 1956, przekł. polski: *Katedra gotycka – jej narodziny i znaczenie*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1956.

⁵⁴ M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalsen-Tygielska, Warszawa 2006, s. 127-237; U. Eco, ..., op. cit., s. 64-65; J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 320-322.

⁵⁵ M. Pastoureau, op. cit., s. 159.

⁵⁶ G. Duby, op. cit., s. 123-125.

⁵⁷ M. Pastoureau, op. cit., s. 141, 162-167.

⁵⁸ Ibidem, s. 145 i nn., 173.

⁵⁹ P. Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, z angielskiego przeł. R. Bartold, Warszawa 2001, s. 154-155.

⁶⁰ C. Humphrey, P. Vitebsky, *Architektura i sacrum*, przeł. E. Cander-Karolewska, Warszawa 2005, op. cit., s. 31.

⁶¹ J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, Warszawa 2007, „Dzieje kultury francuskiej”, Warszawa 2005, s. 166.

⁶² W. Koch, *Style w architekturze. Artydziela budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, red. przekładu L. Krzyżanowski, Warszawa 1996, s. 148.

⁶³ N. Pevsner, op. cit., s. 114.

⁶⁴ Zastosowanie witraży w architekturze to zjawisko typowe dla kultury zachodniej, związane z budowlami chrześcijańskimi, ta technika wynaleziona przez Syryjczyków przeniknęła do Europy Zachodniej między VII a XII wiekiem (Ibidem, s. 50).

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

rzeźby portalu katedry w Chartres przedstawiają m.in. siedem sztuk wyzwolonych, obok obrazów o przesłaniu dydaktycznym.

Interesujące jest przemyślenie relacji muzyki i przestrzeni w zachodniej katedrze – ona sama jest instrumentem. Nie mówiąc nawet o zjawisku echa, bo rodzaj usytuowania ambony wskazuje na dominację słowa w kościele – wzniesiona jest ona wysoko ponad zgromadzeniami wiernych, co szczególnie jest widoczne w jezuickich świątyniach baroku; w świątyniach Wschodu ogranicza się pogłos, potrzebny ze względów symbolicznych i psychicznych w gotyckich katedrach, podobnie jak wzrok wiernego skierowany ku górze, do ostrolukowych sklepień, w przeciwieństwie do rozwiązań katedry bizantyjskiej⁶⁵.

N. Pevsner celnie zauważa, iż pęd ku górze w katedrach gotyckich jest tak samo przemożny, jak kierunek ekspansji wschodniej w kościołach wczesnochrześcijańskich⁶⁶, a u początku koncepcji stoi „fascynacja skomplikowanym wzorem, nie fantastycznym i nieodpowiedzialnym, lecz powodowanym logiką, który w swej istocie wyraża to samo napięcie, które rządzi wnętrzem”⁶⁷. I dalej nie sposób nie przywołać wielokrotnie przytaczanej w tekstach o kulturze paraleli o gotyckiej katedrze i fudze Bacha: „Ta równowaga wysokich napięć jest klasycznym wyrazem zachodniego ducha, równie wybitnym jak świątynia z V wieku n.e. była wyrazem ducha greckiego. Tam był to spokój i błoga harmonia, tutaj mamy do czynienia z ruchem na mgnienie tylko zawieszonym. Jak fuga Bacha, tak i gotycka katedra wymaga od nas pełnego zaangażowania emocjonalnego i intelektualnego.

Zagubieni w mistycznej, rubinowo-błękitnej jasności płynącej z rozświetlonych witraży, zostajemy wezwani do czujnej uwagi określonym rytmem delikatnych a mocnych linii... Architekt gotycki ze swoim zachodnim umysłem wiecznego poszukiwacza i wynalazcy, kuszony ciągle przez to, co jeszcze nie wypróbowane, dąży, z większą śmiałością w dziedzinie konstrukcji, do kontrastu pomiędzy wnętrzem – objawieniem ducha, a stroną zewnętrzną – manifestem intelektu”⁶⁸.

Podobnie symboliczny jest układ krzyża (np. w Chartres, Pizie, Salisbury), powielany w wielu świątyniach, odzwierciedlający Stary i Nowy Testament, bogato zdobione drzwi wejściowe, sumujące całość dekoracji wewnątrz budowli, jak i usytuowanie labiryntu na posadzce z rozetą w centrum, jak np. w Chartres – nad żyłą wodną, a samo miejsce zbudowania jest wyrazem kumulacji ducha świętości bez względu na rodzaj wyznania (Katedra w Kordobie⁶⁹).

Istotny jest w tych rozważaniach moment fin de siècle’u, kiedy to nastąpił renesans interpretacji katedr i restauracji ich stanu technicznego. Dokonało się to za przyczyną wielkiego architekta zafascynowanego średniowieczem – **Eugene’a Emmanuela Viollet le Duca (1814-1879)**, kontynuującego dzieło swego angielskiego poprzednika **Augustusa Welby’ego N. Pugina (1812-1852)**⁷⁰.

*„Katedra – porażająca ogromem...,
Wielkość tych budowli miała efekt
psychologiczny – te wzniosłe,
przygniatające giganty redukowały
nas do rozmiarów ziarenka piasku,
drobnego pyłku uczepionego
szaty Pana” (R. Kapuściński)⁷¹*

Tak mówi o katedrze w Sewilli znany pisarz; zastanówmy się więc nad obrazami słynnych katedr i nad ich architektoniczną wymową, nad znaczeniem w historii kultury europejskiej.

⁶⁵ C.Humphrey, P.Vitebsky, op.cit., s. 168.

⁶⁶ Op.cit., s. 105.

⁶⁷ Op.cit., s. 111-112.

⁶⁸ Op.cit., s. 113.

⁶⁹ C.Humphrey, P.Vitebsky, op.cit., s. 139, 156 – na miejscu pogańskiej świątyni ku czci rzymskiego boga Janusa, a potem meczetu.

⁷⁰ P.Johnson, *Twórcy*, z angielskiego przeł. A. i J. Maziarscy, Warszawa 2008, s. 173-192.

⁷¹ R.Kapuściński, *Lapidarium III*, Warszawa 1997, s. 14.

2. *Imago mundi* – katedra jako dzieło architektoniczne wpisane w kulturę europejską

Szlak gotyckich katedr zwiedzał w 1890 r. **Stanisław Wyspiański**; aż dwa tygodnie poświęcił na bezcenną budowlę w Reims, katedrę „uśmiechniętych aniołów”, wspinał się na rozety i witraże Marca Chagalla⁷², zobaczywszy przedtem słynną z obrazu Moneta katedrę w Rouen⁷³.

Arcydziela, o których mowa, tych najpoważniejszych, jest sześć: katedry w **Amiens** (1220-1375)⁷⁴, **Beauvais** (1225, gotyk późny tzw. płomienisty), **Bourges** (1195), **Chartres** (1194-1260)⁷⁵, **Reims** (1211-1294, gotyk dojrzały)⁷⁶ i **Strasbourg**⁷⁷, nie wymienając najsłynniejszej, paryskiej (gotyk wczesny), nazwanej przez Victora Hugo „symfonią wykonaną w kamieniu”⁷⁸ wraz z cenną także ze względów relikwii **Sainte Chapelle** zbudowaną przez Ludwika IX (1243-1248), przykład „gotyku płomienistego”⁷⁹.

Słynnych katedr, rozszerzając czasokres poza francuski gotyk, jest więcej, od Rzymu po Manilę na Filipinach, Melbourne, Limę czy Hawanę⁸⁰; ja natomiast zatrzymam się nad tymi, podziwianymi w ostatnich latach osobiście: m.in.: nieukończona katedra w pasy w stylu gotyku włoskiego **Santa Maria Assunta w Sienie** z częścią zewnętrzną zakończoną w 1264 r.; „**pierwszy drapacz chmur**” w **Kolonii**, cud dojrzałego gotyku i neogotyku, budowana przez ponad 600 lat od 1248 do 1880 r.; urzekające arcydzieło mistrza Piotra :Parlera pw. **św. Wita w Pradze**, zaczęta w 1344 r. do 1385r., a właściwie do 1929 r., gotyk dojrzały we francuskim stylu bazylikowego układu przestrzennego⁸¹, wzorowana na dziele z KOLONII; późnogotycka katedra, gotico florido, z cechami mauretańskimi w **Santa Maria w Sewilli** z lat 1401-1506⁸²; w stylu późnego gotyku katalońskiego świątynia w **Geronie**, zaczęta w 1416 r.⁸³; zbudowany w stylu gotyku „płomienistego” **kościół św. Seweryna w Paryżu** z lat 1489-1520; monumentalna budowla klasycystyczna na wzgórzu **NMP i św. Adalberta w Esztergom** z lat 1822-1869 na miejscu średniowiecznej świątyni (inaugurację katedry uświetniła msza F.Liszta z jego rolą także w charakterze dyrygenta⁸⁴).

Nie pomnę także klejnotu w **Kijowie (sobór Sofijski z lat 1017-1032, na planie krzyża greckiego z 13 kopułami symbolizującymi Chrystusa i 12 apostołów)**, barokowego **kościół klasztoru Antona Brucknera pw. św. Floriana w Linzu** z grobem kompozytora, monumentalnej budowli **św. Stanisława w Wilnie** (z 1387 r., rozbudowana w stylu gotyckim, renesansowym 1534-1548 i klasycystycznym w 1777-1798, białe mury⁸⁵) czy osobliwego typu norweskiego (w **Borgund**, tzw. drewniana stawkirke z ok.1050 r., z elementami sztuki wikingów i słowiańsko-bizantyjskiego chrześcijaństwa).

⁷² Witraże powstały w 1971 r.; B.Stettner-Stefańska, *Francja po polsku*, Warszawa 2008, s. 485-492.

⁷³ Ibidem, op.cit., s. 238-240.

⁷⁴ Dwukrotnie większa niż paryska, największa gotycka katedra we Francji, słynna ze swoich rzeźb, restauracja prowadzona przez E. Viollet-Le-Duca, zob.: *100 katedr świata*, op.cit., s. 42.

⁷⁵ Katedra z dojrzałego gotyku z trzema rozetami i słynnymi witrażami, dwie wieże różnej wysokości odległe w czasie o 400 lat, ilustracyjne rzeźby, p.: 100 katedr, op.cit., s. 48; J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, op.cit., s. 167.

⁷⁶ Katedra koronacyjna królów Francji od Pepina Krótkiego do 1825 r., m.in. witraże Marca Chagalla, słynne rzeźby fasady, katedra aniołów, model wzorcowy dla kościołów niemieckich, p.: *100 katedr*, op.cit., s. 44.

⁷⁷ Gotyk dojrzały, słynne witraże i najsłynniejsza rozeta w Europie, budowa zakończona w XIX wieku, zbudowana z czerwonego piaskowca z Wogezów, o niej pisał J. W. Goethe, podobnie jak katedra we Freiburgu, p.: 100 katedr, op.cit., s. 51.

⁷⁸ I.Woronow, op.cit., s. 49.

⁷⁹ J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, op.cit., s. 168.

⁸⁰ *100 katedr*, op.cit.

⁸¹ W.Koch, op.cit., s. 184; *100 katedr*, op.cit., s. 78-79.

⁸² Ibidem, s. 173.

⁸³ Ibidem, s. 155, 180, 250.

⁸⁴ *100 katedr*, op.cit., s. 106-107.

⁸⁵ *100 katedr*, op.cit., s. 130-131.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Wspomnieć należy jedną specyficzną katedrę, pełniącą od połowy XIX wieku funkcje świątyni dwóch obrządków chrześcijańskich, katolickiego i protestanckiego – **katedrę w Altenburgu**, będącą ośrodkiem rozbudowy obiektów sakralnych według wzorców cysterskich.

Przechodząc dalej, oglądamy obrazy z widokiem katedry...

*„To nie katedra, to ciężar
kamieni wydzwigniętych
od oczu do lażuru –
Błysk wielosiecznych kolorami mieczy
odciął wnętrze od murów.
Czyżby prawa ciążenia
znycieżał
i przestrzenie zmieniał ?*

Krażę z tobą pod strażą witraży.

*Nie ma raju, tylko raj świtów
napowietrznych,
niebo nadobłocznego lotu, tego, który
doniósł nas tu, do raju wniebowziętych oczu –...”*

(J. Przyboś)⁸⁶

3. *Cathedra inter artes* – słowo i obraz – jeszcze nie o muzyce

3.1. Wizje katedry, głównie gotyckiej, spotykane w poezji i malarstwie, nasuwają się jako pragnienie poznania bliżej tego zakłętego świata, kuszą, by spróbować porównań, by choć na moment znaleźć się w wyjątkowym klimacie, gdzie spotykają się wszystkie sztuki, także sztuka dźwięków, o czym była już mowa uprzednio. Niniejsza wędrówka wydaje się być niezbędna, by zrozumieć także muzykę.

Spoglądając na jeden z szeregu obrazów o tematyce katedry, zanurzamy się w owych nieopisanych imaginacjach, nasyconych emocjonalnie i mistycznie: **Karla Friedricha Schinkela z 1815 r.** czy z **1813 r. „Katedra gotycka nad wodą”**. Pozostawimy przy innych, łączących nieprzypadkowo zarówno z tematyką katedry, jak i muzyki:

- **Simone Martini „Grający na podwójnym flecie, mandolinie i śpiewacy”**, fragment „Pasowania na rycerza” z 1317 r. z wyeksponowanym gotyckim łukiem,
- **artysta ze szkoły Jana van Eycka „Fontanna życia”** ok.1445 r. z gotycką katedrą na pierwszym planie i podstawowym dla symboliki obrazu, przywołany jest tutaj częsty motyw koncertujących aniołów,
- **Filippino Lippi „Wniebowzięcie Marii Panny”** z lat 1488-1493 jako przykład kościelnego plafonu z licznymi muzycznymi symbolami,
- **Laurent de La Hyre „Alegoria muzyki”** z 1649 roku, w którym piszczałki organów naśladują rozmieszczenie żłobień na kolumnach z teorbaniem na pierwszym planie, a kolumnami wielkiego kościoła na dalszym;
- ponownie pojawia się motyw koncertu w kościele: **Gabriel Bella „Obłóczyny mniszki w San Lorenzo”** z 1780-1792,
- **Camil Corot „Katedra w Chartres”** z 1830 r.,
- **Edward Burne-Jones „Pieśń miłości”** z 1868-1877 r. - wyidealizowana i zaszyfrowana fantazja na temat miłości w stylu prerafaelitów z płamą średniowiecznego kościoła na dalszym planie (obok)⁸⁷,

⁸⁶ J.Przyboś, *Widzenie katedry w Chartres*, z tomu pt. *Próba całości*, Warszawa 1961.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

- **Jean –Auguste Dominique Ingres** „Joanna d’Arc podczas koronacji Karola VII w katedrze w Reims” z 1851-1854 r..

Słynny obraz z okresu „gotyku płomienistego” z najbardziej wyrazistą wizją katedry jako fundamentu wymowy symbolicznej to **„Ołtarz Baranka Mistycznego” braci Huberta (zm.1426) i Jana (1390-1441) van Eycków** do katedry obecnie pw. św. Bawona w Gandawie. I ponownie mamy tutaj skojarzenie z muzyką – dzieło powstało na wspaniałym i bogatym dworze burgundzkim Filipa Dobrego, mecenasa artystów⁸⁸, bez którego nie byłoby także muzycznej szkoły burgundzkiej, stojącej na przelomie epok i zapowiadającej następujący potem rozwój polifonii niderlandzkiej.

Dwanaście kwater obrazu, nowatorska technika olejna, scena Zwiastowania, liczne odwołania symboliczne, wizerunek Baranka i wielu postaci ze Starego Testamentu i świętych (niektórzy muzykujący) – powodują, że zabytek ten przedstawia ogromne znaczenie dla całej późniejszej szkoły flamandzkiej, do jej różnych nowych procedur (pejzaż, martwa natura, portret) aż do techniki perspektywy włącznie⁸⁹.

Obok swej wielkiej rodzajowej panoramy epickiej **Victor Hugo** rysował też katedry – **„Gotycka katedra w Reims” (1838)**.

Nie jest przypadkowe, iż kolejna **katedra – Augusta Rodina (1840-1917)**, wielka rzeźba z początku XX wieku, jest symboliczna, wyrastająca z niezmiennego podziwu dla rodzimego gotyku i średniowiecza⁹⁰ - jej niezwykle wymowny kształt wyobrażający ów charakterystyczny łuk jest specyficznym złożeniem dwóch rąk, męskiej i żeńskiej.

Ów gotycki łuk powtórzy się także w najsłynniejszym budynku naszych czasów w Nowym Jorku, zniszczonym 11.09.2001 r. – **dolne kondygnacje wież WTC** stylizowane były na gotyckie kształty.

I najbardziej znana w sferze plastycznej **katedra – z Rouen w Normandii (1300)** z równie bogatym zbiorem witraży i ważnymi zabytkami rzeźby (*Drzewo Jessego*)⁹¹, malowana cyklicznie przez **Claude’a Moneta** (1840-1926) w okresie dwóch lat (1892-1893, 30 płócien⁹²); od 1893 roku powstała seria 40 płócien z portalem owej katedry, znamionująca ostatni okres twórczości artysty, okres odmienny od poprzedniego klasycznego impresjonizmu⁹³ - działo się to znowu w czasach fin de siècle’u, w epoce rodzącego się symbolizmu. Obrazy te obok innych serii malarza (pierwsza seria już od 1877 na temat dworca Saint-Lazare powstała pod wpływem Turnera, „Stogi”, „Wierzyby nad brzegami Epte”, „Nenufary” tworzone do śmierci). Ten ostatni właśnie okres stanowił prototyp do kierunków późniejszych – surrealizmu, lirycznego abstrakcjonizmu, jak to podkreśla autor cytowanej monografii, wskazując na Moneta jako na tego, który „wtłoczył czas w przestrzeń”⁹⁴. Czas ten sprzyjał klimatowi katedry Claude’a Debussy’ego ze zbioru Preludiów...

Należy przyjrzeć się wreszcie ważnej dla tego tekstu monografii, prezentującej tematykę katedry wielowątkowo, interdyscyplinarnie i symbolicznie, na tle sztuk słowa i pędzla w obszarze polskiej i europejskiej kultury oraz na bazie metodycznego podejścia ekfrazy, czyli retorycznego opisu dzieła sztuki – **Małgorzaty Czerwińskiej pt. „Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry”**⁹⁵. Wykład autorki stanowi nie tylko rezultat poszukiwań w sferze odzwierciedlenia obrazu katedry w innych sztukach, lecz także zmierza w wieloznaczne i intuicyjne zakresy symbolicznego spenetrowania przedstawienia katedry jako konstrukcji wywodzącej się z pierwotnego mitologicznego drzewa, lasu, grotty, o czym była już mowa na początku moich rozważań, czy z fantasmagorii okrętu, górskiego masywu i księgi..

⁸⁷ A.Ausoni, *Muzyka. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia...*, op.cit..

⁸⁸ A.Hall, *Francja i wielcy Francuzi*, Warszawa 2007.

⁸⁹ H.de Borchgrave, *Chrześcijaństwo w sztuce*, z angielskiego przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 2002, s. 71-75.

⁹⁰ J.P.Couchoud, op.cit., t. 2., s. 143.

⁹¹ J.P.Couchoud, op.cit., t. 1., s. 109, 128, 137, 149, 155, 164, 167, 183, 200.

⁹² *Claude Monet*, Editions de la Martiniere, Paris 2000, s.90-91.

⁹³ Ibidem, t.2., s. 163-171.

⁹⁴ Ibidem, s. 168.

⁹⁵ M. Czerwińska, op.cit..

OBRAZY DŹWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Niezwykłe ta inspirująca rozprawa nakierowuje moje refleksje na światy dźwięku, które korespondują – czy, o ile, kiedy i jak? – z ideami zawartymi w zebranych tam obrazach, wierszach czy rozpiętych szeroko powieściach. Zdumiewa ogrom przybliżonych przez autorkę przykładów – jak wielu artystów zostało natchnionych wizją, znakiem gotyckiej czy innej katedry. **Powstało zatem pytanie – jak wizje owe uosabiają się w muzyce, kiedy to ma miejsce, w jakim rejonie geograficznym i w jaki sposób te tendencje mogą się uwydatnić w swoistych procedurach warsztatowych. Dlatego podejmuję się tej próby...**

Zanim więc przejdziemy do obrazów dźwiękowych, zatrzymać się trzeba przed wieloma dziełami malarskimi czy, niżej, literackimi, związanymi z syndromem katedry. I ponownie okazuje się, że sprzyjała temu epoka schyłku wieku, kiedy dokonywała się transformacja poprzednich idei.

Autorka mówi wręcz o topice katedralnej, o toposie zjawiska katedry, toposie zróżnicowanym, ale o pewnych cechach wspólnych, wynikających z orientacji poszczególnych epok. Poniższe uwagi opierają się na tym tekście.

Wkraczając powoli na salę muzeum obrazów, szukamy arcydzieł z katedrą w tle: poczynając od

- **Matthiasa Grunewalda „Madonna ze Stuppach”**, poprzez
- słynny **„Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga (1473)** z bramą niebios w formie wejścia do gotyckiej świątyni,
- malarza wnętrza kościelnych **Pietera J. Saenredama „Wielkie organy w nawie katedry St. Bavo (1648)**,
- **Canaletta „Procesja rycerzy przed Westminster Abbey” z 1747**,
- **William Turnera „Katedra i zamek w Durham” (1798)**,
- **Johna Constable „Katedra w Salisbury od strony łąk” (1831)**,
- **na Zdzisławie Beksińskim kończąc – „Katedra” (1985).**

Drugie odrodzenie gotyku nastąpiło w II połowie XIX wieku za przyczyną **Johna Ruskina**, pisarza i myśliciela, historyka sztuki („Natura gotyku”, 1853, *Stones of Venice*)⁹⁶, co sprawiło, że Anglia stała się centrum kultywowania neogotyku, Francja przejęła te tendencje później, za sprawą wspomnianego już Pugin’a i Viollet-le-Duca. To Ruskin rozumiał opisy katedr w topice roślinnej i kategoriach filozoficznych; fascynacja Prousta ideami Ruskina zaważyła na dziele wielkiego pisarza, związanego z muzyką.

3.2. Związki katedry ze słowem również są częste i wymowne, chociażby w polskiej literaturze (np. powieść **Hanny Malewskiej „Kamienie wołać będą”**), oto słowa **Stanisława Wyspiańskiego** o świątyni w Reims:

„Przed mną stała katedra złota przy zachodzącym słońcu, przyćmiona i omglona starością, młoda pięknem zaklętem – pełna dumy przeszłości – burza wyobraźni! zrujnowanej przeszłości się tęczy wdzięk arcydzieła”⁹⁷.

Poeta i malarz zaprojektował większość scen swego dramatu **„Wyzwolenie” (1903)** w katedrze wawelskiej, która jest tematem poematu scenicznego **„Akropolis” (1904)**. Wspomniany zaś na początku **Julian Przybóś** do tematu katedry gotyckiej powracał wielokrotnie, w tomach poezji z różnych lat – „Równanie serca” (1938), „Narzędzie ze światła” (1958), „Próba całości” (1961) i „Kwiat nieznany” (1968). Poeta w swych „Zapiskach bez daty” porównał logikę katedr do XX-wiecznej sztuki abstrakcyjnej. Pamiętamy także o wierszu **Mieczysława Jastruna „Chartres”⁹⁸**.

Obraz **paryskiej Notre Dame** w słowie **Tadeusza Różewicza** jawi się na zasadzie antropomorfizacji, przyjmuje cechy ludzkie, ale nie całkiem przyjazne:

„..., Siedziałem w Paryżu miesiąc. Chodziłem tam pod czarno-srebrną katedrę Notre Dame, przyglądałem się pyskom średniowiecznych chimer, które wyginają szyje, jakby chciały się napić nieba. Mówiłem do siebie: ‘Nie napiszę o tym wiersza...’ – bałem się katedry, żeby mnie nie wyśmiała, nie przygniotła”⁹⁹.

⁹⁶ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, op.cit., s. 387.

⁹⁷ Z listu do Lucjana Rydla, 3.07.1890, zob.: S. Wyspiański, *Listy różne do wielu adresatów*, Kraków 1998.

⁹⁸ M. Romaniuk, *Dialog ze światłem w katedrze gotyckiej – wiersz Mieczysława Jastruna „Chartres”*, [w:] ZN WSP w Opolu, Opole 1994, z. 34, s. 69-74.

⁹⁹ T. Różewicz, *fragm. Zostanie po mnie pusty pokój*, z tomu *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Uwiecznił katedrę w małym i sławnym zarazem **Orvieto Zbigniew Herbert** w jednym ze szkiców w tomie **„Barbarzyńca w ogrodzie”**¹⁰⁰, rysując tę budowlę jako przykład typowo włoskiej „malarzkiej koncepcji architektury” – słynne są cztery cykle płaskorzeźb z fasady obrazujące stworzenie świata, genealogię Dawida, dzieje proroków i Sąd Ostateczny¹⁰¹. W jego tekstach pojawia się jeszcze w pełnym zachwycie **Il Duomo ze Sieny**, będąca dla Wagnera idealnym odwzorowaniem świątyni Graala¹⁰² oraz arcydzieło z Chartres, stanowiące syntezę gotyckiej metafizyki, symboliki i mistrzowskiej konstrukcji¹⁰³.

Kończąc na animowanym filmie **Tomasza Bagińskiego „Katedra” z 2002 roku i na opowiadaniu Jacka Dukaja pt. „Katedra” z 2000 roku**,

sięgamy wstecz do 1935 r., kiedy **Lew Szestow** uznał katedrę za odpowiednik *Summy teologicznej* Tomasza z Akwinu; podobne stwierdzenia ukazały się w pismach **Heinricha Sedlmayera**¹⁰⁴, a na skalę europejską „potrzeba było **Erwina Panofsky’ego** czy **Otto von Simsona**, aby pokazać, że neoplatonistyczne teorie metafizyczne mówiące o świetlistej energii pozostawały w nieprzypadkowej relacji z realizacjami będącymi dziełem witrażystów i budowniczych katedr”¹⁰⁵; w polskiej krytyce literackiej – szukamy tych myśli naturalnie u **Marii Janion**¹⁰⁶.

Penetrując literaturę powszechną, spotykamy wiersze: **Giovanni Battisty Piranesiego „Łuk gotycki” z cyklu „Krażenia” (ok.1749-1750)** i esej **Thomasa S.Elliota „The Music of Poetry”**¹⁰⁷. Nawet wielki **Johann Wolfgang Goethe** zmieniał zdanie, nie potrafiąc wcześniej poznać się na gotyku („**O niemieckiej architekturze**” z 1771-1772 r.), doceniając go w późnym dziele „**Zmyślenie i prawda**” (po wizycie w katedrze w Strasbourgu w 1772 r.¹⁰⁸), już w trakcie jego popularności wywodzącej się z wczesnej schyłkowego wieku XVIII angielskiej architektury ogrodowej, popularności potwierdzonej myślami wczesnych romantyków, **Ludwiga Tiecka**, **W.Wackenrodera** i **Friedricha Schlegla („Listy z podróży po Niderlandach, Nadrenii i Szwajcarii”** obok ważnej **rozprawy Coleridge’a z 1818 r. „Ogólny charakter literatury i sztuki gotyckiej”**). To właśnie F.Schlegel pierwszy określił interpretację gotyku jako teorię lasu, a wielki **Victor Hugo** zainicjował termin *romantyczna filozofia ruin* w odniesieniu do katedry w Kolonii, poświęcając osobny poemat katedrze w Strasbourgu. Symptomatyczną rolę symboliczną końca wieku odgrywa znak katedry w wielkim cyklu powieściowym Marcela Prousta, gdzie symbol katedry jest jednym z wiodących, obok słynnej magdalenki” i „frazy Vinteuila”¹⁰⁹.

Cały rozdział o katedrze zaprojektował **Francois Rene Chateaubriand** w swoim esej *Le Genie du Christianisme* (opis opactwa Westminster), także powracając do tego tematu w sławnych „**Pamiętnikach z za grobu**” (1822, 1839). Dla niego z kolei katedra stanowiła zobrazowanie masywu górskiego.

Inaczej widział to wielki filozof, twórca pozytywistycznej filozofii **Hippolit Taine**, autor opisu katedry w Assyżu, a zarazem inicjator dezaprobaty dla stylu sztuki średniowiecznej („**Filozofia sztuki**”), powtarzając to za **Giorgio Vasarim**, traktując dokonania antyku w kategorii męskości, a średniowiecze – mniej wartościowej kobiecości.

Walter Peter, autor esaju „**Notre Dame d’Amiens**”, opierając się w swym opisie na topice żywiołów, sięga także po skojarzenia muzyczne – porównując architekturę grecką do linii ułożonej melodycznie, gotyką zaś do dźwięków skonstruowanych harmonicznie¹¹⁰.

¹⁰⁰ Warszawa 2004, s.51-60; p.: K.Solecka, *Katedra na pustkowiu. Kategoria preparatio evangelica w świetle twórczości Zbigniewa Herberta*, Katowice 2007.

¹⁰¹ Początek budowy to rok 1290.

¹⁰² Z.Herbert, op.cit., Warszawa 2004, s. 79.

¹⁰³ Z.Herbert, op.cit., s. 97-122.

¹⁰⁴ H. Sedlmeyer, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich 1950; też: P.Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960.

¹⁰⁵ U.Eco, *Sztuka*, op.cit., s. 105.

¹⁰⁶ *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001; *Estetyka średniowiecznej Północy*, [w:] *Prace wybrane*, t. IV.

¹⁰⁷ Wg jego poezji opera I. Pizzettiego *Murder in Cathedral*, 1957: R. J. Nicolosi, *Thomas Stearns Elliot and Music; an Introduction*, „Musical Quarterly” 1980, s. 192-204.

¹⁰⁸ Por. rozważania o zakresie tradycji antycznej w stosunku do późnego okresu Beethovena w: M. Spitzer, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven’s Late Style*, Bloomington: Indiana University Press 2006.

¹⁰⁹ J. Tomkowski, op.cit., s.372.

¹¹⁰ M.Czerwińska, op.cit., s. 100.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

W polskiej literaturze, naturalnie w tym kontekście romantycznej, słynna mowa Kordiana **Juliusza Słowackiego** (1834) wygłaszana jest w podziemiach katedry wawelskiej¹¹¹, a wybitna badaczka analizuje poemat **Edmunda Wasilewskiego** „**Katedra na Wawelu**” (1841) jako wyraz nostalgii polistopadowej¹¹². Nie może zabraknąć na poniższej liście popularnej obecnie powieści, acz o odmiennej niż zaznaczonej w tym tekście wyrazowości „**Rozmowy w „Katedrze” Mario Vargas Llosy**”¹¹³ czy eseju **Janusza Pasierba** „**Katedra symbolem Europy**”¹¹⁴.

Jak to zauważone zostało na gruncie literatury polskiej, właściwy nurt literackiej ekfrazy katedry objawił się dopiero w romantyzmie za przyczyną wielkiej powieści **V.Hugo** „**Notre Dame de Paris**” (1830) i realizmie w 1895 r. – trylogia powieściowa „**W drodze**” **Jorisa Karla Huysmansa** (1848-1907), będąca „apologią sztuki chrześcijańskiej, klasztorów o surowej regule, gotyckich katedr i chorału gregoriańskiego”¹¹⁵ oraz powieść „**Katedra**” (1895), obie łączy ten sam bohater¹¹⁶. Charakterystyczne jest, iż twórczość Huysmansa umiejscawia się¹¹⁷ we frazie odwrotu od naturalizmu, co nastąpiło skutkiem fascynacji estetyzmem Gustava Moreau; uwidoczniła się postawa dekadencja autora, a późne powieści objawiają już koloryt wyrafinowania estetycznego, typowego dla fin de siècle’u – po raz kolejny w takim kontekście pojawia się katedra...

Czas więc posłuchać muzyki...

*„Nie chodź tu o oddawanie czci kamieniowi
samemu w sobie, o kult drzewa samego w sobie;
święty kamień, święte drzewo nie odbierają
uwielbienia dlatego, że są kamieniem lub
drzewem, ale dlatego właśnie, że stanowią
hierofanie, że pokazują coś, co nie jest już
kamieniem ani drzewem, ale sacrum”...*

(M. Eliade)¹¹⁸

4. Hierofania katedry w muzyce¹¹⁹ – czyli spojrzenie w refleksy świetlne, w grę symboli i tego, co niewyrażone słowami... Spojrzenie zarazem w melancholie utraconego blasku i uroku XIX wieku; przecież te nastroje stoją u źródeł symbolizmu Debussy’ego, jego artystycznych powrotów do wielkich francuskich mistrzów klawesynu.

4.1. Misterium fascynans Debussy’ego – to na kanwie impresjonizmu rysuje on symbolicznie linie „**Pochłoniętej katedry**”, jak mówi o niej zgodnie z oryginałem **Stefan Jarociński**¹²⁰ i dzieląc te poglądy na symbolizm Debussy’ego **Francois Lesure**¹²¹, katedry zatopionej w bretońskiej legendzie, katedry z miasta Ys, miasta urodzin Izoldy, o dźwięczących dzwonach i śpiewach księży¹²². Zgodnie z poglądami samego kompozytora o pokrewieństwie muzyki i poezji¹²³ tytuły owe są

¹¹¹ M.Janion, M.Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 167.

¹¹² Ibidem, s. 337.

¹¹³ Przel. M. Świtowa, Warszawa 1973; też powieści: *Katedra* Nelsona de Mille, *Cień katedry* Milosa Urbana 2007 i *Zamieszkać w katedrze* W. Wencła, 1999; istnieje także portal dyskusyjny *Zatopiona katedra* obok Festiwalu w Gdańsku *Muzyka w katedrze*.

¹¹⁴ J. Pasierb, *Katedra symbolem Europy*, wyd. pośmiertne Bernardinum 2007, Pelplin 2003..

¹¹⁵ J.Tomkowski, op.cit., s. 322-323.

¹¹⁶ J.Heistein, *Historia literatury francuskiej*, Ossolineum 1997, s. 399.

¹¹⁷ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej*, Warszawa 1965.

¹¹⁸ M.Eliade, *Mity...*, op.cit., s. 155.

¹¹⁹ Nie wspominając o odmiennej stylistycznie scenie S. Prokofiewa *Morderstwo w katedrze z. Iwana Groźnego*, muzyki do filmu S. Eisensteina.

¹²⁰ S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 166.

¹²¹ F. Lesure, *Claude Debussy avant „Pelleas” ou les années symbolistes*, Paris 1992; też: *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1995.

¹²² A.Cortot, *La musique française de piano*, Presses Universitaires de France, 1981, s.36; S.Gut, *La Cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy. Interférences entre le matériau, la structure et la forme*, „Analyse musicale” 1986, nr 4, s. 78-81.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

raczej natury poetyckiej niż malarskiej i „służą wbrew pozorom bardziej zawoalowywaniu intencji twórcy niż jej odsłanianiu”¹²⁴.

Omawiane preludia w rozdziale pt. Elementy symboliczne argumentują przyjętą przez autora definicję **Jeana Claude’a Piguet’a**: „percepcja dzieła sztuki w jego doskonałej jedności jest miejscem, gdzie sztuka łączy się nierozzerwalnie z estetyką”¹²⁵, odzwierciedlają określenie impresjonizmu **Michela Fleury** z jego mistrzowskiej monografii tego kierunku¹²⁶ - „l’esthetique du reve et des lointains”. I wreszcie można przytoczyć pytanie Jana Błońskiego „Ut musica poesis?” z tomu „Muzyka w literaturze”¹²⁷.

Owe więc typowe dla Debussy’ego niedopowiedzenia, poezja gaśnięcia i obraz ciszy wywodzą się z tego odczucia, o jakim mówi autor mistrzowskiej monografii impresjonizmu **Michel Fleury** w rozdziale pt. „Suggerer plus que decrire” (sugerować raczej niż opisywać): „La liberte du reve interieur est la condition premiere des correspondances interartistiques” („Wolność wewnętrznego marzenia jest pierwszym warunkiem korespondencji międzyartystycznych”, s.173).

Sprzyjają temu wrażeniu procesy warsztatowe –

- modalizacja (motyw główny c-d-g realizowany akordyką paralelną lub fakturą typu *plain* – *chant* czy przesuwanymi oktavami, występujący w części A w wersji chromatycznej cis-dis-gis a w części B we właściwej odmianie diatonicznej),
- diatonizacja, archaizacja akordowa w stylu chorałowym (początkowe akordy kwartowo-kwintowe), operowanie czystymi kwintami, wyemancypowane podobnie jak barwy akordy¹²⁸ występujące w przeciwnych rejestrach czy izolowane homogeniczne akordy w rozległym układzie, czyste akordy paralelne, będące znakiem oddalonej przeszłości,
- chromatyka w funkcji barwowej, sonorystycznej, sekundowa podstawa akordu i charakterystyczne dla kompozytora dodawane sekundy ubarwiające akordy w skrajnych rejestrach,
- procesy wariacyjne, oddramatyzowanie przebiegu i długie plany brzmieniowe, rozległe narastanie do wyrazistej kulminacji, zatrzymanie chwili,
- niuanse dynamiki piano i pauzy generujące ów tajemniczy, wygasający nastrój, owo *zestwienie symboliczne, a picture of mysterious unreality*¹²⁹.

I jeżeli autor studium o wpływie Wagnera na Debussy’ego, **Robin Holloway**¹³⁰, mówi, iż nigdy mistrz francuski nie wyzbył się tego wpływu, to możemy zauważyć, że całkiem nieprzypadkowo Debussy ponownie uczynił aluzję do dokonania Wagnera, co miało miejsce subtelnie, acz wyraziście w *Pelleasie i Melisandzie*¹³¹, a co akcentuje ponadto przywoływany już Stefan Jarociński, powołując się na opinie **Eduarda Dujardina**, który właśnie w dziele Wagnera sytuuje korzenie symbolizmu¹³² - *Pelleas* to znakomicie argumentuje...

¹²³ P.Dayan, *Nature, Music and Meaning in Debussy's Writing*, „XIXth Century Music” 2005, nr 3, s. 214-229.

¹²⁴ S.Jarociński, op.cit., s.168.

¹²⁵ Ibidem, s. 47.

¹²⁶ M. Fleury, *L'impressionisme et la musique*, Fayard 1996.

¹²⁷ J. Błoński, *Ut musica poesis?*, [w]: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red.A. Hejmej, Kraków 2002, s. 125-144.

¹²⁸ M.Faure, *Musique et societe. Du second empire aux annees vingt*, Flammarion 1985, s. 262-267.

¹²⁹ R.Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol.4. *The Early Twentieth Century*, chapt. 48 *Getting Rid of Glue*, Oxford - New York 2005, s. 79.

¹³⁰ R. Holloway, *Debussy and Wagner*, London 1979.

¹³¹ A.Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. W. Ashbrook and M. G. Cobb, Oxford 1990; R. P. Morgan, *Twentieth Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York – London, 1991, s. 40-50; A.Schaeffner, *Debussy*, [w]: *Histoire de la musique. Encyclopedie de la Pleiade*, t. II, red. Roland Manuel, Gallimard 1963, s. 909-927; W. Brockway, H. Weinstock, *The World of Opera. The Story of its Development and of its performance*, London 1963; K. H. Woerner, *History of Music*, trans. W. Wager, New York London 1973, s. 364; F.Goldbeck, *Des compositeurs au XXe siecle*, traduit par G.Brunschwig, Parution 1988, s. 21; S.Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford Univ.Press 1999; A.Dietschy, *A Portrait of Claude Debussy*, ed. and trans. W. Ashbrook and M. G. Cobb, Oxford 1990.

¹³² S. Jarociński, op.cit., s.75.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

I jeżeli dokonany przez S.Jarocińskiego po raz pierwszy w naszej literaturze muzykologicznej opis długotrwałych infiltracji Wagnerowskich w muzyce francuskiej (1885-1913) dobitnie ilustruje to zjawisko, to galijskie publikacje od dawna rysują klarowny obraz syndromu zespolenia dwóch przeciwstawnych biegunów kultury europejskiej¹³³, z czego zrodził się, na zasadzie reakcji, impresjonizm „Claude’a de France”.

O inspiracji gotykiem na sposób toposu syntaktycznego, o funkcji jednoczącej zachodnie mity o Atlantydzie czy zatopionym grodzie Kiteżu, nie wspominając Titanica, o charakterystycznej fakturze sugerującej sacrum w tym utworze mówi **Jean Jacques Eigeldinger**¹³⁴, przywołując inne postacie (np. A.Bruneau – *Le Reve*, E.Chaussona – *Roi Arthur*, Ch.Koechlin – kantata z organami *L’Abbaye*¹³⁵), także Erica Satiego, którego *Ogives* są prototypowe wobec dzieła Debussy’ego. Autor dokonuje analizy utworu (z preludium w t.1-6, postludium w t.84-89 i z częściami A (t.7-13, z motywem głównym w wersji chromatycznej) B (t.28-46 z motywem głównym w wersji diatonicznej) A’ (t.47-71 z motywem głównym w wersji typu „plain-chant”) B’ (t.72-83 z motywem głównym w wersji diatonicznej i rozdrobnionym w niskich rejestrach) i łącznikiem w t.16-27, przypominającym chromatyczne odcinki „Światła księżycy”.

Christof Rueger natomiast¹³⁶ mówi wręcz o *der viessenen Klangmagie*, podkreślając odzworowanie brzmienia dzwonów w „transparentnej atmosferze” i niezakłóconym spokoju.

Sugestie prezentowane w „Katedrze” i ogólnie etap tworzenia Preludiów, zbieżne są z przełomem i rodzącym się nowym okresem w rozwoju światopoglądowym Debussy’ego, czasem zwrotu ku sztuce i tradycji narodowej, ku ideom konserwatywnym i ku elitom artystycznym, co akcentuje autor błyskotliwego studium **Michel Faure**¹³⁷.

Jednocześnie uwydatnia się zakorzenienie tej muzyki w reformie Dom Prospera Guerangera z Solesmes¹³⁸, czyli w retrospektywnym nurcie historyzmu, a także w orientalizującej aktywności badawczej, naukowej i artystycznej takich twórców, jak Charles Bordes, Louis A.Bourgault-Ducoudray, Deodat de Severac czy potem Maurice Emmanuel – wszystkie te orientacje rozwijane są na bazie dążeń kompensacyjnych odchodzącego już do historii bogatego mieszczaństwa, jego chęci naśladownictwa kultury arystokracji, w obliczu powszechnych marzeń o idealizacji tradycji i wobec ustawicznych iluzji harmonii odległych czasów, na podłożu przemian świadomościowych i „zabawy” w pastisze¹³⁹. Nieprzypadkowo owa „estetyka eteryczności”, jak ją określa Michel Faure, jest koherentna do ówczesnego malarstwa akademickiego czy neogotyku wspomnianego już Viollet-le Duca, co zaowocuje kolejną katedrą, organową, francuską rzecz jasna...

¹³³ C. Caballero, *Faure and French Musical Aesthetics*, Cambridge 2001; ; V. d’Indy, *Richard Wagner et son influence sur l’art musical française*, Paris 1930; E. Brody, *Paris – The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, London 1988, USA 1987; N. Brunet, *Musique germanique et modernisme en France à l’aube du XXe siècle*, „Revue Internationale Musique Française” 1985, nr 18; U. Eckart-Baecker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, Regensburg 1965; R. Holloway, *Debussy and Wagner*, London 1979; Roland-Manuel, *La musique française de Gounod à Ravel*, [w]: *Les musiciens célèbres*, Geneve 1946; J. Pierre, *L’Univers symboliste, fin de siècle et decadence*, Paris 1991; P. Landormy, *La musique française de Franck à Debussy*, Gallimard 1943; D. Pistone, *Paris et la musique 1890-1900*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1989, nr 28; R. Pitrou, *De Gounod à Debussy. Une „Belle Époque” de la Musique Française*, Paris 1957; K. W. Swart, *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*, Hague 1964; M. Cooper, *French Music from Death of Berlioz to the Death of Faure*, London 1951; J. Tiersot, *Un demi siècle de musique française entre les deux guerres 1870-1917, II: 1870-1919*, Paris 1924.

¹³⁴ J. J. Eigeldinger, *La Cathédrale engloutie. A propos de syntaxe „gothique”*, [w]: *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Prof. Mieczysławowi Tomaszewskiemu w 80-lecie urodzin*, red. M. Janicka-Slysz, T. Malecka, K. Szwaigier, Kraków 2001, s.395-405.

¹³⁵ Z tego samego okresu dzieło sceniczne Jeana Hure z 1910 r. *La Cathédrale* z akordem 12-dźwiękowym, wg R.Taruskina, op.cit.; także opera Ch.Lalo *Le Roi d’Ys*, *Le Roi Arthur* E. Chaussona, dramat muzyczny d’Indy’ego *Fervaal* (1897), G. Hue opera *Dans l’ombre de la Cathédrale*, *Suita gotycka* L. Boellmanna (1862-1897), cz.1. *Clairs de lune* na orkiestrę V. Tomasini’ego z 1915 r. pt. *Eglise et ruin es* i *Symfonia gotycka* B. Godarda; por. również wagnerowskie w klimacie: powieść *Zmierzch bogów* (1884) E. Bourges, sonety Mallarmé’go, C. Mendesa, P. Verlaine’a, Ch. Baudelaire’a, J. Peledana i wielki cykl Marcela Prousta wg: L. Guichard, *La musique et les lettres en France au temps wagnerisme*, PUF 1963; J. M. Rodrigues, *Genese de wagnerisme proustien*, [w]: *Romantisme. Revue du XIX siècle*, Saint-Etienne 1987; *Symbolisme et musique en France 1870-1914*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1995; *Modernisme Musical Français*, „Revue Internationale de la Musique Française” 1985, nr 18.

¹³⁶ Ch. Rueger, *Klaviermusik A-Z*, Leipzig 1979, s. 245.

¹³⁷ J.J.Eigeldinger, op.cit., s. 75-82.

¹³⁸ J.d’Almendra, *Les Modes grégoriens dans l’œuvre de Claude Debussy*, Paris 1950.

¹³⁹ *150 Ans de la musique française 1789-1939*, red. A. Artaud, Lyon 1991.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

*Przebijalem pułap dźwięku
A potem obłoki z katedrami,
żelazem ekstatyczne za kutym żelazem bram
i cisza, zastanawiające, inna niż ta, jaką znałem*

(Cz. Miłosz)¹⁴⁰

4.2. *Mysterium delectabilis Vierne'a i Widora*

„Katedry” Louisa Vierne’a (1870-1937), w sielskiej tonacji A-dur, część III organowego cyklu¹⁴¹, emanujące mistycyzmem dekadencji i ekspresyjną chromatyką, symbolizujące ogrom i dekoracyjność świątyni¹⁴² pokrewne są do ówczesnych orientacji artystycznych i do symboliki katedry w typie procedur warsztatowych¹⁴³, a więc w gatunku doznań estetycznych (długo wytrzymywane akordy kwartowo-kwintowe, wolne tempo, rozległa w czasie melodia najniższego głosu, chromatyka w roli sonorystycznej na podstawie pantonalności skonstrastowana z odcinkami prostej diatoniki, superpozycja płaszczyzn bitonalnych, akordyka paralelna w funkcji plam barwnych, rozciągnięta w czasie narracja typu kontemplacyjnego na stałej podstawie o znaczeniu symbolicznym, stopniowa diminucja wartości rytmicznych, kilkakrotne rozpoczynanie przebiegu, charakterystyczne dla C.Francka, kanon wariacyjności i architektoniki lukowej, zasada dialogowania pasm, acz bez procedur kontrapunktycznych).

Nasuwa się od razu postać **Aristide’a Cavaille-Colla** z jego rodzajem organów symfonicznych i inicjatorem tzw. „szkoły organowej symfonicznej”, do której należał właśnie Louis Vierne, autor sześciu monumentalnych symfonii organowych, a obok niego Marcel Dupre, autor ekstatycznej „Drogi krzyżowej”, Ch. M. Vidor (8 symfonii organowych w postaci wieloczęściowych suit z orkiestrą) czy Alexandre Guilmant (1837-1911), założyciel razem z V. d’Indy’em i Charlesem Bordesem słynnej Schola Cantorum (1894)¹⁴⁴.

Jesteśmy w dobie historyzmu¹⁴⁵, dobie prądów antyracjonalistycznych i momencie ekspansji mieszczaństwa, kiedy to odnajdywanie więzi z przeszłości nadawało sens życiu, także życiu artystycznemu; **Przemysław Trzeciak**¹⁴⁶ mówi o twórczości czasu retrospektywnego, w którym to klimacie mieści się „Katedra” L. Vierne’a, dosłownie, operująca elementem nostalgii i i „Katedra” Debussy’ego – symbolicznie, operująca fluidami wizji. A to o Vincencie d’Indy’em padło sformułowanie, że interpretował on cykliczną symfoniczność Francka jako strukturalne analogie do katedry gotyckiej¹⁴⁷. Penetrując francuską muzykografię, napotykamy inne jeszcze porównanie: wielkiej Mszy h-moll Johanna Sebastiana do katedry właśnie...¹⁴⁸

Przyjrzeć się należy organowej **Symfonii gotyckiej op.70 Charlesa M. Widora (1844-1937)**¹⁴⁹, poświęconej słynnej katedrze w Reims z 1894 r.. Ten muzyczny monument 4-częściowy w c-moll argumentuje francuski symfonizm organowy przełomu wieków, także w zakresie estetycznego i warsztatowego historyzmu (potraktowana przetworzeniowo fuga w cz.III z długimi epizodami, nawiązująca do swej barokowej wersji toccata w cz.IV, zbudowana segmentowo ze zmiennymi tematami i skonstruowana według kontrapunktycznych procedur, z elementami gigue). Bogata i gęsta neoromantyczna harmonika, nasycenie faktury postaciami polifonicznymi i korespondencją motywiczną, masywna faktura organowa na fundamencie intensywnej pracy przetworzeniowej – te czynniki obrazują istotne dla muzyki francuskiej tego czasu oddziaływania Wagnerowskie z jednej strony, a z drugiej – nadal aktualny brak zainteresowania dla klasycznej, germańskiej formy sonatowej (cz.I barokizująca w

¹⁴⁰ Cz. Miłosz, *Utwory poetyckie. Poems*, The University of Michigan, Ann Arbor 1976, s.241-242.

¹⁴¹ Z cyklu *Pieces de fant asie* z l. 1926-1927.

¹⁴² X. Darasse, [w]: Grove, t.19, s. 743; B. Gavoty, *Louis Vierne. La vie et l'oeuvre*, Paris 1943.; zob. też: N.Dufourcq, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain*, Paris 1941, 1949.

¹⁴³ Por. C. Franck, *Souvenir d'Aix la Chapelle* op.7, 1843.

¹⁴⁴ E.Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Fayard 1973, s. 512.

¹⁴⁵ W.Wiora, *Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik*, w: *Die Ausbreitung des Historismus ueber die Musik*, hrsg.W.Wiora, Bd.14., Regensburg 1969.

¹⁴⁶ P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.

¹⁴⁷ A.Thomson, *Vincent d'Indy and his World*, Oxford 1996.

¹⁴⁸ L. Rabatet, *Une histoire de la musique. Des origins a nos jours*, Paris 2004, s.271.

¹⁴⁹ Obok *Symfonii romańskiej* poświęconej katedrze w Tuluzie i *Symphonie sacrée* Ch.Tournemire’a poświęconej katedrze z Amiens.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

klimacie estetycznym, rozwijanym na zasadzie perpetuum mobile, o gęstej polifonii, monotematyczna z tematem barokowym w stylu, z drugim motywem w funkcji pobocznej, o konstrukcji formalnej repрызowej, z pierwszoplanowym przejawianiem się tematu głównego, cz.II monomotywiczna i zbudowana według zasady wariacyjnej).

Vierne i Widor razem z owymi kompozytorami kultywującymi neoromantyczną estetykę wagnerowską¹⁵⁰, prototypową jednocześnie dla muzyki nowoczesnej, który to moment **Vincent Arlettaz** sytuuje w późnej twórczości F. Liszta, a w przypadku Wagnera – w momencie „Tristana i Izoldy”¹⁵¹ – tworzy ową orientację *solemnité*, bazującą na najdonioślejszych wpływach Wagnera, z odmianą w postaci *serafizmu* Francka. I jeżeli „Katedry” L. Vierne’a w wielu momentach pokrewne są z arcydziełem Debussy’ego, świadczy to o odwiecznym archetypie katedry, o odwiecznej ekspresji „dali, marzenia i ciszy”...

„Nie zbudowano jej, o nie,
zagrano ją na lutni”

(Wisława Szymborska)¹⁵²

4.3. Polskie katedry końca wieku – Krzanowskiego, Lasonia i Szymańskiego – misterium tremendum, misterium majestatis i misterium luminum

4.3.1. *Misterium tremendum* – „Katedra” na akordeon Andrzeja Krzanowskiego¹⁵³.

Próbując umieścić ową „Katedrę” w konwencji pt. „Polska, wieczny romans”¹⁵⁴, w klimacie burzliwych dzieł świętyń i idei, mówić trzeba z jednej strony o technice archaizacyjnej, przywołującej *passacaglie*¹⁵⁵ i gatunek wykonawstwa organowego, a z drugiej – o charakterystycznej dla kompozytora intensywnej ekspresji i brzmieniowym radykalizmie, znamionującym schyłek moderny. Schromatyzowana owa katedra, nietypowo jak na dźwiękowe dotychczasowo prezentowane symbole, osadzona na głównym motywie sekundowym z relikami tonalnych akordów (jednak zachowane kręgi bemolowe – As-G-f) i ukształtowaniem melodycznym w basie – objawia intensywną emocję, oczekiwaną u tego kompozytora, kończącego modernistyczny, sonorystyczny etap.

Nawiązaniem do impresjonistycznego prototypu jest akordyka paralelna i superpozycje akordowe obok wspomnianych sekund, natomiast charakterystycznych statycznych planów jest zdecydowanie mniej.

Forma zorganizowana szeregowo, lukowo i wariacyjnie ma postać: a b b' c a', gdzie c, odmiana segmentu b to odcinek kulminacji (Maestoso, akordy w układzie wertykalnym), a jest segmentem z podstawowym motywem sekundowym, w pokazie ruchowym, b (Maestoso) oparte jest na chromatycznych pochodach, a jego wariacja b' (Lamentoso) ma ciekawą fakturę z opadającymi tercjami; zakończenie syntetyczne sumuje cały materiał niedługiej, acz wyrazistej kompozycji.

Także tutaj można wytropić toposy obrazu katedry – dominująca akordyka, wariacyjność, basowa postać melodyczna; jednak odczucie jest w tym przypadku odmienne: katedra jako miejsce bojaźni bożej, człowieczego strachu i świadomości własnej małości, jako centrum władczego universum i teren oddziaływania „nieczystych” mocy.

„W srebrnym powietrzu Francji, drżąc, olśniewająca,
odsłonięta do pierwszej białości kamienia
we wszystkich naraż, w jakich widziałem ją, słońcach,

¹⁵⁰ V.d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical française*, Paris 1930; J.Bauman-Szulakowska, *Twórczość kameralna Gabriela Faure'go i Ernesta Chaussona jako obraz przemian epoki*, [w:] *Teksty o muzyce francuskiej*, Res Facta Nova 3 (12), Poznań 1999, s. 113-117.

¹⁵¹ M.Fleury, op.cit., „ponadto: z umiejscowieniem *Borysa Godunowa* w roli „ojca” *Pelleasa* (s.77); V. Arlettaz, *Aux origines de la musique contemporaine*, Martigny 1992, s. 154-156 z jednoczesnym wskazaniem na A. Schoenberga i R. Straussa; F. Goldbeck, *Des compositeurs au XXe siècle. France, Italie, Espagne*, traduit par G. Brunschwig, Paris 1988, s. 11-14; P. Collaer, *La musique moderne*, Bruxelles 1963, s.104-110.

¹⁵² Clochard, w: *Wybór wierszy*, Warszawa 1973.

¹⁵³ 1979, wyd.PWM 1983 w III *Księdze na akordeon*.

¹⁵⁴ D. Gawin, *Polska, wieczny romans. O związkach literatury i polityki w XX wieku*, Kraków 2005.

¹⁵⁵ S.Wachowska, *Andrzej Krzanowski. Katalog tematyczny dzieł*, Katowice 2000, s.74.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

*uniesiona przez wieże
leci biała z nalołem złota.”*

(Julian Przyboś)¹⁵⁶

4.3.2. *Misterium luminum* czyli organowe „Światło katedry” z 2005 r. Władysława Szymańskiego napisane z okazji 50-lecia katowickiej katedry pw. Chrystusa Króla i 80-lecia erygowania tutejszej diecezji z cytatem pieśni „Chrystus Królem Chrystus Panem” w zakończeniu utworu to obraz katedry mistycznej, oświetlonej i oświeclającej drogę wiernym, promieniującej na zewnątrz¹⁵⁷. Koncepcja harmoniczna także odzwierciedla założenia estetyczne: od chromatyki (długa kulminacja na dźwięku symbolicznym u Wagnera i Debussy’ego – Fis) do diatoniki (od Fis przez G do F w końcu).

Kompozycja zachowuje wskazane uprzednio warsztatowe archetypy symbolu katedry: operowanie pionami akordowymi, długimi planami ale też migotliwymi punktami

Interesujące jest zarazem sięgnięcie przez kompozytora, koncertującego organisty do arsenału muzycznej tradycji, istotnej w przypadku utworu organowego (motywy motoryczne kojarzone z barokiem, odcinki o charakterze toccatowym, procedury przypominające snucie motywiczne) obok reminiscencji faktury Messiaena. W rezultacie można umiejscowić ten utwór w kręgu zbiorów postimpresjonistycznych.

Wstęp, motoryczny i akordowy, pomyślany jest w funkcji zarodkowej dla całego utworu, który rozwija się sukcesywnie i na zasadzie stretta zarazem do eksplikacji dwóch zasadniczych motywów – zatrzymywanych planów i motywu motorycznego, z których pierwszy z charakterystyczną kwartą zwiększoną jest zbudowany w oparciu o przebiegi chromatyczne, drugi, oparty o kwartę czystą i wylaniający się z poprzedniego – na bazie diatonicznej. Owo powściągliwie klasycyzujące postimpresjonizujące zespolenie dwóch światów, barokowego i umiarkowanie modernistycznego jest wysoce koncepcyjne i symboliczne zarazem: motyw I prowadzi w końcu do toccaty, czyli summy dotychczasowych postaci, toccaty syntetyzującej obie kwarty (akord d-g-cis w klimaksie, też des-ges-c, h-e-b) i powiększającej swój wolumen fakturalny¹⁵⁸.

Katedra w tym przypadku jawi nam się jako symbol odwiecznego światła, jako strażnica tradycji, jako opoka, źródło światła i radości, ale także jako dzieło wielkiego rozumu i detalicznej organizacji. Katedra coraz to w innym naświetleniu pojawiająca się w rozmaitych środkach artystycznych końca wieku, zakotwiczona w łacińskiej wyrazowości i kręgu symboli, katedra mistyczna, promieniejąca i zawsze wielka, czasem budząca strach – jako stygmat kultury europejskiej, jako synteza sacrum i profanum, ekstazy i modlitwy ma również w muzyce swoje wielobarwne semiotyczne odwzorowanie...

*„Z chaosu ziemia się wynurza
I słychać chrzęst, stworzenia słowo,
Na tym kamiennym śmierci brzegu.*

[...]

*To już nie gruz katedralne
Placzące skamieniałym psalmem,
Głazy wrzeszczące stromą śmierć,
Walące się w pożodzę ściany.*

[...] – ale pieśń

*Stworzenia, z ruin powstająca,
Kopuła z blasku i błękitu,
Odbudowana znów od szczytu,
Powietrze hymnem szturmująca.*

¹⁵⁶ J. Przyboś, *Katedra jest biała*, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.

¹⁵⁷ Układ architektoniczny: w a b a b' c b'', gdzie b'' = a + b, o 2 motywach zaprezentowanych we wstępie.

¹⁵⁸ W tym miejscu wspomnieć jeszcze należy organowe utwory B. Konowalskiego o tytule „katedra”: 1. *Symfonia „Katedra Notre Dame”*, 1992; 2. *Symfonia „Archikatedra św. Jana w Warszawie”* 1993; 3. *Symfonia „Katedra Królewska na Wawelu”* 1993; 4. *Symfonia „Katedra św. Wita w Pradze”*, 1993 oraz *Symfonia nr 4 „Bazylika św. Stefana w Budapeszcie”*, 1997 (4-częściowa).

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

(Mieczysław Jastrun)¹⁵⁹

4.3.3 *Misterium majestatis* czyli dedykowana Witoldowi Lutosławskiemu „*Kathedrale*” Aleksandra Lasonia na orkiestrę symfoniczną napisana w 1987-1989 w Cieszynie¹⁶⁰ jako rezultat wędrowek po Europie, umożliwionych przez stypendium Witolda Lutosławskiego dla kompozytora i inspirowana współczesnego malarza **Zbigniewa Beksinińskiego**¹⁶¹. Ten dostojny, monumentalny poemat symfoniczny, spełnia po wielokroć funkcje symboliczne, jest kolejnym argumentem za charakterystyczną postawą estetyczną Aleksandra Lasonia – powściąganą emocją, kłębiącą się pod wierzchnią warstwą wigoru¹⁶², żywiołowości i ludycznej radości pierwszych lat twórczości pomodernistycznej¹⁶³.

Sam kompozytor w rozmowie z autorką (w 1993 r.) wyznał, iż „Katedra” stanowi hold dla wielkiego mistrza polskiej muzyki, symbolizując nieistniejącą katedrę Witolda Lutosławskiego-wykładowcy.

Jest „Katedra” dziełem przełomowym, powstałym po „II Symfonii koncertującej” na fortepian i orkiestrę, z relikami tradycji¹⁶⁴, symfonii wieńczącej klasycyzujący etap witalny, ludyczny, eufoniczny, już nie sonorystyczny. Utworem prowadzącym do „Katedry” są ponadto kameralne *Cztery pory roku* i II Sonata skrzypcowa *Hebrajska*, odpowiadającą *Katedrze* pod względem formy (cz.IV jako pendant do cz. I, cz. II to rozwinięcie cz. I, cz. III kontrastująca). Kolejny utwór po „Katedrze”, *Hymn i aria* to bardziej wysublimowana „Katedra”.

Owo dzieło, obrazujące zarówno mistyczną kontemplację, wszechogarniającą słuchacza, mającą w tle prozę Hermanna Hessego, dzieło zawierające w sobie zarówno architektoniczną ideę i sakralną treść, obraz statyki trwania bardziej istotnego niż przestrzeń i czas – znamionuje nowy okres twórczości, o pokładach religijnych, kontemplacyjnych, argumentujących za określeniem tego dokonania terminem G. Ritz – postmodernizm liryczny¹⁶⁵. Do głosu dochodzi owa nowatorska końca lat 80-tych neotonalność, nowy liryzm, sklasyfikowana i dookreślona wówczas przez **Andrzeja Chłopeckiego** w esej pod znanym tytułem¹⁶⁶ czy przez **Leszka Polonego**¹⁶⁷.

O zespoleniu architektonicznej idei i symbolicznej treści mówi **K. Krause**¹⁶⁸, akcentując „sakralizację przestrzeni czasowej utworu” i uwypuklając brzmieniowe izotopie symbolizujące „ciemność bloków dźwiękowych oświetloną promieniem światła wpadającego przez witraż katedry”, znaczące ozdoby, kontrast ciemności i światła aż do zastosowania niezwyklego terminu „grafika dźwiękowa”.

Adrian Thomas wyróżnia patos tego dzieła, wskazując na odniesienia do Lutosławskiego w zakresie neoromantycznej kantyleny¹⁶⁹, **Paweł Strzelecki** zaś analizuje całokształt dokonania artystycznego kompozytora, wyodrębniając trzy jego fazy: wczesnej eufonii, centralizacji języka dźwiękowego i romantyzującej ekspresji *nowej tonalności*¹⁷⁰. Autor rozprawy także mówi o patosie tego dzieła, zintensyfikowanym poprzez sugestywne użycie instrumentów blaszanych. Liczne motywy ornamentalne, sekcje aleatoryczne, specyficzny dla Lasonia środek artykulacyjny, glissando lento, obecny w jego późniejszych partyturach (*III Symfonia 1999*), znamienne zakończenie utworu na unisonie, jak w

¹⁵⁹ M. Jastrun, *Ruiny Katedry Świętego Jana*, [w]: *Poezje zebrane*, t. I-II, Warszawa 1984.

¹⁶⁰ Tekst autoryzowany przez kompozytora.

¹⁶¹ Wyd. TONOS 1989.

¹⁶² A. Chłopecki, *Między wigorem i kontemplacją, górami i katedrami...*, esej [w]: I. Bias, *Aleksander Lason. Portret kompozytora*, Katowice 2001, s. 115-121.

¹⁶³ J. Bauman-Szulakowska, *Aleksander Lason – estetyka, ewolucja, inspiracje*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku*, red. A. Matracka-Kościelny, Warszawa-Podkowa Leśna 1993, s. 120-127; J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*, Katowice 2001, s. 141-149.

¹⁶⁴ Relikty formy sonatowej w cz. I, cz. I to rodzaj passacaglii z elementami kultury hiszpańskiej, cz. III to rondo 2-tematyczne.

¹⁶⁵ G. Ritz, „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 55-73.

¹⁶⁶ A. Chłopecki, *W poszukiwaniu utraconego ładu*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 25, s. 14-16.

¹⁶⁷ L. Polony, *O co nam słońce*, [w]: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. L. Polony, Kraków 1986, s. 63-84.

¹⁶⁸ I. Bias, op.cit., s. 81.

¹⁶⁹ A. Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge University Press 2005, s. 297.

¹⁷⁰ P. Strzelecki, *Nowy romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006, s. 224-266.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

III Symfonii Lutosławskiego¹⁷¹ - te elementy przebiegu P. Strzelecki wyróżnia jako znaczące dla warsztatu twórczego Lasonia w tym utworze, kończącym drugi z wymienionych etapów.

Sugestywne izotopie (grupa instrumentów dętych blaszanych z perkusją na początku w roli obrazu bramy, rozświetlające instrumenty drewniane, dzwony na pierwszym planie, faktura hymniczna, odcinek eroico czy arioso w stylu modlitwy, same skrzypce za końcu, ukierunkowanie symboliczne ku górze) czy procedury warsztatowe (ruchliwy detal w statycznej magmie brzmieniowej o funkcji dekoratywnej przywołujący segmenty Ligetiego, zanikająca narracja jak też konstelacje ozdóbników w stylu francuskim jako aluzja do gotyku, odcinki aleatoryczne przypominające Mistra, smyczki fundamentem przebiegu, zasada crescendo instrumentalnego, w kulminacji grupa instrumentów blaszanych z dzwonami, długie kształtowanie planów, zasada operowania planami bardziej niż artykulacją) tworzą steniczną atmosferę, dostojną, podniosłą i są wyrazistym przekazem symbolu katedry – stojącej, trwającej zawsze, wielkiej, górującej nad miastem i przygarniającej małego człowieka.

Forma percepowana pod względem psychologicznym¹⁷² w tym utworze wyznacza ramy powrotu do tradycyjnego, narracyjnego jej rozumienia: „punkt wyjścia stanowi wyobrażenie dźwiękowe (w najrozmaitszej postaci), a podczas realizacji tego wyobrażenia forma kształtuje się indywidualnie... to drobne elementy składają się na końcowy obraz dzieła” przy jednoczesnym zastosowaniu trzeciego rodzaju formy współczesnej, który polega na: „dokładnym zaplanowaniu nowej, nieznaną dotąd w historii formy muzycznej... forma takich dzieł daje się sprowadzić do graficznego wzoru; jej zastosowanie jest w zasadzie jednorazowe”. W tym kontekście możemy rozumieć układ architektoniczny wszystkich trzech katedr przy uwadze, iż w „Katedrze” Krzanowskiego elementem najbardziej determinującym formę jest zmienny materiał brzmieniowy, zaś w pozostałych utworach to luk ekspresyjny wyznacza ogólny przebieg.

Diatoniczne podłoże harmoniczne (zaczątek as-es w specyficznej sferze bemolowej zmierzające do e w końcu), układy rytmiczne temporalne ataktowe obok tradycyjnych, aksjomat crescendo formalnego prowadzącego do zakończenia po drugiej kulminacji, migotliwe procesy drobnokomórkowe – wszystkie te cele służą wyrazowości, malowaniu symbolu katedry, odwzorowaniu wszelkich jej skojarzeń i także różnych funkcji w życiu miasta, funkcji zakorzenionych w europejskiej kulturze.

Kompozytor operuje planami i plamami, traktując dzieło symbolicznie, i w tym sensie można mówić o zachowaniu wielkich narracji wbrew założeniom postmodernistycznym przy jednoczesnej dekonstrukcji pewnych, wybranych procedur czy postaci moderny i tradycji zarazem. Istotne jest zachowanie ugruntowanych już skojarzeń (np. roli grupy blaszanej, dzwonów czy wskazanych faktur oddziałujących semiotycznie).

Jest to kolejny po *Górach* znaczący poemat symfoniczny końca wieku, poemat powstały tak w duchu wcześniejszego ludyzmu i witalizmu Lasonia, jak i nowego rodzącego się odczucia postmodernistycznego właśnie, nie jedynie antymodernistycznego, a „nowe” już rodziło się na kartach strukturalnie pojętego, cyklicznie i centrowo zorganizowanego¹⁷³ *Concerto festivo* na skrzypce i orkiestrę (Preludio, Gioco festivo, Canto – „Agnus Dei”, 1995¹⁷⁴).

Można więc zarysować ewolucję koncepcji Lasonia: pierwotna wersja jego klasycystycznego ujęcia - bukoliczna, pastelowa, sonorystycznie ludyczna właśnie¹⁷⁵, pejzażowa w osadzeniu koncepcji medytacyjno-kontemplacyjnej¹⁷⁶, o francuskim wydźwięku i powściągliwej ekspansywności, swoistej *jeu*

¹⁷¹ Ibidem, s. 249-252.

¹⁷² K.Meyer, *Forma muzyczna w aspekcie psychologicznym*, „Muzyka” 1992, nr 1, s. 3-19.

¹⁷³ Istniejące modele harmoniczno-melodyczne, oscylacje (shifted tonality wg: L. Dallin, *Techniques of Twentieth Century Composition*, Dubuque, Iowa, USA 1957, s. 123), superpozycje postaci diatonicznych, integracja strukturalna obu głównych motywów, mobilność detalu w postaci linearnej, zasada „linear counterpoint” (J.Vinton, *Dictionary of Contemporary Music*, New York 1974), procedura tematyzmu fakturalnego, zarodkowy motyw typu „Spielfiguren”, faktura aktywna wertykalnie, symultaniczność kilku narracji muzycznych, polichronizm lub simplicyzm faktury orkiestrowej, fakturalna i formotwórcza zasada „spirali”, faktura aktywna wertykalnie, mikropolifonia, brak typowej faktury polifonicznej, układ 2 -częściowy typu Bar wariacyjny całego Koncertu: cz. I wstęp do cz. II z zakończeniem w cz. III.

¹⁷⁴ J.Bauman-Szulakowska, *Problemy współczesnej analizy muzycznej na przykładzie Concerto festivo A. Lasonia*, w: *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, Zielona Góra 1998, s. 77-89.

¹⁷⁵ M.Tomaszewski, *Symfonia polska 1944-1994*, [w]: *Muzyka polska 1945-1995*, Kraków 1996, s. 13-40.

¹⁷⁶ I.Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, [w]: *Muzyka polska...*, op.cit., s. 297-310 (300).

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

de timbre, wersja estetyzująca, zespalająca elementy ratio i natury¹⁷⁷, polistylizyczna i eufoniczna zarazem, przywołująca „ducha rokokowego”¹⁷⁸ prowadzi do późniejszej, po 1985 r. odmiany – kontemplacyjnej, wydłużonej w czasie, dalej barwnej, a bardziej symbolicznej, zwracającej się w stronę mitycznego pojęcia sacrum, o dłuższej perspektywie narracyjnej i kondensacji motywicznej, opartej na podstawach pandiatoniki¹⁷⁹.

Podobnie linię tę rysuje Paweł Strzelecki: od wczesnej eufonii przez fazę centralizacji języka dźwiękowego do romantyzującej ekspresji opartej na „nowej tonalności”, podkreślając silną wyrazowość m.in. w „Katedrze”¹⁸⁰. W swojej analizie zaś „Katedry” podstawą ekspresji autor określił patos, za wyróżniające środki techniczne uznał glissando lento, charakterystyczne dla jego późniejszych partytur¹⁸¹.

Z powyższych refleksji wynika rysunek ewolucji Lasonia od:

- chromatyki do diatoniki,
- aleatoryzmu do zapisu tradycyjnego,
- relacji późnosonorystycznej typu eufonicznego w sferę postmodernistycznej kolorystyki,
- abstrakcji do inspiracji,
- intensywności do pastelowości,
- dramatyzmu do liryzmu,
- opalizującej drobnokomórkowej sieci punktów i motywów po kombinowane wiązki brzmień,
- syntezy ratio i natury po ratio natury,
- witrażowego światła po muzykę witraży.

Z powyższych refleksji wysnuć można również wnioski co do kręgu brzmieniowego Lasonia jako postmodernisty w zakresach:

- widzenia świata jako zjawiska estetycznego,
- odwrótu od strukturalizmu na rzecz w I etapie gry, zabawy wyobraźni, a w II etapie na rzecz zatarcia granic między realnością a fikcją¹⁸²,
- dekonstrukcji i denominacji klasycznych konwencji,
- znacznej roli ornamentu i pracy drobnokomórkowej,
- istotnych pokładów nostalgii i iluzji,
- skłonności do irracjonalizmu i kontemplacji,
- obrazowości przekazu i pejzazowości szerokiej narracji.

4.4. *Summa - expressis verbis*

Zastanawiając się nad ogólnym spojrzeniem na muzyczny znak katedr, trzeba rozgraniczyć kilka sfer, natury zarówno materialnej, brzmieniowej, jak i estetycznej, co ucznione zostanie poniżej w postaci czterech grup sensencji, mających na celu komparatystyczne przybliżenie tych obrazów, w których każdorazowo w tle lśni arcydzieło francuskiego Mistrza. Jest ono symbolicznym artefaktem, znakiem wprowadzającym w XX wiek, ale docenionym dopiero przez „późnych wnuków”, teraz, w dobie fin de siècle’u. Zapoczątkowany został tym samym zbiór elementów działań artystycznych, wyznaczających określone kręgi impresyjne, brzmienne i znaczące.

Należy w tym miejscu dodać jeszcze jeden obraz katedry, czyli zjawisko symboliki muzycznej odzworowującej proporcje i przestrzenie architektoniczne uwidocznione w **III Symfonii Petera**

¹⁷⁷ K.Szwajgier, *I Symfonia na instrumenty dęte, perkusję i dwa fortepiany Andrzeja Krzanowskiego*, w: *Wokół słowa, sensu i struktury w muzyce*. Zeszyt Naukowy PWSM w Krakowie nr 1, Kraków 1977, s. 83-85.

¹⁷⁸ *II Symfonia koncertująca na fortepian i orkiestrę*, 1979 (J.Szulakowska-Kulawik, *Gatunek symfonii koncertującej – constans Szymanowskiego i reinterpretacje*, „Forum Muzykologiczne” 2004) ; *Kwintet wiosenny na instrumenty dęte*, 1981; *Cztery pory roku. Muzyka kameralna nr 5*, 1984; *Koncert wiolonczelony „Pablo Casals in memoriam”*, 1985.

¹⁷⁹ *Hymn i aria* na orkiestrę smyczkową, 1993; *III Symfonia „1999”* na chór i orkiestrę (Prolog, Kyrie, Gloria, Epilog), 1997; *Credo* na orkiestrę symfoniczną, 1997.

¹⁸⁰ P.Strzelecki, op.cit., s. 224-266.

¹⁸¹ Ibidem, s. 249-252., Kraków 2006, s. 224-266.

¹⁸² B.Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 156.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Maxwella Daviesa¹⁸³, co było celem kompozytora – utwór ten oparty jest na zasadach konstrukcyjnych renesansowej świątyni, tzn. katedry we Florencji, „zarys całej kompozycji jest archetypicznym obrazem”¹⁸⁴. Fundamentem koncepcji dzieła są wykładnie Brunelleschiego, a podążając za nimi, twórca wyodrębnił trzy poziomy: tonalny, powierzchniowy i formalny; jak odzwierciedlenie „the effect of the vanishing point” przyjął on tonikę ze swego systemu centrowego.

W sumie powstało dzieło o jedności zarówno geometrycznej, jak i architektonicznej, łączące zarazem kanoniczne układy formalne, jak i nowe podejście do formy – oparte o ciąg Fibonacciego i o zasady renesansowej perspektywy, realizowane w sferze muzyki jako dążenie formy do jednego punktu¹⁸⁵: „a central point is established to which all elements converge in a logical sequence”. Chodzi o powrót tych samych postaci fakturalnych w końcu każdej z czterech części¹⁸⁶ w celu stworzenia „abstract ideal space”, co jest iluzją katedralnych witraży, i tak określa twórca ten zabieg, posługując się terminem typowo gotyckiego rozumienia formy architektonicznej „Uebergreifende Form”, czyli „a form which reaches over and affects the next structure... all-embracing form”¹⁸⁷ wzorem IX symfonii Gustava Mahlera; jako źródło swojej koncepcji wskazał kompozytor książkę Hansa Sedlmayra „Die Entstehung der Kathedrale”.

Autor mówi o „equal-voiced, multi-layered counterpoint”, a technika centrowa tych „okien” „anticipates tonal centres that are explored in the final movement”. Podobne segmenty w sensie fakturalnym pojawiają się już w cz.I i II, a w części ostatniej pojawia się reprzyza otwierającego „plain-chant”. W sumie w symfonii traktowanej jako „meta-sonata form” prezentowane są: dwie introdukcje, podwójna ekspozycja, podwójne przetworzenie, rekapitulacja i podwójny climax.

Ten metaforyczny alians skojarzony ze obrazem katedry w aspekcie konstrukcyjnym i brzmieniowym, także kolorystycznym, jest wyjątkowy, znamionując nowatorskie, modernistyczne podejście kompozytora do tradycji, i to tradycji dalekiej. Znajdujemy się ponownie w kręgu postmodernizmu bardzo osadzonego w ugruntowanych już kanonach i klasycznej estetyce, co w dużej mierze charakteryzuje twórczość P.M.Daviesa.

Idąc tropem semiotyki muzyki **Eero Tarastiego**¹⁸⁸ i jego epistemologii muzycznej „przestrzeni” i muzycznego „czasu” obok jego teorii izotopii konotatywnych, można za **Maciejem Jabłońskim** wyróżnić trzy rodzaje reprezentacji: odbicie, przedstawienie i uobecnienie, z odpowiadającymi im trzema kategoriami semantycznymi: obraz, znak i symbol¹⁸⁹. I jeżeli odbicie skojarzone jest z niereprezentowaną tutaj ikonizacją, substytucją rzeczywistości pozamuzycznej, to *Katedra* Krzanowskiego jest znakiem rzeczywistości pozamuzycznej – mówimy więc o kategorii przedstawiania.

Pozostałe dwie postmodernistyczne *Katedry* – Lasonia i Szymańskiego odpowiadają kategorii uobecnienia i operują symbolami – w tej muzyce przejawia się „niemuzyczna rzeczywistość... istota, naturą czy sednem istnienia muzyki jest jej związek przejawiania się, uobecniania niemuzycznej rzeczywistości”¹⁹⁰. W tym sensie dzieła te pełnią rolę utworów jako przedmiotów znakowych, podlegają czwartemu z wyodrębnionych przez **Mieczysława Tomaszewskiego** procesów – recepcji kulturowej; jest to faza „pośredniego odebrania dzieła, jego ‘formy znaczącej’”. Faza, w której zostają odczytane

¹⁸³ N.Jones, *Peter Maxwell Davies – Submerged Cathedral: Architectural Principles in the Third Symphony*, „Music and Letters” 2000, nr 3, s. 402-431; P. Griffiths, *Breve histoire de la musique moderne. De Debussy à Boulez*, traduit par M.- A. Revellat, Fayard 1992, s. 149-150.

¹⁸⁴ N.Jones, op.cit., s. 407 (the outline of the whole symphony is the archetypal image behind the outline of each part and part of part”).

¹⁸⁵ Ibidem, s. 415.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 427-429: cz.I Lento – Allegro alla breve w formie sonatowej, cz. II Allegro – ABA’ z koda, cz. III Allegro vivace to scherzo z trio i koda, gdzie w Trio zastosowane są owe „okna” („windows”) powracające w cz. IV, ta część III segmentowo skonstruowana tzw. „ebb-and-flow structure” bez związku formalnego z cz. I i II staje się formą totalną i przenika do finału, w tym miejscu załamuje się jasny i klarowny ciąg prowadzący od cz. I w postaci formy sonatowej cz. I i scherza cz. II, , cz. IV Lento – Adagio flessibile w 10 segmentach w układzie „meta-sonata form”; analogie fakturalne występują od cz. I do IV.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 422.

¹⁸⁸ M.Jabłoński, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki Eero Tarastiego*, Poznań 1999; B. Mika, *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*, Lublin 2007; E. Tarasti, *The Case of Obermann: Franz Liszt and Marie d'Agoult in Switzerland*, [w:] *Interdisciplinary Studies in Musicology*, ed. J. Stęszewski and M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 90-105.

¹⁸⁹ Ibidem, s.84.

¹⁹⁰ Tamże.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

(zdekodowane): wartości i charakter, sensy i przesłanie (envoi, Botschaft) dzieła, zrozumiane, ocenione i umiejscowione w systemie danej kultury¹⁹¹

W tych utworach istota świątyni w jej wszelakich wymiarach uobecnia się w dźwięku, staje się katedrą...

4.4.1. I tak, wnikając w **sferę brzmieniową i warsztatową**, można wskazać na konkretne dane generujące opis katedry, wspólne dla trzech kompozytorów polskiego poststrukturalizmu, przywołujące zarazem francuskie prototypy:

- technika akordowa dominująca,
- faktura homogenicznie wertykalna akcentowana,
- dosłowna polifonia planów brzmieniowych, pasm wzajemnie się przenikających i uzupełniających, niesamodzielnych,
- diatonizm czy pandiatonizm obok drugorzędnej chromatyki (przy nadrzędnej chromatyce u Krzanowskiego),
- długie wartości czasowe,
- odrzucenie przetworzeniowości, narracyjności i dramatyczności muzyki na rzecz przeciwnych wartości, na rzecz statyki przebiegu (przy intensywnej ruchliwości Krzanowskiego),
- komponowanie fraz w postaci ruchliwego układu mikroformalnego, ciągu szeregowego czy struktury superpozycyjnej,
- dominacja makroformalnej syntaksy, naczelnego myślenia całościowego w zakresie architektoniki,
- architektoniczny obraz crescendo formalnego (z układem lukowym Krzanowskiego),
- ametryczność muzyki obok postaci tradycyjnych czy segmentów aleatorycznych (z tradycyjnym zmodernizowanym przebiegiem u Krzanowskiego),
- sposób odczuwania zjawiska zbliżony do natury impresji, impresji kontemplacyjnej, lirycznej raczej, solilokwialnej (M.Tomaszewski) niż do ekspresji ekshibicjonistycznej (przy wyrazistej ekspresji Krzanowskiego).

4.4.2. Obraz katedry kojarzy się z muzycznym odwzorowaniem **kategorii czasu i przestrzeni**, co w ostatnich czasach poddane zostało badawczemu oglądowi¹⁹². Opisywane utwory w sposób istotny emanują owym postmodernistycznym oddramatyzowaniem narracji, sięgającym przecież Debussy'ego, zamknięciem się w czasie mitycznym, transhistorycznym, wyobrażonym¹⁹³. Jest to czas modlitwy (Lasoń, Szymański), czas „długiego trwania” świątyni w różnych epokach i dawnych uroczystości (Lasoń), czas refleksji osobistej i głębokiej w obliczu Boga (Szymański), czas przemawiania Boga do człowieka (Krzanowski) lub odmiennie - czas historyczny i przedstawiony w momencie zabawy na placu przed katedrą (Lasoń).

Odpowiada to duchowi zamglonej, *pochłoniętej w czasie*, naznaczonej odium dawności, barwionej odległymi choralami i piętnem legendy katedrze Debussy'ego i sytuującym się w tym klimacie utworze Vienne'a, u którego specyficzny instrument determinuje przeżycie liryczne, wzruszające podczas osobistego spotkania z Bogiem w małej kaplicy.

Wskazać należy jeszcze na romantyczną teorię **Lessinga** czasu i przestrzeni, istotną w końcu wieku, podjętą przez Ch. Baudelaire'a¹⁹⁴.

Jesteśmy w kręgu omawianych przez Leszka Polonego i Husserlowskich kategorii retencji, zachowania w pamięci minionych faz czasu, czy Bergsonowskiego pojmowania czasu jako rozciągłości, wzajemnego przenikania się fraz, co szczególnie objawia się w utworach Lasonia i Szymańskiego¹⁹⁵.

¹⁹¹ M.Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 63-65.

¹⁹² L.Polony, *Czas opowieści muzycznej*, Kraków 2004; tenże, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.

¹⁹³ Ibidem, s. 42.

¹⁹⁴ I.Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*, Kraków 2008., s. 181-182.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 19-23.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Ważne są wskazane przez autora wymiary czasu: *kontemplacyjno-liryczny* czy (np. u Lasonia) *wzniosło-ekstatyczny*. To jest bycie w muzyce, esencja przeżycia czasu dawnego istniejącego w obecnym; dwa gatunki ekspresji czasu nierozzerwalnie związane i owocujące – pierw wrażeniowo, potem emocjonalnie i wreszcie artystycznie.

Sięgając ponownie do pism L. Polonego, wskazać trzeba na immanentną dla zjawiska katedry przestrzeń mityczną, symboliczną, na sam wymiar wertykalny, kojarzący się architektonicznie, a w muzyce – polifonicznie. Przecież skojarzenie gotyckiej katedry z fugą (Viollet Le Duc) nie było bezpodstawne. W ukazywanych utworach owa przestrzeń ma funkcję syntetyczną i symboliczną jednocześnie – zespała dawne systemy dźwiękowe modalne (Lasoń) z relikami minionych niedawno (Lasoń, Szymański) i z nowymi, wynikającymi ze wszystkich poprzednich (pomodernizm Krzanowskiego). Jesteśmy więc w kolejnych odsłonach owej charakterystycznej dla naszych czasów, realizowanej po wielokroć, z mniejszą czy większą dozą narracyjności, „przestrzeni czasowej”¹⁹⁶.

To *czas nielinearny, nieprocesualny* wg J. Kramera¹⁹⁷, a owo słuchanie kumulatywne zrealizowane jest poprzez architektoniczny układ crescendo w obu omawianych przypadkach (Lasoń, Szymański), z największym nasileniem dramatycznej „zdarzeniowości” u Krzanowskiego. To położenie akcentu na czasową interpretację muzyki, na *mięszanie przestrzeni*¹⁹⁸na świat dźwiękowy jako symbol zwycięstwa nad przemijalnością czasu, na kontemplację piękna i Boga, na znaczenie muzyki jako rodzaju ekspresji transcendentnej natury ludzkiego ducha i intuicyjno-symbolicznego wyrażania siebie i świata - stwarza aspekt przynależności tych utworów do kategorii *teologii w muzyce*¹⁹⁹.

Czas i przestrzeń zaliczone zostały przez Arona Guriewicza do zasadniczych kategorii człowieka średniowiecznego²⁰⁰ z zaakcentowaniem piętna emocjonalności tych kategorii, specyficznej emocjonalności zespolonej sakralnej i świeckiej zarazem, emocjonalności fikcji jednocześnie i prawdy:

„w społeczeństwie średniowiecznym kategoria czasu mitologicznego, sakralnego (*'historia objawienia'*) współistnieje z kategorią ziemskiego świeckiego czasu i obie te kategorie łączą się w kategorię czasu historycznego (*'historia zbawienia'*). Czas historyczny podporządkowany jest czasowi sakralnemu, ale nie rozciąga się w nim; mit chrześcijański dostarcza swego rodzaju kryterium określania czasu historycznego i oceny jego sensu”²⁰¹.

Skoro autor w swej monografii wyodrębnia dwa rodzaje czasu – statyczny teraźniejszości i dynamiczny jako przejścia do wieczności²⁰², to eksponowane powyżej obrazy katedr w pełni odzwierciedlają te relacje, te kręgi wyobrażeniowe w postaci stosowanych technik warsztatowych z różną intensywnością (dynamiczna *Katedra* A. Krzanowskiego). Poniższe zaś stwierdzenie stanowi aksjomat w rozważaniach o średniowiecznych kategoriach czasu:

„Główna zaś różnica w postrzeganiu czasu w średniowieczu i w okresie wspólnoty pierwotnej polega na przeciwstawieniu cyklicznego sposobu myślenia archaicznej świadomości linearnemu czasowi w świadomości chrześcijan”²⁰³.

4.4.3. Pozostaje pytanie, jakich środków używali współcześni kompozytorzy do wyrażenia swoich impresji, do symbolicznego i ekspresyjnego zarazem argumentowania czasu i przestrzeni, do przeżywania tych wektorów, jaki w średniowieczu – kompleksowo i wielokontekstowo. Ponownie pojawia się nam mistrzowski prototyp Debussy’ego, gdyż lista zestawiona powyżej konweniuj z francuską „Katedrą”, a owa z „Katedrą” późniejszą, organową:

- faktura choralowa,
- faktura akordowa na pierwszym planie, traktowana paralelnie,
- melodia typu „plain-chant” umiejscowiona w basie,
- chromatyka w funkcji przejściowej wobec dominującej diatoniki,
- operowanie długimi planami brzmieniowymi,
- odcinki motoryczne w roli łączników wobec dominujących segmentów statycznych,
- emanacja następstwem zatrzymanych momentów i pauz.

¹⁹⁶ D.Maciejewicz, *Zegary nie zgadzają się ze sobą. Spór o czas w muzyce w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2000, s. 39.

¹⁹⁷ L.Polony, *Przestrzeń...*, op.cit., s. 15.

¹⁹⁸ H.Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2007.

¹⁹⁹ J.Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.

²⁰⁰ Op.cit., rozdz.1..

²⁰¹ A.Guriewicz, op.cit., s. 112.

²⁰² Ibidem, s. 137.

²⁰³ Ibidem, s. 141.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

W tym miejscu podkreślenia wymaga jedynie infiltracja postmodernizmu w następujących zakresach:

- koncepcyjnej, celowej redukcji elementów warsztatowych w celach symbolicznych i stylizacyjnych,
- potraktowanie procesów technicznych w kierunku ich przystosowania do klimatu historyzmu końca XIX wieku (Lasoń) bądź dokonanie barokizacji (Szymański),
- ametryczności (Lasoń we fragmentach, Szymański),
- faktury pasmowej (Szymański),
- dominującej płaszczyzny diatoniki przy drugorzędnej roli chromatyki,
- zróżnicowanej faktury oddziałującej klimatem kontemplacyjnym (modlitewne ariosi, postaci hymniczne),
- zmonumentalizowanej faktury akordowej zwielokrotnionej poprzez eksponowanie grupy instrumentów blaszanych czy dzwonów (Lasoń),
- efekt powagi i doniosłości zintensyfikowany zasadą architektoniczną – lukowo pojmowane crescendo z jedną główną kulminacją,
- czasu zatrzymywanego w detalu (Szymański),
- stosowaniu czasu „punktowego”, „skokowego”, rozspacjowanego, typowego dla poezji średniowiecznej (Krzanowski, kontrastujące segmenty utworu Szymańskiego) w obecności czasu niespiesznego o teleologicznym, finalistycznym sensie²⁰⁴ (Lasoń obok rzadszych segmentów ruchliwych),
- stosowaniu figur znaczących (kwinty czyste, zawieszone skrzypce kończące) i wspomnianych instrumentów w funkcji symbolicznej (Lasoń),
- stosowaniu faktur w funkcji znaczącej (migotliwy detal zorganizowany regularnie odpowiadający tytułowi i średniowiecznemu prototypowi *amor ornament*²⁰⁵ – „Światło w katedrze” u Szymańskiego)
- wykorzystywaniu techniki aleatoryzmu (Lasoń) i ruchliwego, migotliwego detalu,
- symbolicznego użycia kwinty czystej (Lasoń – początek),
- symbolicznego zespolenia sfer sacrum i profanum, czasu epickiego udratyzowanego i linearnego sakralnego judeoantestamentowego²⁰⁶, środków obu typów jako odniesienie do średniowiecza i jego kanonu wertykalizmu (Lasoń) w przeciwieństwie do układu poziomego barokowego (tego spoza kanonu fugi) u Szymańskiego,
- dekonstrukcji tradycji, w tym przypadku organowej u Szymańskiego (polifonia pozorna, odcinek środkowy w typie toccatowym, zasada kompozycyjna w rodzaju snucia motywicznego, ekspresyjna chromatyka akordowa w gatunku schyłkowo- XIX wiecznej francuskiej),
- pojmowania segmentów motorycznych skojarzonych z formą toccaty (Szymański) czy w obrazowej funkcji reliktu modernizmu (Lasoń).

4.4.4. Zamykając niniejsze rozważania, powstaje interrogacja nad zmienną **symboliką pojęcia katedry** w każdym ukazanym wykonaniu, od L.Vierne’a poczynając, nad przystawalnością tych obrazów do wzorca *sanctitas*, bo ten przecież duch unosi się nad całością świata brzmieniowego stworzonego przez kompozytorów XIX- i XX wiecznych. Powstaje pytanie nadal o ową energię radialną²⁰⁷ emanującą z opisywanych utworów, energię duchową i materialną zarazem, o symboliczne kategorie zestrojenia wreszcie, o dźwiękowy rys kilku katedr, od toposu „mglistej legendarnej dawności” u Debussy’ego poczynając, poprzez duch reinterpretacji, resentmentu, inspiracji, zakorzenienia dzieła w przeszłości (M. Tomaszewski²⁰⁸) u Vierne’a aż do teraźniejszego kontekstu Krzanowskiego i Szymańskiego oraz rezonansu na przyszłość Lasonia.

²⁰⁴ A. Guriewicz, op.cit., s. 140-147.

²⁰⁵ J.Le Goff, *Długie średniowiecze*, przeł. M.Żurowska, Warszawa 2007.

²⁰⁶ A.Guriewicz, op.cit.

²⁰⁷ T. Plużański, *Pierre Teilhard de Chardin – chrześcijański ewolucjonista*, przeł. Z. Włodkowska, w: *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, t.1., Warszawa 1990, s. 404-427.

²⁰⁸ M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

Podążając za myślą Profesora, można uznać wszystkie omawiane utwory za muzykę inkluzywną, wchłaniającą wpływy; dzieła Krzanowskiego i Szymańskiego za dialog z teraźniejszością, światem obecnym, a poemat Lasonia za generowanie przyszłości przy klasyfikacji utworu Viëne'a jako kontynuacji przeszłości, jako zakotwiczenia w paradygmacie minionym w dawności...

4.4.4. W zakończeniu powrócić należy do stawianych z początku pytań o **postmodernistyczny sens** tych utworów, o ich komplementarność w stosunku do orientacji estetycznych fin de siècle'u.

Kierując się w stronę ugruntowanych już wyznaczników postmodernizmu powieściowego²⁰⁹, dokonać można kompatybilnego oglądu interesujących nas utworów, które:

- nie odzwierciedlają rzeczywistości, ale poprzez wytworzenie iluzji realności sytuują się wobec niej jako fikcja spotęgowana,
- znajdują się w obrębie językowych łańcuchów znaczeń, eksploatując relacje między znakami, cytatami czy tekstami, prowadząc gry intertekstualne czy, nie w tym przypadku, zabawy słowne,
- często przybierają pozory powieści historycznej, korzystając z materiałów z przeszłości i kreując na bazie przejętego materiału świat równoległy,
- odrzucają dotychczasowe metaporządki, przybierając formę sieci, kłacza czy labiryntu,
- łamią podziały na sztukę elitarną i popularną, w tym przypadku sięgając po popularną w mieszczańskim XIX wieku formę poematu symfonicznego czy w jednym przypadku – organowego,
- nawiązuje kontakt ze słuchaczem, wprowadzając do kreowanego przez siebie świata, czyniąc go bohaterem powieści, a w tym przypadku wciągając w regiony kontemplacji, modlitwy czy przynajmniej refleksji o życiu.

Nasuwa się oczywiste skojarzenie z terminem „nowy romantyzm” wprowadzonym na teren muzyki już dawno, przez Josepha Machlisa²¹⁰; Paul Griffiths widzi to inaczej – *minimalisme et multiplicité*²¹¹. Jadwiga Paja-Stach wyróżnia²¹² w k powrotów do idei programowości i gatunku poematu symfonicznego, co szczególnie przystaje do dzieła A.Lasonia. Jego utwory także w sferze warsztatodmianie „nowego romantyzmu” formy o silnej ekspresji i wielką kulminację oboowej opierają się na tych „noworomantycznych wyznacznikach”²¹³ przy jednoczesnym istotnym fundamencie osiągnięć modernizmu.

Opisywane „katedry”²¹⁴ przystają, idąc dalej polskim tropem, do wskazanych przez Pawła Strzeleckiego²¹⁵ czynników poststrukturalnego „nowego romantyzmu” w zakresach emocjonalności, liryzmu, eufonii, panteizmu i kultu natury, tradycyjnych form, „spowolnionego” czasu muzycznego, afirmacji tradycji i humanistycznego pojmowania kategorii piękna. Emanując zarazem mistycznym, modlitewnym czy kontemplacyjnym klimatem obok ekstatycznej żarliwości (Krzanowski) wpisują się te obrazy w kategorię semantyczne dalszego planu, jak mówi w cytowanej publikacji M.Tomaszewski – „*arrieres pensees*”.

Kolejne pytania dotyczące ujawnionego na kartach trzech polskich „katedr” postmodernizmu w relacji do obecnego także w naszej rodzimej twórczości antymodernizmu²¹⁶ orientują raczej ku właściwemu postmodernizmowi, jego tendencjom dekonstrukcyjnym i syntetyzującym zarazem²¹⁷, ku jego ideom humanizmu przy estetycznej postawie negacji modernizmu i jednoczesnym zachowaniu niektórych jego elementów technicznych. Dzieła te wpisują się wyraziście w obecnie istotną teorię tzw. „reader-response” czyli rezonansu czytelniczego – „zdarzenie wydarza się jako wynik czytania, nie

²⁰⁹ K.Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 152-155.

²¹⁰ J. Machlis, *Introduction to Contemporary Music*, New York 1961.

²¹¹ Op.cit.

²¹² J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia pod red. A. Jarzębskiej i J. Paj-Stach*, Kraków 2007, s. 55-73.

²¹³ Centralizacja przebiegu na bazie akordów tercjowych, modalizacja skalowości, eufonia brzmienia.

²¹⁴ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opracowanie A. Borowski, Kraków 2005, s.402.

²¹⁵ Por. także: L. Polony, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, Kraków 1980.

²¹⁶ J.Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, przeł. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, nr 3, s. 63-72.

²¹⁷ A.Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu...* op.cit., s. 11-53.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

istnieje jako wcześniej narzucony element tekstu..., a czytelnik wnosi do tekstu 'przedrozumienie', czyli zbiór kontekstów, przekonań i założeń. Istnieją trzy związane ze sobą światy: świat autora, świat tekstu i świat czytelnika"²¹⁸

Wskazane powyżej izotopie, sposoby operowania czasem, muzyczną przestrzenią, architekturą, eufonicznie i neotonalnie upostaciowana materia brzmieniowa, ukształtowaniem fakturalnym czy zasobami procedur motywiczych – determinują symboliczny wydźwięk świata dźwiękowego, o niezwyklej sugestywności, barwie i przesłaniu...

Czyż nie nasuwa się w tym momencie skojarzenie z okresem schyłkowym, z jego mistycyzmem, symbolizmem i orientacją historyzującą – tak w odniesieniu do gotyku, co tak wnikliwie rozpatruje Jacques Le Goff²¹⁹, do fin de siècle'u progu rodzącego się modernizmu XIX wieku²²⁰, wzorującego się na składnikach późnego antyku – wszak atmosfera „quartier latin” wzgórza św. Genowefy z czasów Abelarda pozostała... Można to odnieść i do obecnego historyzującego i także skłaniającego się ku kontemplacji postmodernizmu, też opisanego w kontekście wyraźnie dziś odczuwanej także w muzyce „duchowości”²²¹ – w każdym z tych okresów powstawały katedry²²²...

Katedra kończąca wczesny romantyzm Victora Hugo, wariacyjnie traktowane katedry impresjonistyczne dojrzałego Claude'a Moneta (1840-1926) z 1894 r. tworzącego je w etapie syntezy kierunku jako żywy obraz²²³, katedra dojrzałego okresu tworzenia Claude'a de France, katedra wagnerowsko zabarwionej narodowej postfrancuskiej „szkoły francuskiej” w wydaniu Vierne'a i nasze schyłkowe XX czy początku XXI wieku...

Katedra jako symbol odwiecznych niematerialnych, niepojętych wartości, odnoszących się do tego co wysokie, tak dosłownie, jak metaforycznie:

„w dawniejszych epokach to, co materialne, nie było największą wartością w życiu, a ludzkość uznawała istnienie niewytłumaczalnego i niepojmowalnego misterium, wobec którego jedyną właściwą postawą był wieczny podziw. Ten podziw znajdował swój wyraz w strzelistych, sięgających nieba wieżach kościelnych, tak wysokich, by można je było zobaczyć z daleka, a które wskazywały na to, co w górze”²²⁴

Do każdego z omawianych twórców można odnieść słowa Mieczysława Porębskiego o Monecie:

„wizjoner, który szukając symbolicznego obrazowego ekwiwalentu dla własnej wrażliwości pochylił się nad głębią istnienia jak nad ruchliwą, mieniącą się kwieciami taflą wodną”²²⁵...

Raz jeszcze powrócimy do symptomatycznych słów Jeana Paula Couchoud o interkontekstualnej sztuce francuskiej końca XIX wieku: *„Impresjonizm i jego sensualizm znalazły echo w poezji Verlaine'a, a następnie w muzyce Chabrier'a i Debussy'ego. Malarstwo Gauguina i nabistów pławi się w szerokim nurcie intelektualnym i zmysłowym symbolizmu, w którym odkrywamy także Debussy'ego z jego intymizmem rodem z Chaussona i Feure'go, lecz i z jego uwielbieniem dla Wagnera. W tymże nurcie znajdujemy przede wszystkim wielkich poetów tej epoki, jak Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Maeterlinck, a także filozofię Bergsona i Theatre de l'Oeuvre Lugne-Poëgo”²²⁶*

Każdorazowo odmienna symbolicznie, nie mówiąc o czynnikach warsztatowych – mglista, zatopiona w oparach dawnych legend, mistyczna i tchnąca kontemplacją, monumentalna, pełna patosu, modlitewna czy przerażająca – zawsze stoi, górując nad miastem czy małym, zgrzebnym człowiekiem i pełniąc rolę punktu, zawsze wyraża dekadenskie nastroje schyłku, schyłku idei, symbol manierizmu epok...

²¹⁸ A.D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 133.

²¹⁹ *Kultura średniowiecznej Europy...*, op.cit., s.328; tenże, *La civilisation de l'Occident medieval*, Flammarion 2008, s.304-308.

²²⁰ J.Tomkowski, op.cit., s.308-324 – o symbolizmie i dekadentyzmie.

²²¹ *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier, Kraków 2004.

²²² O symbolizmie końca wieku mówi odnośnie twórczości C. K. Norwida G. Halkiewicz-Sojak, *Dwie odmiany syntezy sztuk*, w: tenże, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

²²³ Z.Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976, s. 294-295.

²²⁴ V.Hawel, *Świat potrzebuje solidarnej akceptacji wspólnych wartości*, [w:] *Kultura i tożsamość europejska. Duchowy fundament integracji naszego kontynentu*, red.J.Wahl, 2001, s.10-11.

²²⁵ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 167.

²²⁶ J.P.Couchoud, op.cit., t.II, s. 136.

OBRAZY DZWIĘKOWE MIĘDZY TEKSTAMI KATEDRY W MUZYCE

My także przebywamy w manierystycznej chwili i dlatego w refleksji zakończeniowej nasuwa się jeszcze popularny, acz głęboko symboliczny odzew owych artystycznych działań w postaci piosenki z repertuaru Stana Borysa (śl. Kazimierza Szemiotha, muzyka Janusza Kępskiego) pt. *Jaskółka uwięziona*.

*Jaskółka czarny sztylet, wydarty z piersi wiatru,
nagła smutku kotwica z niewidzialnego jachtu.
Katedra ją złowiła w sklepienia sieć wysoką
Jak śmierć kamienna bryła, jak wyrok naw prostokąt.*

*Jaskółka błyskawica w kościele obumarłym
tnie – jak czarne nożyce lęk, który ją ogarnia.*

*Jaskółka siostra burzy, żałoba fruwająca,
ponad głowami ludzi, w których się troska błąka.
Jaskółka znak podniebny, jak symbol nieuchwytnej
zwabiona w chłód katedry przestroga i modlitwa.*

*Nie przetnie białej ciszy pod chmurą ołowianą
lotu swego nie zniży nad łąki złota plama.
Przeraża mnie ta chwila, która jej wolność skradła.
Jaskółka czarny brylant, wrzucony tu przez diabła.*

*Na wieczne wirowanie, na bezszerebną mękę
na gniazda nie zaznanie, na przeklinanie piękna
na wieczne wirowanie, na bezszerebną mękę
na gniazda nie zaznanie, na przeklinanie piękna.
Na gniazda nie zaznanie, na przeklinanie piękna.*

Katedra stoi nadal jak stała, a tylko człowiek ciągle patrzy na nią inaczej, podziwia ją, a jej światło go odmienia, uwzniośla i przenosi w inne wymiary...

*„Wydaje się, jakby kościół
przeobrażał się codziennie, nawet co chwile, jakby światło
wyczarowywało nam ciągle nową świątynię, bo choć kamień
jest martwy, słońce żyje i zmienia się, a jego odbłaski nigdy nie są takie same.
Zamarli, oszołomieni grą światła...”²²⁷*

²²⁷ I.Falcones, op.cit., s. 455.