MUZYKA
W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 5/2025
ISSN 2719-4213
DOI: 10.15584/muzpsk.2025.5.3

Jacek Janas
badacz niezależny

HUIT BREFS PRÉLUDES SUR DES THÈMES GRÉGORIENS OP. 45 MARCELA DUPRÉ JAKO PRZYKŁAD INSPIRACJI CHORAŁOWEJ WE FRANCUSKIEJ MUZYCE ORGANOWEJ PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

MARCEL DUPRÉ – SYLWETKA KOMPOZYTORA I JEGO MIEJSCE ORAZ ZNACZENIE W HISTORII MUZYKI FRANCUSKIEJ

Marcel Dupré (1886–1971) to niewątpliwie ikona muzyki organowej XX w. Współcześni mu słuchacze, którzy podziwiali wspaniałą technikę gry tego wirtuoza, szczególnie podczas błyskotliwych improwizacji, porównywali jego osobę do Liszta[1]. Posiadał fenomenalną pamięć muzyczną i powszechnie było wiadomo, że potrafi wykonać z pamięci wszystkie dzieła organowe Jana Sebastiana Bacha.

Edukację muzyczną rozpoczął w wieku 7 lat. Jego błyskotliwa ścieżka edukacyjna w konserwatorium w Paryżu została uhonorowana pierwszymi nagrodami w klasie fortepianu Louisa Diémiera (1905), organów Alexandre'a Guilmanta (1907) oraz kompozycji i fugi Charlesa-Marie Widora (1909). To właśnie Widor zachęcił go do uczestnictwa w konkursie kompozytorskim Prix de Rome, w którym wygrał pierwszą nagrodę w 1914 r., tuż przed wybuchem I wojny światowej, za kantatę *Psyché* op. 4[2].

1926 r. Marcel Dupré zastąpił Eugène'a Gigouta jako profesor klasy organów w konserwatorium w Paryżu. Wykładał również w innych placów-

[1] J. Stankiewicz, *Dupré Marcel*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. II, PWM, Kraków 1984, s. 485–485.

[2] https://dupre-digital.org/marcel-dupre/?lang=en (dostęp: 1.07.2024).

kach (École Normale de Musique de Paris, American Conservatory w Fontainebleau). Na prośbę Widora 1 stycznia 1934 r. zastąpił go na stanowisku organisty tytularnego wielkich organów kościoła Saint-Sulpice w Paryżu[3].

Zagrał ponad 2200 koncertów w Afryce Północnej, Niemczech, Australii, Belgii, Kanadzie, USA, Francji, Włoszech, Holandii, Wielkiej Brytanii i Szwajcarii, zarówno solowych, jak i z orkiestrami, z którymi wykonał własne utwory lub przygotowane przez siebie transkrypcje. W jego dorobku kompozytorskim znajdują się utwory na organy, organy i orkiestrę, organy i fortepian, fortepian, fortepian i orkiestrę, muzykę kameralną, motety, pieśni, kantata symfoniczna *De profundis* op. 17 i oratorium *La France au Calvaire* op. 49. W 1956 r. został wybrany członkiem Académie des Beaux-Arts de l'institut de France[4].

Próbując wskazać miejsce Marcela Dupré w historii muzyki francuskiej, szczególnie organowej, można pokusić się o porównanie do twórczości, współczesnego mu zresztą, Maxa Regera. Podobnie jak Reger, który korzysta w pełni z osiągnięć kontrapunktu i polifonii, przekraczając jednocześnie granice harmoniki funkcyjnej i przez swoisty eklektyzm łączy element klasyczny ze zdobyczami romantyzmu, otwierając niejako drogę Hindemithowi, tak Dupré, jako spadkobierca i kontynuator francuskiego organowego symfonizmu, zaszczepia spuściznę tej szkoły szczególnie na gruncie barwy i estetyki, elegancji i uporządkowania tradycyjnych form i nowatorskich sposobów organizacji materiału muzycznego, w tym odkrywanego na nowo modalizmu. Nowatorskie środki rytmiczne i harmoniczne występujące w twórczości Marcela Dupré, a także współczesnych mu organistów, np. Charlesa Tournemire'a, Jehana Ariste'a Alaina i Maurice'a Duruflégo uległy pogłębieniu w twórczości Oliviera Messiaena, szczególnie na gruncie tworzenia nowego systemu modalnego czy w zakresie rozwoju nowatorskich zjawisk rytmicznych.

ROLA CHORAŁU GREGORIAŃSKIEGO JAKO ŹRÓDŁA INSPIRACJI W FRANCUSKIEJ MUZYCE ORGANOWEJ PRZEŁOMU XIX I XX W.

Francuska muzyka organowa końcowej fazy szkoły symfonicznej i jej kontynuacji już w kierunkach modernistycznych odzwierciedla integralną relację kościoła z muzyką, nie tylko w ramach tradycji symfonicznej. Ten związek obrazuje, z jednej strony, powszechna inspiracja chorałem

[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

gregoriańskim oraz religijną symboliką, a z drugiej, możliwości instrumentów, szczególnie tych budowanych przez firmę Cavaillé-Colla[5].

W 1907 r. krytyk muzyczny Louis Laloy opisał muzykę francuską w całości jako produkt dziedzictwa kulturowego, jako chwalebny rezultat wpływu, jaki stała obecność chorału gregoriańskiego odcisnęła na umysłach kompozytorów[6].

Wpływ chorału gregoriańskiego jako elementu konstrukcyjnego, zarówno w zakresie materiału melodycznego, jak i podstawy harmonicznej, widoczny był już w pełni w okresie baroku, który francuska muzyka organowa określa mianem „złotego wieku" lub „klasycznym".

Pozwoliło to rozwinąć specyficzne tylko dla narodowej szkoły francuskiej gatunki muzyki organowej, mające swój specyficzny koloryt i symbolikę, które były ściśle związane z określonymi zestawami brzmieniowymi organów, np. *Plein Jeu*, *Grand Jeu*, *Fond d'orgue* czy *Flûtes*. Poszczególne utwory organowe w danym gatunku łączone były następnie w suity, co z kolei było zjawiskiem typowym dla muzyki baroku[7]. W tworzeniu suit składających się z utworów mających towarzyszyć liturgii można doszukać się procesu wzajemnego przenikania sfery *sacrum* i *profanum*.

Po rewolucji, obok naturalnego dla romantyzmu „przywrócenia do życia muzyki" Lipskiego Kantora, we Francji dopiero nowo budowane instrumenty pozwalały na możliwość wykonywania wszystkich jego dzieł organowych. Stąd też muzyka Bacha inspirowała niemal każdego kompozytora (znakomita większość była przecież organistami), nie tylko w zakresie zastosowania środków technicznych właściwych dla tego instrumentu, ale też zarówno formalnie, jak i estetycznie[8].

W połowie XIX w. benedyktyńscy mnisi z Solesmes podjęli się karkołomnego zadania przywrócenia średniowiecznej teorii chorałowej. Skutkiem tego było powtórne zagoszczenie w kościołach śpiewów gregoriańskich inkorporowanych na użytek uwspółcześnionej liturgii, wykonywanych według tej nowej metody[9]. Stanowiło to naturalną zachętę dla kolejnych poko-

---

[5] D. M. Dries, *Marcel Dupré – the culmination of the french symphonic organ tradition*, PhD thesis, University of Wollongong, Wollongong 2005, s. 176.

[6] Więcej: L. Laloy, *Le Chant grégorien et la musique française*, *Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.*, nr 3/1, Paryż 1907, s. 75–80.

[7] K. Musiał, *César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo*, „Pro Musica Sacra", t. 20, Kraków 2022, s. 98.

[8] Szerzej ten problem opisuję w pracy dyplomowej pt. *Specyfika brzmienia i nowe problemy wykonawcze francuskiej organowej szkoły symfonicznej*, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2010.

[9] S. C. Harr, *Liturgical Reform and Liturgical Organ Music: The Organ Magnifi cats of Jehan Titelouze and Marcel Dupre*, Electronic Theses and Dissertations, University of Memphis Repository, Memphis 2012, s. 1–3.

leń kompozytorów do szukania w chorale nowych pomysłów muzycznych, czemu towarzyszyły przemiany harmoniki funkcyjnej, związane z rozkładem systemu tonalnego dur-moll.

Konsekwencją było uformowanie się w muzyce organowej wielu kierunków, w znikomym stopniu odbiegających w swych założeniach od tych nurtów, które spotykamy na gruncie form orkiestrowych czy wokalnych (np. symbolizm, ekspresjonizm etc.). Proces wykształcenia się każdego z kierunków sięga swoją genezą już schyłku romantyzmu[10].

Pod względem podejścia estetycznego sygnalizowany wcześniej proces inspiracji chorałem gregoriańskim jako elementem konstrukcyjnym we francuskiej muzyce organowej u progu XX w. doprowadził – moim zdaniem – do wyodrębnienia się trzech różnych kierunków prezentujących odrębny styl[11]:

1. ekspresjonistyczny, w założeniu stanowiący kontynuację francuskiej romantycznej szkoły symfonicznej (głównym przedstawicielem jest Louis Vierne);
2. symboliczny, którego zasadniczym punktem wyjścia jest modalizm (głównym przedstawicielem jest Charles Tournemire, a częściowo także Marcel Dupré i Maurice Duruflé);
3. neoklasyczny, postulujący powrót do klarowności języka muzycznego z uwzględnieniem nowych zdobyczy, szczególnie fakturalnych i harmonicznych (Jehan Ariste Alain, a szczególnie Marcel Dupré).

OBECNOŚĆ I ZNACZENIE PIERWIASTKA GREGORIAŃSKIEGO W TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ MARCELA DUPRÉ

Spuścizna organowa Marcela Dupré, jak już zasygnalizowano wcześniej, ma różnorodny charakter.

Wczesny styl kompozytorski Marcela Dupré pozostawał pod wyraźnym wpływem zarówno Guilmanta, jak i Widora. *Trois Préludes et Fugues* op. 7 z 1912 r., pierwszy znaczący cykl utworów organowych Marcela

[10] Particia June Kean w pracy: *Some aspects of the french organ symphony, culminating in the Symphonie-passion of Marcel Dupré, together with three recitals of selected works of D. Buxtehude, J. S. Bach, N. Dello Joio, P. Hindemith, S. Karg-Elert, J. Langlais, W. Latham, F. Liszt, N. Lockwood, F. Martin, D. Pinkham, L. Sowerby, and L. Vierne*, (Denton 1973), widzi genezę wykształcenia się odrębnych kierunków stylistycznych w muzyce organowej Francji w pierwszej połowie XX w. w relacji mistrz – uczeń.

[11] Wyodrębnienia poszczególnych kierunków dokonałem poprzez ocenę głównych elementów stylistycznych występujących w twórczości organowej wymienionych przedstawicieli francuskiej muzyki pierwszej połowy XX w. na podstawie cech stylistycznych wyróżniających główne kierunki artystyczne obecne w muzyce europejskiej końca XIX i początku XX w.

Dupré, nawiązuje zarówno pod względem muzycznym, jak i estetycznym do twórczości obu jego mistrzów[12].

Z tego powodu organistę kościoła Saint-Suplice w Paryżu należy zakwalifikować przede wszystkim jako kontynuatora wielkiej tradycji szkoły symfonicznej. Stąd szczególnie w pierwszym, międzywojennym okresie twórczości tego kompozytora mamy do czynienia z właściwymi dla twórców szkoły symfonicznej wielkimi formami cyklicznymi (symfonia, suita, poemat, wariacje symfoniczne), które reprezentują: *Variations sur un Noël* op. 20 z 1922 r., *Suite bretonne* op. 21 z 1923 r., *Symphonie-Passion* op. 23 z 1924 r., *Deuxième Symphonie* op. 26 z 1929 r., *7 Pieces* op. 27 z 1931 r., *Le chemin de la croix* op. 29 z 1931 r.

Jednak w opozycji do Louisa Vierne'a Marcel Dupré łączy ideę monumentalnej formy z nowymi elementami, w szczególności modalizmem, założeniami neoklasycyzmu i wirtuozowską techniką będącą następstwem doświadczeń improwizacyjnych[13]. W *Symfonii pasyjnej* oraz cyklu *Le chemin de la croix* op. 29 można zauważyć charakterystyczne otwarcie na ideę pozamuzyczną i problem osobistego odbioru treści muzycznej przez słuchacza. Obie kompozycje powstały jako następstwo wcześniej wykonanych improwizacji, dla których oparciem były treści pozamuzyczne, w pierwszym przypadku wynikające z tekstów cytowanych melodii chorałowych[14], w drugim poezji Paula Claudela[15].

Pomimo opisanych wyżej czynników występujących w twórczości organisty kościoła Saint-Suplice śmiało można postawić tezę, że głównym i istniejącym na każdym etapie drogi twórczej kompozytowa elementem inspiracji, a zarazem konstrukcji dzieła muzycznego w zakresie melodyki, harmoniki czy kolorystyki był chorał gregoriański.

Oparcie twórczości organowej na materiale wynikającym z chorału gregoriańskiego w przypadku Marcela Dupré jest niejako naturalne i ma charakter emocjonalny, którego źródłem jest religijna duchowość śpiewu. Nie zapominajmy, że obok działalności kompozytorskiej, pedagogicznej, koncertowej, szczególnie tej improwizacyjnej, Marcel Dupré to aktywny organista liturgiczny. Podobnie jak wielu jego kolegów był człowiekiem

[12] D. M. Dries, *Marcel Dupre – the culmination*, s. 134.

[13] Warto wspomnieć, że Dupré jest autorem podręcznika *Traité d'improvisation à l'orgue* wyd. A. Leduc, Paris 1925), w którym omawia teoretyczne podstawy improwizacji organowej zarówno w kontekście budowy formalnej utworów, estetyki i stosowanego stylu, a także sposobu używania i przetwarzania materiału muzycznego, w tym i chorałowego.

[14] P. June Kean, *Some aspects of the french organ symphony*…, s. 25–28.

[15] Murray Michael w pracy: *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen* (Yale University Press, New Haven/London 1998) wskazuje, że 14 medytacji o tajemnicy Drogi Krzyżowej zapowiada „suity" organowe Messiaena.

głęboko wierzącym, a dodatkowo dzięki ojcu[16] przyswoił sobie bardzo wzniosłe poglądy o kluczowej dla liturgii roli organisty[17].

Problem obecności pierwiastka gregoriańskiego w twórczości Marcela Dupré należy rozpatrywać nie tylko od strony samej inspiracji materiałem chorałowym, ale także od strony kierunku, który kompozytor reprezentował, determinującego styl kompozytorski, czyli zarówno indywidualną technikę, jak i koncepcję większości jego dzieł. Spora część utworów Marcela Dupré, w tym i omawiane *8 krótkich preludiów* op. 45, wyróżnia się powszechnym na początku XX w. wykorzystaniem barokowych lub klasycznych form i środków[18].

Wydaje się to następstwem opisanych wcześniej czynników mających wpływ na kształtowanie się odrodzenia muzyki organowej we Francji po rewolucji. Widor, nauczyciel Marcela Dupré, zawsze przywiązany do klasycznej i przejrzystej formy, również nigdy nie ukrywał swojego źródła inspiracji. Świadczą o tym zwłaszcza wczesne symfonie. Dlatego nie tylko w *8 krótkich preludiach*, ale i w dziełach obszerniejszych, symfonicznych, w większym stopniu widzimy wykorzystanie przez Marcela Dupré kanonu i imitacji (np. w *Symphonie-Passion* op. 23). Nawet w tych utworach, gdzie Marcel Dupré prezentuje estetykę postromantyczną i jest kompozytorem, który doprowadził organy symfoniczne do ich estetycznych i technicznych granic, wyraźna jest chęć uczynienia swojego chromatycznego języka żywym przez użycie form i środków imitacyjnych. To zamiłowanie przejawia się jednak przede wszystkim w dziełach sakralnych (lub nawet quasi-liturgicznych), z których, obok zbioru będącego przedmiotem niniejszej pracy, można wskazać *Vêpres du commun des fêtes de la Sainte-Vierge* op. 18, *Offrande à la Vierge* op. 40, *Psaume XVIII* op. 47, *Regina Coeli* op. 64[19]. Reasumując wpływy gregoriańskie w utworach Marcela Dupré, zauważamy je także na gruncie spójności pod względem formy z przeszłością, w przeciwieństwie do bardziej swobodnego potraktowania materiału chorałowego w twórczości Charlesa Tournemire[20].

Co jest istotne dla niniejszego opracowania, należy zauważyć, że podejście neoklasyczne do materiału chorałowego niesie za sobą pewne ograniczenia, które są widoczne w odniesieniu do specyficznej rytmiki chorału. Podczas

[16] Ojciec kompozytora Albert Dupré pełnił funkcję organisty najpierw w kościele Immaculée-Conception w Elbeuf (1886–1911), a później w kościele Saint-Ouen w Rouen (1911–1939), zasiadając przy legendarnych organach Cavaillé-Colla. Grę na organach studiował u A. Guilmanta.

[17] D. Cooonlly, *The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution*, Doctoral Thesis, Technological University, Dublin 2013, s. 108.

[18] *Ibidem*, s. 156–157.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, s. 111.

„renesansu" chorału pod koniec XIX w. rytm również został przeniesiony do liturgicznej muzyki organowej z wykonania chorału gregoriańskiego w postaci akompaniamentu chorałowego. Pod względem stylistycznym wydaje się, że nastąpiło płynne przejście od akompaniamentu chorałowego poprzez *alternatim*, *verset* z *cantus firmus* do innych, bardziej niezależnych form liturgicznej muzyki organowej. Co więcej, ślady modalności i swobodnego rytmu, które wystąpiły we francuskiej muzyce (sakralnej i świeckiej) około roku 1900, z pewnością mają chorał gregoriański (a dokładniej tę tradycję, która była dotąd uważana za tradycję śpiewu gregoriańskiego) za jedno ze źródeł nowatorskiego podejścia do każdego elementu dzieła muzycznego[21].

Marcel Dupré niemal w każdym przypadku wykorzystywania materiału chorałowego idzie za wzorem swojego nauczyciela Charlesa-Marie Widora. David Hiley potwierdza, że regularność rytmiczna jest jedną z dwóch cech używanych przez Marcela Dupré w *Symphonie-Passion* op. 23, obok formy stroficznej[22]. Taka metoda rytmiczna użycia chorału wynika po części z założeń stylistycznych neoklasycyzmu i nie dotyczy jedynie implementacji francuskiej tradycji, ale także tej wynikającej z opracowywania chorału luterańskiego. W *79 chorałach na organy* op. 28 (nawiązanie do bachowskiego zbioru preludiów chorałowych – *Orgelbüchlein*) czy *Le Tombeau de Titelouze* op. 38 Dupré postanowił zastosować tradycyjne formy[23] właściwe dla opracowania chorału luterańskiego[24].

Nawet w wielkich formach symfonicznych, czego przykładem jest *Symfonia pasyjna*, melodia chorału gregoriańskiego traktowana jest quasi-izometrycznie, niczym *cantus firmus* chorału protestanckiego. Niemal niezauważalne jest u Marcela Dupré, a właściwe dla innych kompozytorów tego okresu, wprowadzanie triol lub zmiana metrum, mające nie tylko oddać rytmiczny pierwowzór wykonywanego śpiewu, ale uczynić rytmikę chorałową podstawą faktury całego utworu. Kompozytor przejawia tendencję, która ma źródło w improwizacjach w stylu barokowym, do dowolnego zmieniania melodyki chorału, aby dopasować ją do reszty materiału w utworze[25].

---

[21] B. Leßmann, *„All These Rhythms Are in Nature": "Free" Rhythm in Plainchant Accompaniment in France around 1900*, *Liturgical organ music in the long nineteenth century*, DocMus Research Publications, nr 10, Helsinki 2017, s. 114.

[22] D. Hiley, *Western Plainchant, A Handbook*, Clarendon Press Publication, Oxford 1993, s. 141.

[23] A. Schweitzer w swojej najbardziej znanej pracy pt. *Johann Sebastian Bach*, t. 1 (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011) dzieli przygrywki chorałowe na trzy zasadnicze formy: chorałowa fuga, fantazja chorałowa oraz preludium z *cantus firmus*.

[24] V. Crosnier, Komentarz do nagrania: *Allesandro Perin, Marcel Dupré, Organ music*, vol. 1, Brilliant Classics, n. 95644, s. 4.

[25] D. Cooonlly, *The Influence of Plainchant…*, s. 153.

Już w czasach działalności kompozytora, pomimo niewątpliwej błyskotliwości inwencji oraz wirtuozerii, uznawano jego podejście do kompozycji za sterylne i sztywne, w przeciwieństwie choćby do Charlesa Tournemire. Michael Murray[26] posunął się nawet do określenia Marcela Dupré jako „interpretatora, który był niewolnikiem metody, automatem, lodowatym intelektem"[27].

MOTYWY GREGORIAŃSKIE W *HUIT BREFS PRÉLUDES SUR DES THÈMES GRÉGORIENS*[28]

UWAGI OGÓLNE

Przed przejściem do omówienia tych elementów dzieła muzycznego, które zostały zdeterminowane przez użycie pierwiastka gregoriańskiego w poszczególnych preludiach cyklu, należy poczynić pewne uwagi ogólne, wspólne dla każdego utworu objętego zbiorem.

Najważniejszym założeniem wszystkich kompozycji wchodzących w skład zbioru jest oparcie w systemie tonalnym. Sam materiał formalnie zorganizowany jest co do zasady według reguł właściwych dla harmoniki funkcyjnej, z tym że w zakresie konstrukcji planu harmonicznego możemy zaobserwować stosowanie przez kompozytora środków i figur właściwych dla nurtów modernistycznych wynikających z rozkładu systemu funkcyjnego. Marcel Dupré przede wszystkim posługuje się środkami kolorystyki harmonicznej, głównie barwieniem polegającym na wykorzystaniu akordyki systemu funkcyjnego, która jest traktowana w nowy sposób lub pozostaje rozbudowana przez dodawanie barwiących współbrzmień[29] (np. w preludium nr 8).

Kompozytor zastosował stylizację w kierunku harmoniki modalnej (m.in. w preludium nr 1), która niesie za sobą ruch diatoniczny głosów, z lek-

[26] W pracy pt. *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen* (Yale University Press, New Haven/London 1998).

[27] D. Cooonlly, *The Influence of Plainchant…*, s. 224.

[28] Materiał nutowy (w opracowaniu Pierre'a Gouina'a, Les Éditions Outremontaises, Montréal 2021), udostępniony jest na zasadach *public domain* (licencja Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License) pod adresem https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_(Dupr%C3%A9%2C_ Marcel), (dostęp: 01.05.2024). Treść licencji dostępna jest pod adresem: https://imslp.org/wiki/IMSLP:General_disclaimer.

[29] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 97.

kimi wychyleniami do najbliższej tonacji w układzie kwinty lub kwarty. Jej celem jest uzyskanie powagi i głębokości właściwej dla polifonii, opartej na skalach modalnych, oraz specyficznego kolorytu, który od razu kojarzy się z symbolem katedry[30] mającym wywołać u słuchacza wrażenie sakralności i poczucie transcendencji. Ponadto stosowanie jedynie bliskich wychyleń modulacyjnych wynika z przestrzegania przez kompozytora zasady operowania w ramach modusu właściwego dla cytatu chorałowego, będącego materiałem motywicznym lub tematycznym danego preludium, w tym kończenia utworu na dźwięku *finalis* danej skali, niezależnie od teg, czy Marcel Dupré konstrukcyjnie posługuje się kompletnym śpiewem chorałowym (jako *cantus firmus*), czy tylko fragmentem melodii.

Faktura każdego utworu, stosownie do założeń właściwych dla neoklasycyzmu, jest polifoniczna i wykorzystuje różne techniki kontrapunktyczne, m.in. typowe dla muzyki okresu baroku (np. ścisłą imitację kanoniczną, założenia formalne fugi, snucie motywiczne etc.). Niemniej jednak kompozytor nie stroni też od środków typowych dla muzyki mu współczesnej, nie tylko w ramach przyjętych zasad kształtowania formy, ale czasami chwilowo zaburzając na etapie mikroformy plan konstrukcyjny.

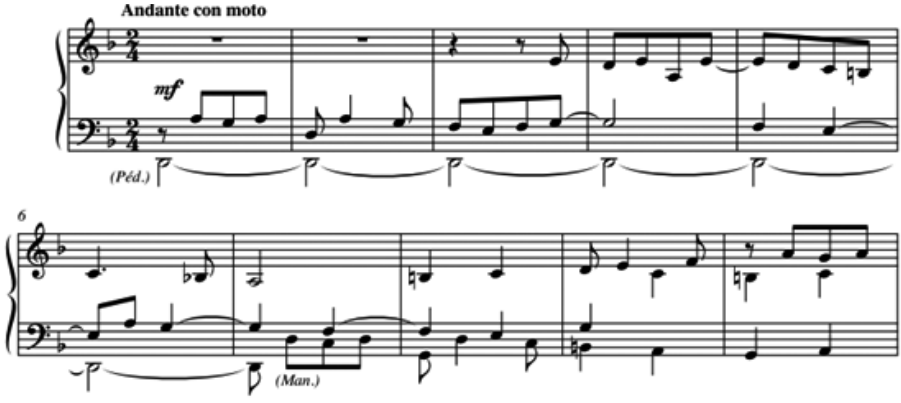
Cały zbiór wykazuje podobieństwo do suity. W poszczególnych preludiach widać estetyczną analogię do gatunków typowych dla muzyki organowej przeznaczonej dla użytku liturgicznego francuskiego „złotego wieku" (części tzw. mszy organowej) lub niemieckiego preludium chorałowego często grupowanego pod względem poszczególnych wariacji *cantus firmus* w partitę. Swoistą wskazówkę w zakresie analogii do gatunków stosowanych w francuskiej muzyce organowej „złotego wieku" dają oznaczenia registracyjne podane przez kompozytora[31]. Pomimo że od epo-

[30] Symbol katedry, na przykładzie twórczości Charlesa Tournemire'a, szeroko opisuje Bogusław Raba w artykule: *Muzyczne katedry Charlesa Tournemire'a – Deux Fresques Symphoniques Sacrées pour orgue*, op. 75 i 76, „Liturgia Sacra" 2019, 25 nr 1.

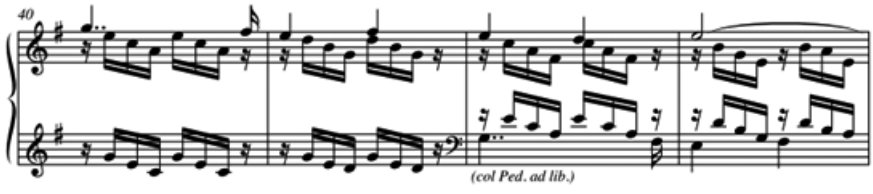
[31] Jak wskazuje Tomasz Baranowski w opisie płyty Karola Gołębiowskiego: *Złoty Wiek Muzyki Organowej – Karol Gołębiowski* (Wydawnictwo Ars Sonora, 2022), dostępny pod adresem: https://dobreplyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024): „Najczęściej praktykowane formy kompozycji, wraz z typowymi registracjami sugerującymi jednocześnie zalecane zestawy głosowe, ukazywały się zazwyczaj w formie tzw. Livre d'orgue (Księga organowa). Tradycyjnie każde Livre d'orgue zaczynało się majestatycznym Plein jeu (pryncypały i mikstury), po nim rozbrzmiewała Fuga, wykonywana z użyciem głosów językowych. Po nich następowały różne Récits, ukazujące poszczególne głosy solowe (Récit de nazard, de cromorne, de la voix humaine, etc.), Duo, Trio, Tierce en taille, Basse de trompette (cromorne) oraz finałowy Dialogue z użyciem na przemian Grand jeu (głosów języczkowych i cornetów) i typowych głosów solowych, jak Cornet, Cromorne czy Trompette".

ki baroku często dochodziło do wzajemnego przenikania pod względem stosowanych środków estetycznych sfery *profanum* i *sacrum*, szczególnie gdy kompozytorzy w utworach religijnych stosowali właściwe dla muzyki świeckiej formy lub środki, w omawianych *8 krótkich preludiach na tematy gregoriańskie* Marcela Dupré nie można doszukać się odniesień do gatunków o wyraźnie świeckim charakterze. Paraleli, co zostało już zasygnalizowane przy krótkiej próbie charakterystyki stylu kompozytora, można doszukać się w środkach i figurach stosowanych na etapie formalnego tworzenia improwizacji organowych, szczególnie tych spotykanych w błyskotliwych i wirtuozowskich toccatach.

Przy odniesieniu się do problematyki wykonawczej należy zauważyć, że *Preludia* mają charakter manuałowy. Kompozytor w kilku miejscach daje wskazówki co do możliwego użycia pedału w najniższym głosie. Dotyczy to głównie sytuacji użycia nuty burdonowej, na której podłożu rozwija się struktura wielogłosowa (przykład 1) lub podkreślenia melodii w najniższym głosie za pomocą dodatkowych głosów sekcji pedału (przykład 2); w tym drugim przypadku jednak zawsze *ad. lib*.



Przykład 1. M. Dupré, ***Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*****, Preludium 1, t. 1–10**



Przykład 2. M. Dupré, ***Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*****, Preludium 2, t. 40–43**

Rozpiętość materiału dźwiękowego wszystkich planów w każdym z utworów co do zasady przewiduje ich wykonanie jedynie przy użyciu manuałów. Powyższe wskazuje na zbieżność charakteru utworu z drobnymi utworami pisanymi przez wielu innych kompozytorów do użytku *stricte* liturgicznego lub mających charakter pedagogiczny[32].

Fakultatywne potraktowanie pedału może stanowić także nawiązanie do klasycznych gatunków muzyki organowej okresu „złotego wieku" w ramach przyjętej, neoklasycznej formuły stylizacji dzieła muzycznego.

W kontekście miejsca *Preludiów* w przestrzeni wykonawczej należy zwrócić uwagę, że utwory te mają charakter sakralny i mogą być przeznaczone do użytku liturgicznego w formie preludium wprowadzającego dany śpiew lub postludium na motywach uprzednio wykonanego śpiewu. Rodzaj użytych śpiewów wyklucza stosowanie podczas mszy (przed reformą liturgii wprowadzoną na Soborze Watykańskim II), gdyż żaden z utworów stanowiących inspirację *Preludiów* nie należy do *Ordinarium missae* lub *Proprium missae*.

Poniższa tabela obrazuje dobór i rodzaj materiału chorałowego będącego inspiracją kolejnych *Preludiów* w ramach całego zbioru. Jak wynika z przedstawionego zestawienia, liczba *Preludiów* nie jest przypadkowa, bowiem kompozytor podczas wyboru materiału posłużył się śpiewami opartymi na każdej z ośmiu skal kościelnych[33].

Śpiewy gregoriańskie użyte przez M. Dupré w cyklu *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue* op. 45

Numer preludium	Tytuł śpiewu	Forma	Źródło (ostatnie wydanie)	Modus
1	*2*	*3*	*4*	*5*
1	*Salve Regina*	Antyfona (*tonus solemnis*)	*Antiphonale monasticum*[34]	I
2	*Virgo Dei Genitrix*	Hymn	*Liber Usualis*[35]	II
3	*Pange lingua*	Hymn	*Graduale Romanum*[36] *Liber Usualis*[37]	III

[32] Z wielu przykładów wymienić można choćby *L'Organiste*, czyli zbiór 59 utworów na harmonium Césara Franka czy *Vade-mecum de l'organiste* Louisa Jamesa Alfreda Lefébure-Wély'ego.

[33] G. Steed, *The Organ Works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, New York 1999, s. 135.

[34] *Antiphonale monasticum*, t. I, Abbaye de Solesmes, Solesmes 2005, s. 476.

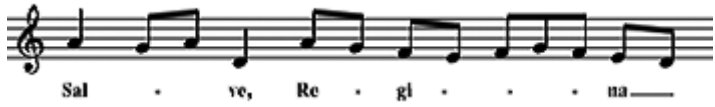
[35] *Liber Usual*is, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961, s. 1865.

[36] *Graduale Romanum*, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961, s. 216.

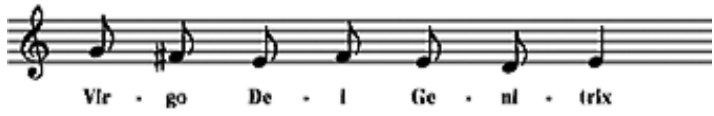
[37] *Liber Usualis*, s. 957.

1	2	3	4	5
4	*Sacris solemniis*	Hymn	*Graduale Romanum*[38] *Liber Usualis*[39]	IV
5	*Alma Redemptoris Mater*	Antyfona (*tonus solemnis*)	*Antiphonale monasticum*[40]	V
6	*Ave verum Corpus*	Hymn (*Varia*)	*Liber Usualis*[41]	VI
7	*Lauda Sion* *(Ecce panis)*	Sekwencja	*Graduale Romanum*[42] *Liber Usualis*[43]	VII
8	*Verbum supernum*	Hymn	*Graduale Romanum*[44]	VIII

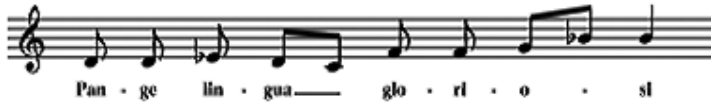
Poniższe zestawienie obrazuje kolejne incipity wyżej przedstawionych śpiewów gregoriańskich zapisany przez kompozytora za pomocą współczesnej notacji muzycznej.



Przykład 3. Antyfona *Salve Regina* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 1, s. 2[45])

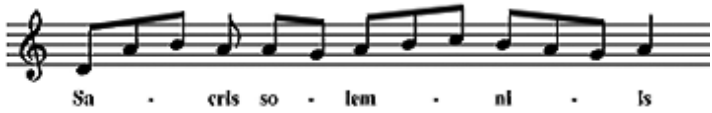


Przykład 4. Hymn *Virgo Dei Genitrix* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 2, s. 4)

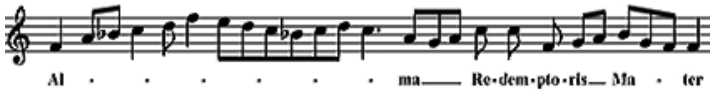


Przykład 5. Hymn *Pange lingua* (M. Dupré, *Huit brefs Préludes*, Preludium 3, s. 7)

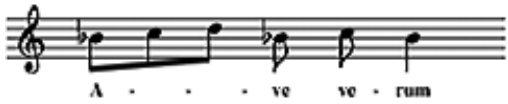
[38] *Graduale…*, s. 153.
[39] *Liber Usualis*, s. 920.
[40] *Antiphonale…*, s. 472.
[41] *Liber Usualis*, s. 1856.
[42] *Graduale…*, s. 315.
[43] *Liber Usualis…*, s. 945.
[44] *Graduale Romanum*, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, Vatican 1908, s. 125.
[45] Incipit każdego z użytych śpiewów w notacji współczesnej jest cytowany w wydaniu nutowym bezpośrednio przed każdym z preludiów zbioru.



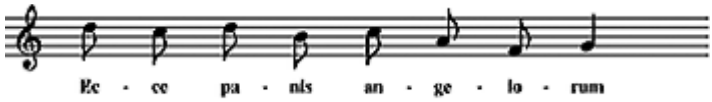
Przykład 6. Hymn ***Sacris solemniis*** **(M. Dupré,** ***Huit brefs Préludes*****, Preludium 4, s. 8)**



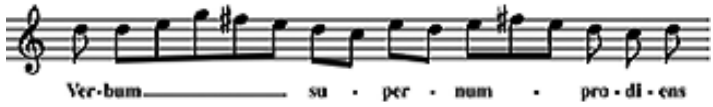
Przykład 7. Antyfona ***Alma Redemptoris Mater*** **(M. Dupré,** ***Huit brefs Préludes*****, Preludium 5, s. 10)**



Przykład 8. Hymn ***Ave verum Corpus*** **(M. Dupré,** ***Huit brefs Préludes*****, Preludium 6, s. 12)**



Przykład 9. Sekwencja ***Lauda Sion (Ecce panis)*** **(M. Dupré,** ***Huit brefs Préludes*****, Preludium 7, s. 14)**



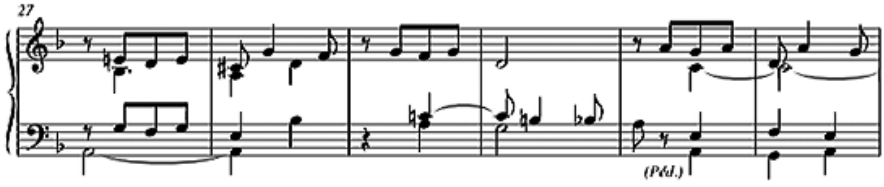
Przykład 10. Hymn ***Verbum supernum*** **(M. Dupré,** ***Huit brefs Préludes*****, Preludium 8, s. 16)**

INSPIRACJA GREGORIAŃSKA ORAZ SPOSOBY ROZWIJANIA I PRZETWARZANIA MATERIAŁU CHORAŁOWEGO W POSZCZEGÓLNYCH UTWORACH CYKLU

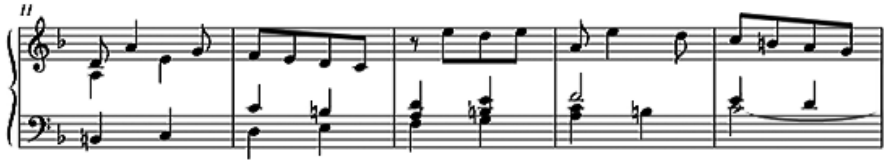
Co zasygnalizowano już wcześniej, pierwsze preludium, którego motywiczną inspiracją jest antyfona *Salve Regina*, należy do tych utworów cyklu, które pod względem stylu i estetyki mają zdecydowanie charakter eklektyczny, stanowiący syntezę pierwiastków współczesnych kompozytorowi ze zdecydowanie mniejszym (niż np. w preludiach 5–7) udziałem czynnika klasycznego.

Kluczowym elementem tego utworu jest modalna kolorystyka harmoniczna w skali doryckiej dzięki zastosowaniu już w pierwszych taktach burdonu na dźwięku *finalis* (przykład 1). Stanowi to punkt wyjścia do dalszego rozwijania kolorystycznego w ramach wyraźnie polifonizowanej faktury utworu (a nawet polifonicznej w pierwszych 10 taktach, gdzie mamy do czynienia z quasi-fugato, we wszystkich trzech głosach, jednak bez zachowania stosunku kwintowego pokazu tematu już w trzecim głosie). Celem kompozytora było zapewne uzyskanie ciemnego i głęboko przestrzennego kolorytu tego preludium, symbolizującego wnętrze katedry, w kontekście inspiracji nie tyle tekstem, ile melodią antyfony (*tonus solemnis*) i jej modusem. Do tego celu idealnie nadaje się *incipit* antyfony ze względu na jego specyficzną budowę, który jest materiałem tworzącym temat i będącym podstawą ewolucji.

Sam temat można podzielić na dwie części, z których najważniejszą jest charakterystyczny motyw czołowy będący fragmentem melodii odpowiadającej słowu *Salve*. W dalszym przebiegu utworu bywa on samodzielnie wprowadzany na zasadach jednorodnej frazy (przykład 11) lub wykorzystywany jako element konstrukcyjny *continuum* melodycznego w głosie najwyższym (przykład 12).



Przykład 11. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens*, Preludium 1, t. 27–31



Przykład 12. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens*, Preludium 1, t. 11–15

Druga część tematu, odzwierciedlająca motyw melodyczny kolejnej części incipitu antyfony do słów *Regina*, traktowana na wstępie przy kolejnych pokazach w sposób swobodny, przekształcany, w dalszym przebiegu utworu jest nierzadko skracana. Sam temat wprowadzony jest z opóźnieniem po pauzie w słabej części taktu, aby uwypuklić ów symboliczny skok kwinty na dźwięk, który jest *tonus finalis* antyfony (druga sylaba słowa *Salve*).

Kolorystyka, będąca pochodną właściwości brzmieniowych stosowanej harmoniki modalnej, jest też tym elementem utworu, który koresponduje z neoklasyczną inspiracją muzyką liturgiczną „złotego wieku". Kompozytor stylizuje harmonikę modalnie, unika gwałtownych zmian centrów harmonicznych, nawet przy wykorzystaniu tematu progresyjnie przy modulacjach jedynie w obrębie najbliższych tonacji w stosunku kwinty lub kwarty. Przy prowadzeniu melodii, szczególnie w głosie najwyższym, kontrapunkt w pozostałych głosach ma wywoływać wrażenie przesunięć paralelnych. Taka koordynacja planów melodycznych, gdzie głos najwyższy przesuwa się z opóźnieniem w stosunku do paraleli planu akompaniującego, nadaje dziełu specyficznie wolną motorykę (przykład 12). Jest to szczególnie istotne z uwagi melodykę quasi-chorałową głosu najwyższego, której celem jest konstruowanie symboliczne zdań wznoszących się i opadających, analogicznie jak przy prowadzeniu melodii chorału.

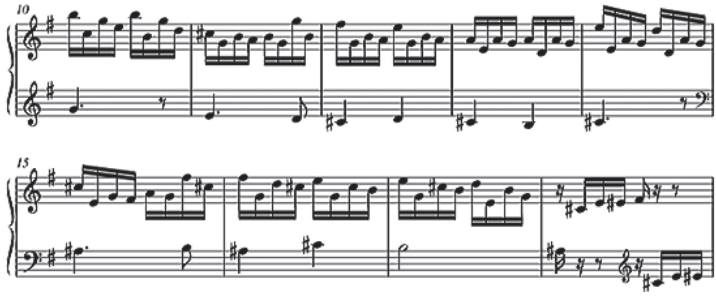
W połączeniu z sugerowaną registracją utworu – „Fonds 8' i 4'", czyli zestawem głosów mających barwę raczej ciemną, głęboką, szczególnie w niskim rejestrze, uwypuklenia nabiera ów symboliczny charakter dzieła, mający sprawiać na słuchaczu wrażenie powolności, monumentalności, modlitewnego skupienia. Właśnie taki charakter kolorystyczny prezentowany był przez gatunek *Fond d'orgue* właściwy dla wspominanej szkoły francuskiej okresu klasycznego[46].

Istotą drugiego preludium cyklu, przybierającego formę toccatową, jest harmoniczna formuła figuracyjna, będąca podstawą ewolucyjnej zasady kształtowania materiału każdej z wyodrębnionych części w układzie okresowym. W tym wypadku mamy do czynienia z figuracją, która decyduje o podstawowym wyrazie dzieła, gdyż ogranicza się do akompaniamentu, na którego tle umieszczona jest melodia o bardzo ostrym rozczłonkowaniu na motywy lub frazy[47], w tym wypadku melodia oparta na hymnie ku czci Najświętszej Maryi Panny *Virgo Dei Genitrix*.

Na poziomie makroformy w utworze możemy wyraźnie wyróżnić trzy fazy rozwojowe, pozostające ze sobą w zależności okresowej, różnicowanej rozmieszczeniem planów brzmieniowych akompaniamentu figuracyjnego i na jego tle cytatów melodii chorałowej, na zasadzie kontrastowej, i połączone krótkimi dwutaktowymi łącznikami. W pierwszej (takty 1–17) i drugiej fazie (takty 20–37) mamy do czynienia z horyzontalnym przebiegiem figuracji (przykład 13), w trzeciej fazie (takty 40–62) z przebiegiem wertykalnym.

[46] Dla przykładu *Fond d'orgue* Louisa Marchanda (*Pièces Choisies pour l'Orgue*, ed. Alexandre Guilmant, A. Durand & Fils, Paryż 1901).

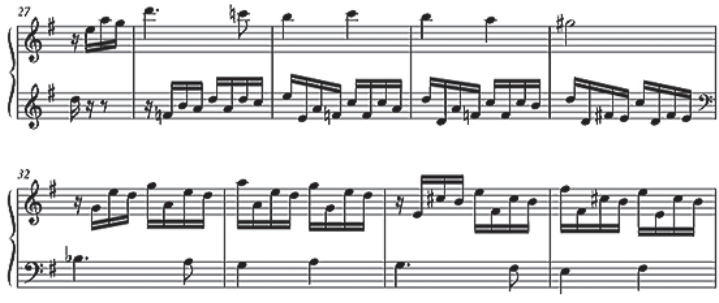
[47] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I…, s. 375.



Przykład 13. M. Dupré, ***Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*****, Preludium 2, t. 10–18**

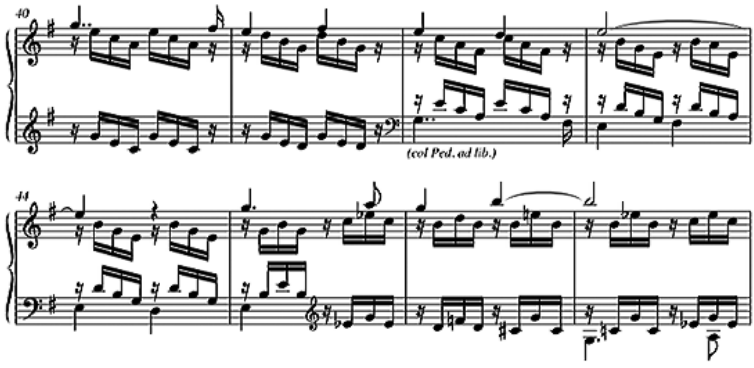
Budowa akompaniamentu figuracyjnego w tym preludium ma kształt figuracji melodycznej w pierwszej i drugiej fazie oraz akordowej w trzeciej. Kompozytor buduje akompaniament figuracyjny jednak na czysto brzmieniowych środkach wyrazu o charakterze kolorystycznym, z wykorzystaniem modalnego charakteru materiału harmonicznego wynikającego z centrum tonalnego właściwego dla skali hypodoryckiej, oczywiście z drobnymi wychyleniami, często związanymi z cytowaniem melodii chorału w transpozycji lub konieczności wprowadzenia łącznika. Na marginesie należy wskazać, że eksponowanie melodii chorału w transpozycji, czyli nie w stosunku interwałowym właściwym dla *tonus finalis* (w tym preludium jest to dźwięk e), odbywa się z modyfikacją przebiegu interwałowego melodii chorału (przykład 13). Jest to zabieg celowy, wykorzystujący współczesną kompozytorowi (szczególnie na gruncie improwizacji) technikę kontrastu kolorystycznego użycia motywu, przy zachowaniu jego rytmicznych właściwości. Stąd i konieczność wychyleń harmonicznych przy przebiegu akompaniamentu.

W pierwszej fazie figuracja prowadzona jest w głosie wyższym, a cytowanie melodii chorału przebiega w głosie niższym (przykład 13). W drugiej fazie następuje płynna zamiana położenia planów (przykład 14).



Przykład 14. M. Dupré, ***Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*****, Preludium 2, t. 27–35**

W trzeciej fazie kompozytor zagęszcza fakturę utworu do 4 głosów. Akompaniament figuracyjny prowadzony jest w dwóch głosach środkowych, w kształcie akordowym, z zachowaniem odległości sekstowych. Uwagę zwraca prowadzenie materiału chorałowego przez dwa głosy krańcowe, na dodatek przekształcanego na zasadzie stretta w ruchu prostym (przykład 15) oraz w augmentacji raz na końcu utworu, co ma eksponować jedyny raz w przebiegu całego utworu melodię ostatniego wersetu hymnu (do słów: *viscera factus*).



Przykład 15. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 2, t. 40–47

Jak już wskazano, kompletny materiał melodyczny zwrotki hymnu Marcel Dupré wprowadza tylko raz, w trzeciej fazie, w części końcowej. W pozostałym zakresie posługuje się fragmentem melodii obejmującym dwa pierwsze wersety (*Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis*).

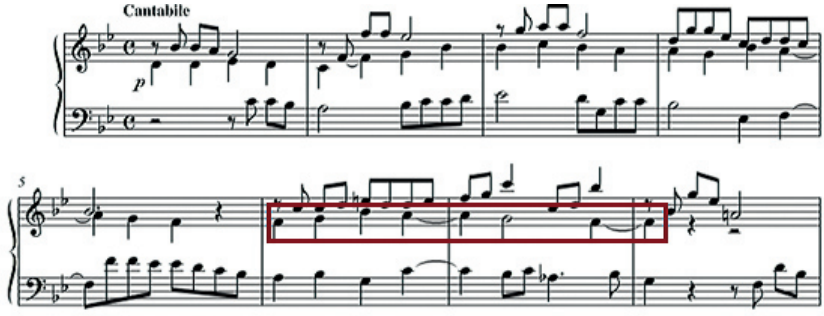
Wskazówka registracyjna utworu – *Grand choeur*, oraz określenie tempa – *Allegro vivace*, sugeruje analogię z finałowym gatunkiem barokowej partity organowej: *Dialogue* (*Grand Jeu*). Jednakże należy ten związek potraktować dość luźno, gdyż z perspektywy formy drugie preludium bardziej przypomina dwudziestowieczną toccatę figuracyjną[48]. Więcej podobieństw do tego gatunku w ujęciu neoklasycznym wykazuje ostatnie z *Preludiów*.

Kolejne preludium cechuje się już wprost budową właściwą dla okresu baroku – jest to forma trzygłosowej przygrywki chorałowej. To pierwsze

[48] Jak wskazuje J. D. Barrera w dysertacji *La musique pour orgue en france à l'âge Classique* (Université de Strasbourg, Strasbourg 2017) struktura formalna Grand Dialogue nie podlega ściśle ustalonemu schematowi. Ramy strukturalne w wielu przypadkach są podobne do tych z *Ouverture à la française*, jednak nie jest to regułą, bo wiele z przykładów tego typu utworów zaczyna się bezpośrednio w tempie Allegro lub przyjmują inne rozwiązania formalne (fugato, technika wariacyjna etc.).

z dwóch preludiów, gdzie kompozytor decyduje się ma użycie pełnej melodii chorałowej w charakterze *cantus firmus*, w głosie środkowym. To implikuje oczywistą analogię z praktyką opracowań chorałowych właściwą dla szkoły północnoniemieckiego baroku, gdzie jedna z form przygrywki chorałowej charakteryzowała się użyciem głosów kontrapunktujących *cantus firmus* w imitacji[49]. W przypadku tego trzeciego preludium kompozytor zastosował technikę barokowego snucia motywicznego, która dopuszcza bardziej swobodne przetwarzanie motywów w głosach kontrapunktujących niż to wynikające z zasad ścisłej imitacji[50].

Motyw podlegający przetwarzaniu jest często spotykany u wielu kompozytorów[51] i składa się z figury będącej następstwem trzech dźwięków, rozpoczynającej się na słabej części taktu, przy czym drugi dźwięk, który jest powtórzeniem pierwszego, jest akcentowany i powoduje wyrazowe uwypuklenie ruchu wstępującego lub zstępującego (w zależności od kierunku). Kompozytor na poziomie mikroformy nie tylko rozwija ten motyw poprzez przekształcenia polifoniczne, ale także modyfikuje strukturę interwałową lub łączy w dłuższą frazę kontrapunktyczną (przykład 16).



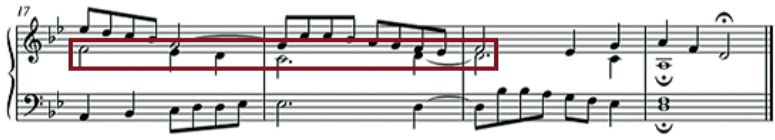
Przykład 16. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 3, t. 1–8

C*antus firmus*, którym jest hymn *Pange lingua*, charakterystyczny z uwagi na względnie izometryczną – sylabiczną budowę rytmiczną, w swoim całościowym przebiegu podlega modyfikacjom czasowym poprzez wydłużanie wartości rytmicznych (przykład 16, t. 6–7, przykład 17, t. 17–18, *oznaczono czerwoną ramką*).

[49] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I…, s. 465.

[50] A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. II, PWM, Kraków 1988, s. 33.

[51] Występuje wielokrotnie u J. S. Bacha, choćby w *Wariacjach Golbergowskich* BWV 988 (wariacja XV – Canone alla quinta in moto contrario) czy w *Das Wohltemperierte Clavier*, t. II (temat fugi XXI B-dur, BWV 892).

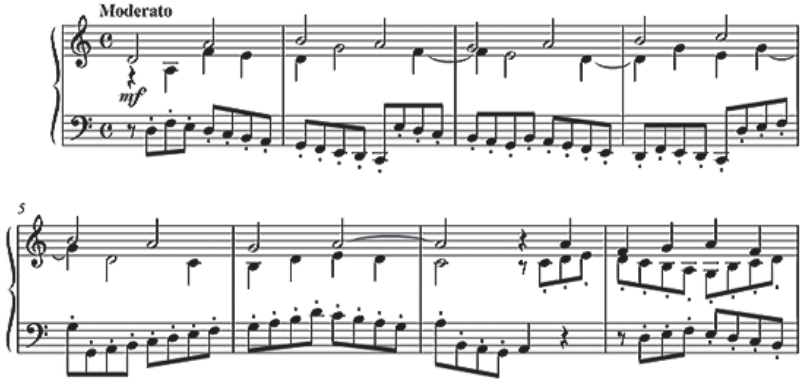


Przykład 17. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 3, t. 17–20

O ile konstrukcja planu harmonicznego nie odbiega zdecydowanie od tej stosowanej we wszystkich *Preludiach*, ciekawym rozwiązaniem jest końcowa kadencja, w której pomiędzy przebiegiem budowanym na podstawie funkcji na stopniach *repercusio* i *finalis*, kompozytor używa jeszcze przejścia z użyciem siódmego stopnia modusu (przykład 17).

Registracja utworu (*Flûte 8'*) kieruje nas z kolei w stronę francuskiego baroku i gatunku *Concert de flûtes*, stanowiącego pogodną ekspozycję brzmień fletowych poszczególnych sekcji instrumentu.

Preludium 4 jest drugim utworem cyklu, gdzie kompozytor wykorzystuje śpiew gregoriański jako *cantus firmus*. Melodia hymnu *Sacris solemniis* (*Panis angelicus*) podobnie jak w preludium 3 traktowana jest luźno pod względem rytmicznym. Dupré, cytując śpiew gregoriański, w najwyższym głosie często skraca wartości rytmiczne przebiegu melodycznego danego wersetu hymnu w stosunku do wartości rytmicznych użytych w zdaniu wcześniejszym. Na przykład *cantus firmus* obejmujący słowa *incipit* – *Sacris solemniis* prowadzi kompozytora w wartościach półnutowych, by dalszy fragment melodii, do słów *juncta sint gaudia*, kontynuować w wartościach ćwierćnutowych (przykład 18).



Przykład 18. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 4, t. 1–8

Pomimo ewidentnej zbieżności formalnej, bowiem zarówno preludium 3, jak i 4 to przygrywki chorałowe, istotną różnicę pomiędzy nimi stanowi rodzaj stosowanej faktury polifonicznej. Dupré w preludium 4 na poziomie makroformy posługuje się typem polifonii kontrastowej, gdzie czynnikiem kontrastu jest rytm, a konkretnie różnica wartości rytmicznych różnych głosów całego układu[52]. Długim półnutowym i ćwierćnutowym wartościom linii *cantus firmus* kompozytor przeciwstawia puls ósemkowy głosu najniższego o jednolitych wartościach (niekiedy podejmowany przez linię kontrapunktującą *cantus firmus* w głosie środkowym), dodatkowo wpływający na motorykę całego utworu. Melodia prowadzona w głosie środkowym poprzez opóźnienia stanowi kontrapunkt w ujęciu rytmicznym i jednocześnie uzupełnia harmonicznie *cantus firmus*, tworząc napięcia harmoniczne dzięki dysonansom przejściowym (przykład 18)[53].

Warstwa harmoniczna preludium jest oparta na plagalnej skali hypofrygijskiej. Marcel Dupré potęguje charakterystyczną dla harmoniki modalnej kolorystykę poprzez budowanie przebiegu harmonicznego niemal bez wychyleń modulacyjnych. Wyjątek stanowi tylko wynikające zresztą z przebiegu melodii śpiewu gregoriańskiego obniżenie siódmego stopnia. W zestawieniu z linearnym czynnikiem polifonicznym pozwala to konstruować plan harmoniczny w obrębie poszczególnych stopni modusu w sposób ubogacony o dysonujące dźwięki dodatkowe, co wywołuje wrażenie stosowania środków właściwych kolorystyce tzw. impresjonizmu.

Zupełnie odmienny charakter ma preludium 5. Jego forma zbliżona jest gatunku *Récit* (*Cromorne*, *Cornet*, *Voix humaine*) występującego we francuskiej muzyce organowej „złotego wieku", wyrażającego podstawowy element estetyczny, jakim był styl liryczny. Przejawia się głównie w utworach, w których jeden głos (najczęściej najwyższy) jest uprzywilejowany i pełni rolę solową[54]. Pozostałe głosy przejawiają tendencję statyczną, służącą utrzymaniu tła harmonicznego dla ewolucji czynnika melodycznego w głosie solowym.

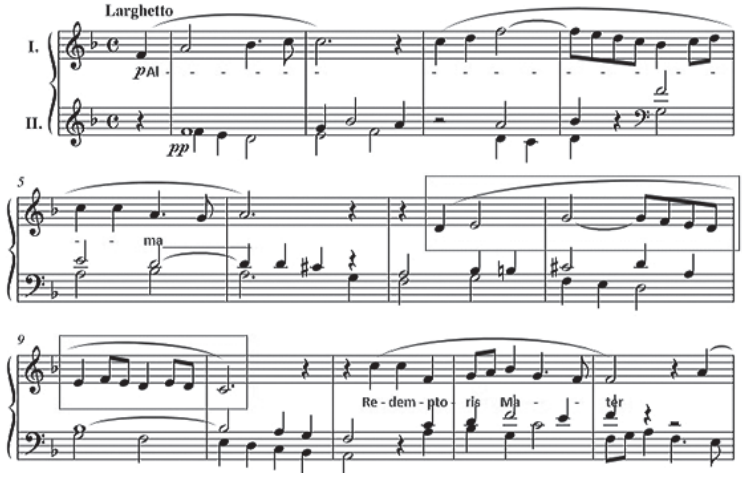
---

[52] A. Frączkiewicz, F. Skołyszewski, *Formy muzyczne*, t. II…, s. 219.

[53] Najpiękniejsze przykłady tożsamego koncepcyjnie zastosowania polifonii kontrastowej widzimy w wielu utworach J. S. Bacha, nie tylko organowych, ale także w wielkich dziełach oratoryjno-kantatowych, czego najdoskonalszym przykładem jest chór otwierający III część *Mszy h-moll BWV 232 – Credo in unum Deum*.

[54] J. D. Barrera, *La musique pour orgue en france à l'âge Classique*, Université de Strasbourg, Strasbourg 2017, s. 251.

Czynnikiem pozwalającym odróżnić źródło inspiracji formalnej, jakim jest muzyka francuska w tym preludium, od podobnego w budowie preludium chorałowego z kolorowanym *cantus firmus*, typowego dla szkoły północnoniemieckiej, jest sposób prowadzenia głosu solowego. W przeciwieństwie do wzorca północnoniemieckiego francuska estetyka *Récit* realizowana była przez prowadzenie głosu solowego w wartościach prostych, zaś bogatą ornamentykę zapewniały wskazania ozdobników i koloratura improwizowana wynikająca z praktyki wykonawczej (m.in. zaczerpnięta z muzyki klawesynowej) (przykład 19). W estetyce północnoniemieckiej, szczególnie u Bacha i Buxtehudego, obserwujemy upiększanie *cantus firmus* poprzez budowanie melizmatycznych przebiegów, nierzadko o kontrapunktycznym charakterze w stosunku do planu akompaniującego, rozdrabnianie wartości i uzupełnianie przebiegu melodii o dźwięki przejściowe etc.



Przykład 19. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 5, t. 1–13

Czynnik modalny uwidacznia się jedynie w ramach budowy przebiegu melodycznego głosu solowego z wykorzystaniem skali lidyjskiej i wynika oczywiście z zapisu melodii antyfony *Alma Redemptoris Mater* (*tonus solemnis*). Wartości rytmiczne poszczególnych dźwięków w ramach cytowanych fragmentów śpiewu gregoriańskiego ulegają swobodnej modyfikacji i są w pełni podporządkowane inwencji kompozytora. Marcel Dupré nie używa śpiewu w całości, a jedynie wykorzystuje materiał melodyczny niektórych wersetów (pogrubiono):

Alma Redemptoris Mater,
quæ pervia cæli Porta manes,
et stella maris, succurre cadenti,
Surgere qui curat, populo: tu quæ genuisti,
Natura mirante, tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius, *Gabrielis ab ore*
Sumens illud Ave, peccatorum miserere.

Materiał chorałowy jest przedzielony frazami niemającymi swojego źródła w antyfonie (przykład 19).

Plan harmoniczny akompaniamentu prowadzony jest na podstawie zasad właściwych dla systemu dur-moll. Kompozytor w niektórych miejscach poddaje przebieg planu silnej chromatyzacji każdego głosu. Zapewne związane jest to ze specyfiką skali lidyjskiej, która z obniżonym czwartym stopniem jest tożsama z przebiegiem skali majorowej w systemie tonalnym.

Kompozytor powraca do idei silnego eksponowania kolorystyki charakterystycznej dla harmoniki modalnej w kolejnych dwóch preludiach cyklu. W tym celu sięga po formy polifoniczne *stricte* imitacyjne, w przypadku preludium 6 – kanon, a w przypadku preludium 7 – fugę. W obydwu przypadkach inspiracja chorałowa dotyczy zarówno sposobu użycia materiału tematycznego, jak i zasad kształtowania faktury polifonicznej w oparciu o liczne modalizmy[55].

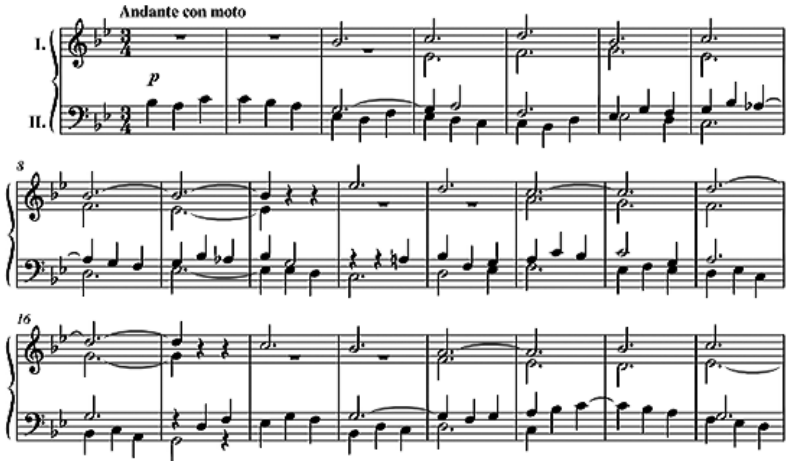
W preludium 6 przy sposobie koordynacji planów ponownie mamy do czynienia z polifonią kontrastową[56]. Melodia hymnu eucharystycznego *Ave verum Corpus* jest eksponowana w stałych i długich wartościach w dwugłosowym quasi-kanonie *in recto* w kwincie prowadzonym w pierwszym i drugim głosie. Ścisłość imitacji kanonicznej jest zaburzona przez swobodne traktowanie przez kompozytora opóźnienia prezentacji kolejnego głosu (opóźnienia jedno- lub dwutaktowe) (przykład 20).

Polifonicznym kontrastem są dwa kontrapunktujące figuracyjnie głosy niższe. Taki układ wykazuje analogię do tzw. *basso passaggiato*, co sprawia, że kanon jest jednocześnie formą figuracyjną[57]. Przebieg głosów kontrapunktujących oparty jest konstrukcyjnie na podlegającej przekształceniom polifonicznym (odwrócenie, rak) jednotaktowej, składającej się z trzech dźwięków figurrze, która w trzecim głosie rozpoczyna utwór (przykład 20).

[55] Marcel Dupré wykłada zasady prowadzenia imitacji w systemie modalnym w mającym charakter krótkiej rozprawy teoretycznej wstępie do *4 Fugues modales* op. 63.

[56] Jak wskazują J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska: „Technika kanoniczna nie zawsze decyduje o formie utworu. Często jest ona podporządkowana jakiejś nadrzędnej zasadzie architektonicznej", *Formy muzyczne*, t. I…, s. 414.

[57] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I…, s. 418.



Przykład 20. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 6, t. 1–23

W zakresie konstrukcji formy utwór wykazuje duże podobieństwo do znanego chorału J. S. Bacha *In dulci jubilo* BWV 608, z tą różnicą, że u Bacha obydwa dwugłosowe plany kontrastujące prowadzone są w ścisłym kanonie *in motu recto*.

Warto zwrócić również uwagę na to, że po raz kolejny kompozytor nie wykorzystuje pełnej melodii chorałowej i pomija materiał melodyczny odpowiadający wersetom: *Vere passum, immolatum in cruce pro homine*; *Esto nobis praegustatum mortis in examine*; *O Iesu fili Mariae*.

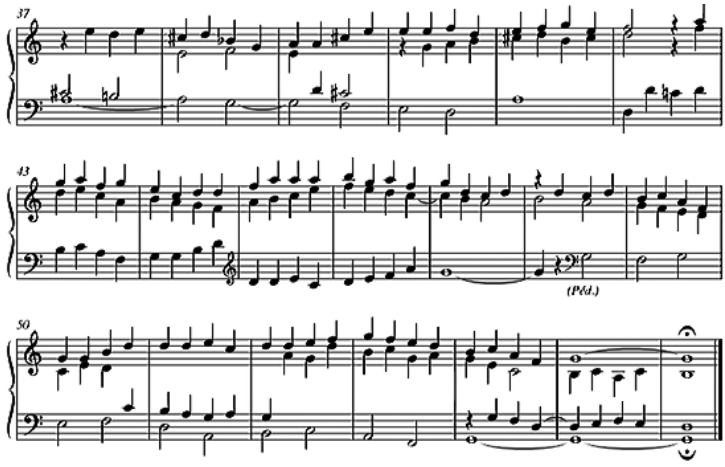
Niezwykle istotna pod względem wzmocnienia symboliki płynącej z konstrukcji polifonicznej jest sugerowana registratura utworu. Dzieli ona również utwór na dwa plany, tym razem pod względem barwy. Imitacja kanoniczna w manuale I realizowana jest z użyciem głosu *Voix céleste* mającego specyficzną, eteryczną barwę, wynikającą ze zjawiska dudnień akustycznych. Warstwa kontrapunktyczna realizowana jest na II manuale z użyciem delikatnego głosu *Salicjonal*, o lekkim, smyczkującym spektrum barwy. Połączenie kolorystyki modalnej z delikatną, drgającą warstwą brzmieniową uwypukla wrażenie wzniosłości, zatrzymania, niebiańskiej harmonii i uporządkowania.

Podobny problem symboliki kolorystycznej na gruncie połączenia technik polifonicznych, harmoniki modalnej i barwy instrumentu można zaobserwować w preludium 7. Pod względem tych elementów nawiązuje ono wprost do tradycji francuskiej szkoły organowej „złotego wieku". Występująca w ramach suity (*Livre d'orgue*) lub mszy organowej niewiel-

kich rozmiarów zwięzła fuga (*Plein Jeu*[58]), oparta tematycznie na materiale chorałowym, wprowadzała estetykę uroczystego *sacrum*, symbol chórów anielskich i dostojeństwa.

Taki charakter ma preludium 7 będące trzygłosową fugą, której temat stanowi materiał melodyczny fragmentu sekwencji na uroczystość Bożego Ciała, *Lauda Sion Salvatorem*, wykonywany nierzadko w sposób autonomiczny jako hymn ku czci Najświętszego Sakramentu – *Ecce Panis Angelorum*. Sam temat czterotaktowy skonstruowany jest w sposób typowy dla zasad określających właściwości rytmiczne tematu – rozpoczęcie na słabej części taktu.

Konstruując kontinuum polifoniczne, Marcel Dupré zachowuje wszystkie istotne cechy fugi. Obok ekspozycji utwór ma jeszcze dwa przeprowadzenia tematu oddzielone łącznikami[59], pierwsze niekompletne, drugie nadkompletne. Kompozytor stosuje też dwa rodzaje przekształceń tematu: augmentację i *stretto* (przykład 21).



Przykład 21. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 7, t. 37–56

Kompozytor zachowuje również reguły komponowania fugi na podstawie skal modalnych[60]. Stąd odpowiedzi mają charakter realny, wychy-

[58] Gatunek charakteryzujący się specyficzną registraturą piramidy pryncypałowej i wielochórowych mikstur, w odróżnieniu od gatunków wyróżniających się użyciem głosów językowych (Trompette 8′, Clarion 4′), również formalnie zbudowanych jako fuga (np. *Fugue sur la Trompette* ze zbioru *Messe à l'usage des Couvents* F. Couperina).

[59] W łączniku kompozytor wykorzystuje jako odrębny, zstępujący, oparty na trzech dźwiękach motyw, będący fragmentem tematu (melodycznie do słów *Angelorum*).

[60] Wyrażone w przywołanym wcześniej wstępie do *4 Fugues modales* op. 63, takie jak: temat musi zawierać wszystkie stopnie wybranego modusu, aby uniknąć jakichkol-

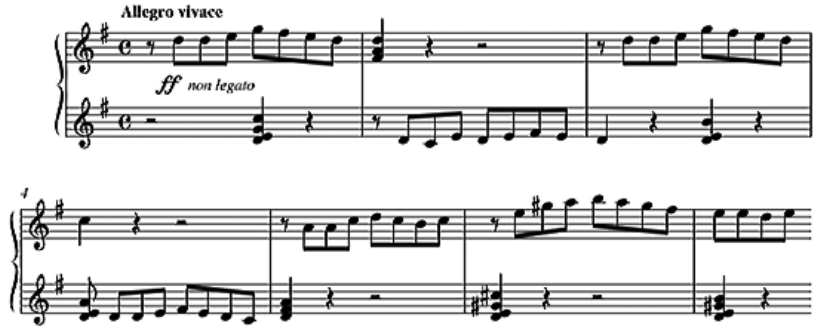
lenia modulacyjne są niewielkie, a transpozycja tematu przy kolejnych pokazach nie powoduje zmiany planu harmonicznego w granicach modusu.

Ciekawym zjawiskiem wynikającym tylko z konstruowania przebiegu polifonicznego z wykorzystaniem skali modalnej jest układ wzajemnego położenia dźwięków linii melodycznych każdego głosu w stretcie, przywołujący na myśl technikę *fauxbourdon* (przykład 21).

Zwieńczeniem zbioru jest preludium 8, pod względem formalnym stanowiące błyskotliwą toccatę figuracyjną, wykonywaną na pełnym brzmieniu organów (*Tutti*). Jak zostało to już zasygnalizowane wcześniej, pomimo wspólnej cechy konstrukcyjnej, jaką jest figuracja, właśnie preludium 8, w przeciwieństwie do preludium 2, wykazuje więcej cech wspólnych z gatunkiem *Grand Jeu* (z reguły w formie dialogu – *Grand Dialogue*).

Po pierwsze, to właśnie materiał chorałowy, a w zasadzie figury tworzone z fragmentów melodii hymnu *Verbum supernum prodiens* są podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym i wyrazowym, a także odpowiadają za motorykę i ewolucję całego materiału utworu. Mamy tu ewidentnie do czynienia z figuracją melodyczną. Fragment *incipit* jest też podstawą motywu czołowego, który pojawia się w miejscach rozczłonkowania utworu i oddziela poszczególne z 3 faz jego przebiegu[61].

Figuracja jest też elementem determinującym plan harmoniczny utworu. Dla uwypuklenia wejścia poszczególnych figur pojawiają się akordy (przykład 22), które następnie harmonicznie wzmacniają aktywność czynnika melodycznego, co jest szczególnie widoczne w pierwszej fazie utworu (takty 1–9).

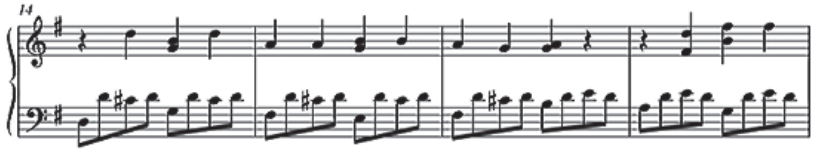


Przykład 22. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 1–7

wiek niejasności co do stosowanej skali, temat nie może zawierać alteracji z wyjątkiem podwyższenia dźwięku F i obniżenia dźwięku H, wszelkie związki pomiędzy tonacjami musza wynikać z przebiegu modusu etc.

[61] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. I…, s. 397.

W drugiej fazie (takty 10–28) kompozytor dodatkowo wprowadza melodię chorału dla kontrastu na tle planu figuracyjnego, której zadaniem jest jednocześnie współtworzenie planu harmonicznego (przykład 23).



Przykład 23. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 14–17

Faza trzecia (takty 29–63) charakteryzuje się silnym oparciem planu figuracyjnego na tle rytmicznego planu akordowego i przeplataniem epizodami kontrastowymi rytmicznie.

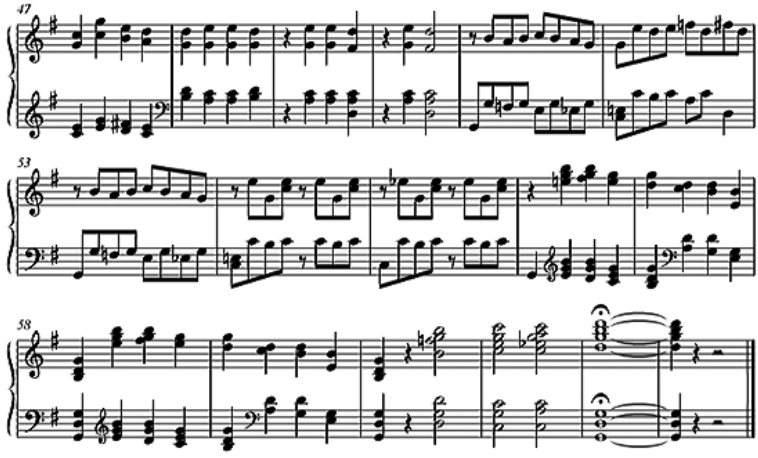
Po drugie, konstrukcyjnie w przypadku preludium 8 mamy do czynienia z techniką dialogowania, wprawdzie nie pomiędzy dwoma warstwami barwowymi instrumentu, jak to ma miejsce utworach reprezentujących francuską szkołę „złotego wieku", ale pomiędzy stosowanymi odcinkami skali o różnej wysokości, co w przypadku brzmienia *Tutti* prowadzi również do kontrastu na poziomie barwy. Dialog planu figuracyjnego nie tylko odbywa się poprzez płynne przechodzenie figuracji pomiędzy poszczególnymi rejestrami, ale również w dalszej części utworu figuracja odbywa się jednocześnie w dwóch głosach w różnych rejestrach (przykład 24).

Po trzecie, podobnie jak w przypadku barokowego *Grand Dialogue*, w ramach budowy okresowej pojawiają się odcinki lub zdania silnie kontrastujące rytmicznie, o charakterze majestatycznym, gdzie figurację zastępuje układ wertykalny, akordowy, o długich wartościach rytmicznych, mający za zadanie zmianę motoryki odcinka (przykład 24).

W przeciwieństwie do poprzednich części cyklu, w ostatnim preludium zredukowana jest formotwórcza rola modusu w konstrukcji planu harmonicznego i elementów temu działaniu pochodnych, jak budowanie kolorystycznych środków wyrazu. Kompozytor na gruncie harmoniki akordowej sięga po środki wynikające z rozpadu systemu dur-moll, jako właściwe neoklasycyzmowi XX w., i przy próbie zachowania centrum tonalnego, przy harmonizowaniu kolejnych figur (nierzadko w transpozycjach lub ze zmodyfikowanym przebiegiem interwałowym), buduje następstwa wertykalne w oparciu o materiał wszystkich 12 dźwięków wewnątrz oktawy[62].

[62] Zjawisko to opisują J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska w: *Formy muzyczne*, t. I…, s. 400.

Uproszczenie konstrukcji funkcyjnej ma miejsce w odcinkach kontrastujących o charakterze akordowym.



Przykład 24. M. Dupré, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue*, Preludium 8, t. 47–63

PODSUMOWANIE

Inspiracja chorałem gregoriańskim była we Francji w okresie *fin de siècle* i pierwszych dekad XX w. głównym i najważniejszym źródłem poszukiwań nowego i unikatowego języka muzycznego. Owa inspiracja na gruncie francuskiej muzyki organowej zajmuje miejsce szczególne. Chorał gregoriański odświeża zmęczone estetyką romantyczną umysły kolejnego pokolenia organistów i staje się w tym czasie nie tylko podstawą materiałową nowych kompozycji, ale i siłą napędową dla wykształcenia się nowych prądów estetycznych i środków muzycznego wyrazu, wyróżniających zresztą muzykę francuską.

Na tle przywrócenia roli chorału gregoriańskiego w muzyce organowej twórczość Marcela Dupré, jak to już wskazano w niniejszej pracy, zajmuje miejsce szczególne. W jego dziełach, nie tylko kompozytorskich zresztą, ale też improwizowanych, inspiracja chorałem ma charakter nowatorski. Najbardziej zauważalnym następstwem inspiracji gregoriańskiej jest to związane z wykorzystaniem materiału chorałowego, który stanowi podstawę swoistej rewolucji w zakresie niemal każdego elementu dzieła muzycznego. Na gruncie harmoniki dostrzegamy rozluźnienie funkcyjnych związków akordowych systemu tonalnego, naturalnych dla języka muzyki organowej, i wykorzystanie modalności jako punktu wyjścia do tworze-

nia nowych struktur harmonicznych. Z kolei melodyka opiera się nie tylko na samym użyciu materiału czerpanego z śpiewów gregoriańskich, ale również analogicznej dla konstrukcji melodii chorału organizacji materiału dźwiękowego przy tworzeniu autonomicznych linii melodycznych. Choć punktem wyjścia kompozytora jest stosowanie faktury polifonicznej, można dostrzec proces fakturalnego zagęszczania, stosowania paraleli i diagonalnego wyodrębniania planów brzmieniowych. Szczególne miejsce zajmuje też kolorystyka, nie tylko w aspekcie korzystania z palety barw instrumentu, ale – co nowe – budowana w oparciu o modalizm występujący na gruncie harmoniki i melodyki.

Widoczne jest także zwrócenie się szczególnie w kierunku renesansu lub baroku, kiedy to chorał był elementem kreacyjnym, ale nie poprzez jałowe i akademickie podejście do dawnych epok (komponowanie „dans le style Bach" lub z użyciem tradycyjnych środków, nadal operując w estetyce symfonicznej romantyzmu), raczej dzięki subtelnej próbie zrozumienia istoty i kształtu muzyki kompozytorów francuskiego „złotego wieku" czy innej szkoły narodowej i budowanie na tej podstawie nowej estetyki, wzbogaconej o te elementy, które są wynikiem owej „modalnej" rewolucji.

Najmniej zauważalnym następstwem inspiracji chorałowej jest determinizm wyjścia poza wymiar zmysłowego i realnego pojmowania treści muzycznej. To szukanie osobistego przeżycia i próba wyrażenia nieoczywistych, trudnych do opisania treści, transcendentalnych idei, wykraczających poza granice poznania zmysłowego. Ten ruch, który zapoczątkował Debussy, w tym wypadku oddający tajemnicę *sacrum*, znajduje szczególne miejsce we wnętrzu świątyni, a w muzyce organowej ujawnia się w sposób oczywisty zdecydowanie łatwiej.

Wszystkie następstwa inspiracji chorałowej, tak specyficzne dla muzyki organowej francuskiego kręgu kulturowego, można z pewnością zaobserwować w twórczości Marcela Dupré, w tym w zbiorze *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens* op. 45.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

Antiphonale monasticum, t. I, Abbaye de Solesmes, Solesmes 2005.
Graduale Romanum, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961.
Graduale Romanum, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, Vatican 1908.
Liber Usualis, Abbaye de Solesmes, Solesmes 1961.

Opracowania

Barrera Juan David, *La musique pour orgue en france à l'âge Classique*, Université de Strasbourg, Strasbourg 2017.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. I: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.

Cooonlly David, *The Influence of Plainchant on French Organ Music after the Revolution*, Doctoral Thesis, Technological University, Dublin 2013.

Dries Daniel Michael, *Marcel Dupre – the culmination of the french symphonic organ tradition*, PhD thesis, University of Wollongong, Wollongong 2005.

Frączkiewicz Aleksander, Skołyszewski Franciszek, *Formy muzyczne*, t. I, PWM, Kraków 1988.

Frączkiewicz Aleksander, Skołyszewski Franciszek, *Formy muzyczne*, t. II, PWM, Kraków 1988.

Harr Sarah Catherine, *Liturgical Reform and Liturgical Organ Music: The Organ Magnifi cats of Jehan Titelouze and Marcel Dupre*, Electronic Theses and Dissertations, University of Memphis Repository, Memphis 2012.

Hiley David, *Western Plainchant, A Handbook*, Clarendon Press Publication, Oxford 1993.

Janas Jacek, *Specyfika brzmienia i nowe problemy wykonawcze francuskiej organowej szkoły symfonicznej*, praca magisterska, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2010.

June Kean Particia, *Some aspects of the french organ symphony, culminating in the Symphonie-passion of Marcel Dupré, together with three recitals of selected works of D. Buxtehude, J. S. Bach, N. Dello Joio, P. Hindemith, S. Karg-Elert, J. Langlais, W. Latham, F. Liszt, N. Lockwood, F. Martin, D. Pinkham, L. Sowerby, and L. Vierne*, Doctoral Dissertation, North Texas State University, Denton 1973.

Murray Michael, *French Masters of the Organ: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais, Messiaen*, Yale University Press, New Haven/London 1998.

Steed Graham, *The Organ Works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, New York 1999.

Schweitzer Albert, *Johann Sebastian Bach*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Encyklopedie

Stankiewicz Jerzy, *Dupré Marcel*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. II, PWM, Kraków 1984.

Artykuły w czasopismach

Laloy Laloy, *Le Chant grégorien et la musique française*, „Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.", nr 3/1, Paryż 1907.

Leßmann Benedict, *„All These Rhythms Are in Nature": "Free" Rhythm in Plainchant Accompaniment in France around 1900, Liturgical organ music in the long nineteenth century*, DocMus Research Publications, nr 10, Helsinki 2017.

Musiał Krzysztof, *César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo*, „Pro Musica Sacra", t. 20, Kraków 2022.

Raba Bogusław, *Muzyczne katedry Charlesa Tournemire'a – Deux Fresques Symphoniques Sacrées pour orgue*, op. 75 i 76, „Liturgia Sacra", t. 25, nr 1, Opole 2019.

Strony internetowe

https://dupre-digital.org/marcel-dupre/?lang=en (dostęp: 22.07.2024).

https://dobreplyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024).

Materiały nutowe

Dupré Marcel, *Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens pour orgue* op. 45, dostęp *public domain* (licencja Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License) pod adresem: https://imslp.org/wiki/8_Short_Preludes_on_Gregorian_Themes%2C_Op.45_(Dupr%C3%A9%2C_ Marcel) (dostęp: 1.05.2024).

Inne

Baranowski Tomasz, Komentarz do nagrania: *Złoty Wiek Muzyki Organowej – Karol Gołębiowski*, Wydawnictwo Ars Sonora, SKU: ARSO-CD-214, dostępny pod adresem: https://dobreplyty.pl/produkt/zloty-wiek-muzyki-organowej-karol-golebiowski_arso-cd-214 (dostęp: 1.07.2024).

Crosnier Vincent, Komentarz do nagrania: *Allesandro Perin, Marcel Dupré*, *Organ music – Volume 1*, Brilliant Classics, n. 95644.

Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens op. 45 by Marcel Dupré as an Example of Chorale Inspiration in French Organ Music of the First Half of the 20th Century

Abstract

Marcel Dupré (1886-1971), an outstanding virtuoso organist-improviser and pedagogue, was, as a composer, one of the leading representatives of French modernism in organ music of the "pre-Messiaen" era. Although he was, in a way, a heir to the late-Romantic so-called symphonic school of organ music, his compositional style, like that of many composers of his contemporaries, varied depending on the source of musical inspiration. A sizable group of compositions is occupied by works of a neoclassical character, distinguished by a clear form alluding to music of pre-Romantic periods. This type of composition certainly includes the lesser-known Huit brefs Préludes sur des thèmes grégoriens op. 45, composed in 1948. The basic sound material used in these compositions is Gregorian chant, which provides the inspiration for shaping every element of the musical work.

Keywords: Marcel Dupré, French organ music, Gregorian Chant, French modernism, inspiration