

Recepcja *Requiem* op. 48 Gabriela Fauré w twórczości rekwialnej kompozytorów francuskich

J a k u b K a s p e r s k i

Requiem op. 48 Gabriela Fauré należy do najczęściej wykonywanych mszy żałobnych i jest w zasadzie najbardziej znanym dziełem tego francuskiego kompozytora w naszym kraju. Mało kto uświadamia sobie jednak, że prócz popularności i uznania krytyków, utwór ten wywarł również ogromny wpływ na gatunek requiem we Francji. W niniejszym referacie postaram się to pokazać, analizując kwestię recepcji *Requiem* op. 48 w mszach żałobnych wybranych twórców francuskich.

Z jednej strony będzie tu mowa o recepcji kompozytorskiej, dotyczącej tego, w jaki sposób i w jakim stopniu język muzyczny jednego dzieła oddziałuje na inne dzieło, z drugiej natomiast strony omówiona zostanie także recepcja pozamuzycznych treści zawartych w requiem i w wypowiedziach o nim, w szczególności zaś – jako że mamy do czynienia z funeralnym utworem religijnym – treści tanatologicznych i teologicznych.

Kompozytorzy francuscy, którzy nawiązywali w swoich mszach żałobnych do *Requiem* Gabriela Fauré to artyści w Polsce niemal nieznani (może za wyjątkiem środowisk organistowskich i specjalistów zajmujących się muzyką kościelną). Większość z nich była organistami, a ich aktywność twórcza wiązała się niejednokrotnie ze służbą liturgiczną w katolickich świątyniach. Ci zaś, którzy nie pracowali zawodowo na rzecz Kościoła, w swoich wypowiedziach i swoją postawą często deklarowali głęboką religijność. Mimo iż ich działalność przypadła głównie na pierwszą połowę XX wieku, byli to kompozytorzy raczej konserwatywni, pozostający na uboczu głównych nurtów awangardy XX wieku, a często wręcz ostentacyjnie tradycjonalistyczni, nawiązujący stylistycznie do spuścizny muzyki kościelnej: od chorału gregoriańskiego po dziewiętnastowieczny cecylianism. Oto nazwiska twórców i daty powstania ich mszy żałobnych: Jehan Alain (1911-1940) 1938 r., Joseph Guy Ropartz (1864-1955) 1938 r., Emile Désire Ingelbrecht (1880 – 1965) 1941 r., Maurice Duruflé (1902-1986) 1947 r., Alfred Descenclos (1912-1971) 1963 r.

Spośród pozamuzycznych treści zawartych w *Requiem* op. 48 wymienieni kompozytorzy najsilniej inspirowali się filozofią śmierci Gabriela Fauré oraz indywidualną religijnością artysty. Tę pierwszą twórca wyłożył klarownie w jednym z wywiadów udzielonych Louisowi Aguetantowi: „Moje *Requiem*...

mówiono, że nie wyraża strachu przed śmiercią, ktoś nazwał je kołysanką śmierci. Ale ja w taki właśnie sposób postrzegam śmierć: jako szczęśliwe uwolnienie, jako pragnienie szczęścia pozaziemskiego, a nie jako bolesne doświadczenie”¹.

Natomiast próbę charakterystyki specyficznej postawy religijnej Faurégo podjęła się jego uczennica - Nadia Boulanger: „Kościół może nas sądzić, skazywać, ale mistrz tego nigdy nie wyrażał. Tym bardziej, że nie przywiązywał wagi do tego, by podążać za dogmatycznym duchem tekstu. Mówiło się, że pojmował religię raczej na sposób łagodnych epizodów z Ewangelii według św. Jana - bardziej jak św. Franciszek z Asyżu, aniżeli św. Bernard czy Bossuet... Ich głosy zdają się pośredniczyć między niebem a ludźmi; ogólnie rzecz biorąc spokojne, opanowane i żarliwe. I choć czasem są poważne i smutne – nigdy jednak groźne ani dramatyczne”².

Do tej charakterystyki odniósł się też inny uczeń Faurégo – Charles Koechlin: „Ta przepelniona czułością, przebaczeniem i nadzieją koncepcja nie może się tyczyć nikogo innego bardziej, jak Faurégo. Jest ona zresztą prawdziwie chrześcijańska i przeciwstawiona antropomorficznemu okrucieństwu «boskiej sprawiedliwości», wzorowanemu na nadętych wyrokach trybunałów ludzkich. Szczególnie w odniesieniu do *Requiem* (...) można stwierdzić, że z gruntu dobra, łagodna natura naszego mistrza skłoniła go, aby odsunąć na tyle, na ile to było możliwe, bezlitosny dogmat o karach wieczystych”³.

W podobnym tonie religijność twórcy *Requiem* op. 48 opisywał jeden z jego biografów – Claude Rostand: „Bóg Faurégo nie jest – rzecz jasna – tym Bogiem biblijnym pełnym majestatu, którego przedstawił Berlioz, używając wszystkich swoich katapult. To jest Bóg z Ewangelii. Jednak nie taki jak u Couperina, ani u ojca Francka, u którego słyszało się jeszcze od czasu do czasu potężne głosy. Bóg Faurégo nie chce, by mówiono o karach wiecznych – jest bowiem przede wszystkim duchem ufności totalnej, która jest źródłem pocieszenia, nadziei, przebaczenia, miłości (...)”⁴.

¹ „Mon *Requiem*... on a dit qu’il n’exprimait pas l’effroi de la mort, quelqu’un l’a appelé une berceuse de la mort. Mais c’est ainsi que je sens la mort : comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d’au-delà, plutôt que comme un passage douloureux.” *Paris-Comœdia*, 3-9 marca 1954, na podstawie rozmowy z Louisem Aguetantem z 1902, za: Jean-Michel Nectoux, *Fauré*. Le Seuil, Paryż 1995, s. 70.

² „...L’Eglise nous peut juger, condamner : cela, le maître ne l’a jamais exprimé, pas plus qu’il ne s’est attaché à suivre l’esprit dogmatique du texte. La religion, on dirait qu’il la comprend plutôt à la manière des doux épisodes de l’Evangile selon saint Jean, – plutôt selon saint François d’Assise que selon saint Bernard ou selon Bossuet... Ses voix semblent s’interposer entre le ciel et les hommes ; – généralement, paisibles, quiètes et ferventes, elles sont graves parfois, et tristes, – menaçantes jamais, ni dramatiques.” Nadia Boulanger *Revue musicale*, 1^{er} octobre 1922, za: Charles Koechlin, *Gabriel Fauré*. Plon, Paryż 1949, s. 53.

³ „Cette conception ne pouvait être que celle de Fauré, toute de tendresse, de pardon et d’espoir, – vraiment chrétienne d’ailleurs et s’opposant à l’anthropomorphique cruel d’une « justice divine » calquée sur de prudhommesques attendus des tribunaux humains. Particulièrement dans le *Requiem* (...), il est explicable que la nature indulgente, foncièrement bonne, de notre maître ait dû l’écarter, autant qu’il le pouvait, de l’implacable dogme des châtements éternels.” Ibid.

⁴ „Le Dieu de Fauré n’est certes pas celui de la Bible en l’honneur de qui Berlioz avait fait donner toutes ses catapultes. C’est le Dieu de l’Evangile, et encore non à la manière de Couperin, ni même à celle du père Franck, chez qui on l’entendait encore de temps à autre faire la grosse voix. Le Dieu de Fauré ne veut pas entendre parler de châtements éternels : il est avant tout l’esprit de confiance totale, d’où résultent consolation, espoir, pardon, amour (...)” Claude Rostand, *L’oeuvre de Gabriel Fauré*. J. B. Janin, Paryż 1945, s. 88.

Jakkolwiek większość wymienionych przeze mnie kompozytorów nie odnosiła się w bezpośrednich komentarzach, ani do koncepcji śmierci Faurégo, ani do jego specyficznej postawy religijnej, to wyraźne ślady recepcji myśli autora *Requiem* op. 48 można odnaleźć w warstwie słowno-muzycznej ich utworów żałobnych, czemu poświęcona będzie w szczególności druga część niniejszego tekstu. Wyjątek stanowi Jehan Alain, który wprost wyraził pełną identyfikację z poglądami Faurégo w jednej ze swoich wypowiedzi: „Po wysłuchaniu *Messe en ré* [Ludwiga van Beethovena – przyp. J. K.], *Requiem* Faurégo jawi się jako zupełnie nieżałobne *divertissement*. Można odetchnąć już od pierwszych taktów. Nareszcie usłyszałem delikatne głosy, które nie muszą się wysilać jak ochryple koguty.

Cóż za filozofia śmierci i życia pozagrobowego! Daleko od niej straszne otchłanie, które Kościół i *Pismo św.* dają nam – przyznajmy to – z przesadną troską. Za każdym razem, gdy akompaniuję *Dies irae*, wywołuje ono we mnie zimne dreszcze. To, co w liturgii odnosi się do śmierci, jest po prostu okropne. Jak poznać myśli Boga w tej kwestii? To ludzie, ale również i Kościół zmieniają poglądy. W tym, co dotyczy życia wiecznego, jestem ciągle zaskoczony, że Kościół w tak niesmaczny sposób wzbudza w nas jego pragnienie. Często w liturgii jest ogromny strach przed śmiercią, lęk zwierzęcia zaszczutego przez okrutnego myśliwego. Na pogrzebach – szczególnie jako organista – często doświadczałem uczucia wyrażonego przez powieściopisarza, którego nazwiska zapomniałem: «Kościół napelnił się zjawami i odwieczny dramat lęku i przerażenia zaczął się na nowo».

U Faurégo przeciwnie, wszystko jest tylko porządkiem, pięknem i – ośmielę się rzec – przepychem i rozkoszą... Jakaż pogodność! Ale oto proszę: Fauré nie był gorliwym chrześcijaninem, on wierzył jak niektórzy chodzący na palcach... Czy z tego powodu jego opinia ma mniejszą wartość?⁵

Opracowana w prostym stylu palestrinowskim *Messe de Requiem* Alaina nie zawiera, aż tak znaczących elementów języka muzycznego Faurégo, czy też podobieństw w konstrukcji i w wyborze tekstów, co pozostałe z omawianych mszy żałobnych. Można więc stwierdzić, że istota recepcji *Requiem* op. 48 u Jehana Alaina tkwi w utożsamianiu się twórcy z tanatologicznymi i teologicznymi treściami zawartymi w dziele.

Kolejną sferę oddziaływania utworu Faurégo stanowi, wspomniana na początku mojego referatu, recepcja kompozytorska. Elementem, który już na pierwszy rzut oka sugeruje nawiązania w tym zakresie,

⁵ „Après l'épreuve de la *Messe en ré*, le *Requiem* de Fauré offre un divertissement nullement funèbre. Dès les premières mesures, on respire. Enfin de voix posées, qui peuvent sortir sans des efforts de coq enroué ! Et quelle philosophie de la mort et de l'au-delà! Loin de lui les gouffres terribles dont l'Église et l'Écriture nous donnent, avouons-le, une apprehension extrême. Le *Dies irae*, chaque fois que je l'accompagne, me fait passer un frisson glacial dans les moelles. Ce qui, dans la liturgie, a trait à la mort est simplement effroyable. Comment connaître, sur ce point, la pensée de Dieu? Celle des hommes, celles même de l'Église a évolué sur ce point. En ce qui concerne la vie éternelle, je suis toujours surprise que l'Église nous en donne si peu *le goût, le désir*. Souvent, dans la liturgie, c'est la peur horrible de la mort, l'angoisse de la bête traquée par un chasseur impitoyable. Aux enterrements, j'ai souvent éprouvé, en tant qu'organiste, le sentiment exprimé par un romancier dont j'ai oublié le nom : « L'Église s'emplit de fantômes et le vieux drame recommença, tout frémissant de l'épouvante millénaire... » Au contraire, chez Fauré, tout n'est qu'ordre et beauté, et, si j'ose écrire, luxe et volupté... Quelle sérénité! Mais voilà : Fauré était un chrétien tiède, il croyait comme certains marchent – sur la pointe des pieds... Alors, son opinion a-t-elle la moindre valeur? ” Bernard Gavoty, *Jehan Alain – musicien français*. Éditions Albin Michel, Paryż 1945, s. 189.

jest ilość części i wybór tekstów opracowanych muzycznie przez francuskich artystów. *Requiem* op. 48 miało jedynie siedem części: *Introit* połączony z *Kyrie*, *Offertoire*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* – zawierające również *communio Lux aeterna*, a także *Libera me* oraz *In Paradisum*. Wbrew posttrydenckim regułom liturgiki rekwiальной, utwór nie posiadał sekwencji *Dies Irae*, za wyjątkiem jej ostatnich dwóch wersów („*Pie Jesu Domine, dona eis Requiem*”), które zostały opracowane jako osobny numer. Ponadto kompozytor włączył dwie części nienależące do liturgii mszy żałobnej, ale pochodzące z liturgii obrzędów pogrzebowych. Są to *responsorium Libera me* oraz *antyfona In Paradisum*. U Descenclosa ilość części i dobrane teksty są identyczne jak w *Requiem* Faurégo, u Ropartza jedynie *Introit* i *Kyrie* zostały potraktowane jako oddzielne numery, z kolei Duruflé prócz *Introit* i *Kyrie* rozdzielił jeszcze *Agnus Dei* i *Lux aeterna*. Natomiast Ingelbrecht pominął *offertorium*, a włączył okrojone *Dies irae*, zaczynające się dopiero od błagalnego tekstu *Recordare Jesu Pie*. Zaniechał więc opracowania tych fragmentów sekwencji, które mówiły o Sądzie Ostatecznym i Bożym gniewie. Zupełnie inną strukturę ma z kolei *Messe de Requiem* Jehana Alaina, składająca się zaledwie z trzech części: *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus*. W zasadzie gdyby nie ostatnie słowa mszy: *dona eis requiem* zamiast *dona nobis pacem*, słuchacz mógłby się w ogóle nie zorientować, że ma do czynienia z requiem.

W kwestii wyboru części i tekstów opracowanych muzycznie, cechami, które łączą omawiane msze żałobne są zatem: brak sekwencji *Dies Irae*, obecność *Pie Jesu* jako oddzielnego numeru, a także *responsorium Libera me* oraz *antyfona In paradisum*. Jest to element zarówno recepcji czysto kompozytorskiej, jak również element recepcji idei tanatologicznych i teologicznych Gabriela Fauré. Wybór tych właśnie tekstów ukazuje bowiem Boga bardziej jako miłosiernego Stwórcę, niż jako surowego Sędziego na Sądzie Ostatecznym, a śmierć jest odpoczynkiem i radosnym spotkaniem ze Zbawicielem, a nie bolesnym doświadczeniem, męką lub karą za grzechy.

Kolejnym ważnym wyznacznikiem kompozytorskiej recepcji *Requiem* op. 48 jest wykorzystanie przez francuskich twórców podobnej obsady. Wszystkie omawiane utwory były dziełami wokально-instrumentalnymi pisanymi na orkiestrę symfoniczną, chór i solistów. Wyjątek stanowi jedynie msza Jehana Alaina napisana wyłącznie na chór mieszany i organy.

Mimo iż *Requiem* Gabriela Fauré powstawało na przestrzeni kilkunastu lat i miało kilka wersji instrumentacji, generalnie rzecz biorąc, najistotniejszą cechą orkiestry była jej kameralizacja oraz uwypuklenie niskich rejestrów poprzez występujący w całym utworze podział *divisi* altówek i wiolonczel, a także za sprawą niemal zupełnej rezygnacji z partii skrzypiec (w początkowej wersji *Requiem* skrzypce zagrały tylko jeden krótki solowy fragment w *Sanctus*) oraz partii instrumentów dętych drewnianych (w pierwotnej wersji nie było jej w ogóle, a w partyturze opublikowanej w 1901 roku pojawiała się jedynie po to, by spełnić wymogi standardowej edycji; instrumenty te jednak odgrywały marginalną rolę – dublowały pozostałe głosy). Inną ważną cechą była obecność harfy i organów. Jeśli chodzi natomiast o obsadę wokalną, kompozytor użył chóru mieszanego (wg Jeana Michela Nectoux, Fauré preferował raczej chór chłopięcy⁶) oraz dwóch solistów: sopranu i barytonu.

⁶ Por. Jean-Michel Nectoux, op. cit., s. 73-74.

Chociaż u Ropartza orkiestra jest raczej klasyczna i nie zawiera ani organów, ani harfy, to kompozytor nawiązał do obsady Faurégo poprzez użycie sola sopranu. Inną cechą charakterystyczną aparatu wykonawczego jest nagminne wprowadzanie *divisi* w chórze (czasem dochodzące do siedmiu), w szczególności w najniższych głosach, co wpłynęło na uwypuklenie ciemnego kolorytu całego zespołu. Z kolei Duruflé użył wielkiej orkiestry symfonicznej, która rozszerzała skład Faurégo o czeleste, rozbudowaną sekcję perkusji oraz dętych blaszanych i drewnianych. W większości części kompozytor kameralizował jednak brzmienie, wykorzystując pełen wolumen zespołu w zaledwie kilku fragmentach. Obsada wokalna jest natomiast taka sama jak w *Requiem* op. 48. Ingelbrecht użył orkiestry niemal identycznej, co Fauré. Jeśli zaś chodzi o solistów, prócz głosu barytonowego i sopranowego, w obsadzie znalazł się także głos tenorowy. Od pozostałych mszy nieco bardziej odbiega pod względem instrumentacji *Requiem* Decenclosa, w którym orkiestra została zupełnie pozbawiona dętych blaszanych oraz organów, a solistów wokalnych kompozytor incydentalnie wyodrębniał z chóru.

Kolejnym wyznacznikiem recepcji *Requiem* op. 48 jest podobny sposób muzycznego opracowania poszczególnych tekstów *missa pro defunctis*, zwłaszcza w odniesieniu do obsady, relacji słowno-muzycznych oraz kompozycji dramaturgicznej. Poniżej omówione zostaną dwa najbardziej charakterystyczne fragmenty dla tej grupy mszy żałobnych: *Pie Jesu* oraz *In Paradisum*.

Część *Pie Jesu* jest u francuskich kompozytorów zazwyczaj arią na sopran solo, o bardzo łagodnym, medytacyjnym, kołysankowym charakterze. W utworze Faurégo solistce akompaniują jedynie organy i smyczki, a w orkiestrowym łączniku pojawiają się też instrumenty dęte. U Duruflégo obsada wygląda niemal identycznie (nie ma instrumentów dętych), a ponadto autor zastosował *divisi* altówek i wiolonczel oraz w ogóle zrezygnował ze skrzypiec, przez co jeszcze bardziej upodobił tę część do *Requiem* Faurégo. Dla odróżnienia Duruflé wprowadził jednak liryczne solo wiolonczeli. Podobnie rzecz się ma z *Pie Jesu* Ingelbrechta: pojawia się tu również *solo obligato*, jednak nie wiolonczeli, ale skrzypiec, a *divisi* w smyczkach jest jeszcze bardziej rozbudowane niż u Duruflégo. Sopranowi natomiast dyskretnie towarzyszy cały skład orkiestry. Z kolei u Ropartza solistce akompaniują głównie smyczki, a w łącznikach pojawiają się również pozostałe instrumenty oraz włącza się chór. Pod względem układu fraz i kadencji oraz harmonii *Pie Jesu* Ropartza wykazuje najwięcej podobieństw z opracowaniem *Requiem* Faurégo. Natomiast Decenclos rozpoczyna tę część mszy solem altu, w dalszym toku muzycznej narracji przekształca się ona jednak coraz bardziej w rodzaj ansamblu, ponieważ do obsady dołączają, bądź to kolejni soliści wyodrębnieni z chóru, bądź tutti chóru.

Innym fragmentem omawianych mszy żałobnych, który przejawia silne wpływy *Requiem* Faurégo jest antyfona pogrzebowa *In paradisum*. Tekst tej części traktuje o aniołach, prowadzących zmarłego do raju, aby w gronie męczenników i świętych mógł on się radować wiecznym odpoczynkiem. Ta wizja „niebieskiego Jeruzalem” silnie inspirowała francuskich kompozytorów, którzy za pomocą czysto muzycznych środków pragnęli oddać angeliczną atmosferę nieba. Fauré przykładowo użył sopranów chłopięcych, wykonujących charakterystyczny temat o linii melodycznej bazującej na rozłożonych

trójdźwiękach oraz z długimi wartościami w końcówkach fraz. Miało to zapewne budzić skojarzenia ze śpiewem aniołów. Ponadto wprowadził też dźwięki stałe w wysokich rejestrach smyczków *sourdines*, a także dwa typy ostinatowych figur kołysankowych: o wahadłowym ruchu – w partii wiolonczel i altówek oraz wznosząco-opadające motywy *staccato* oparte na rozłożonych akordach – w organach i w harfie. Wszystkie te środki w połączeniu z wolnym tempem *andante*, dynamiką oscylującą w przedziale *ppp – f* oraz stabilnością tonalną (brak tu w zasadzie modulacji) i pankonsonansowością (unikanie dysonansów) tworzą muzykę o ujednoliconym poziomie energetycznym, silnie oddramatyzowaną, kontemplacyjną, wprowadzającą słuchacza w błogostan, tworzącą złudzenie przebywania w raju.

Podobne środki zastosowali również pozostali kompozytorzy. Wszystkie *In paradisum* mają wolne tempo *andante* lub ewentualnie *moderato* oraz operują wyciszoną dynamiką *ppp – f*. Opracowanie Duruflégo i Ingelbrechta rozpoczynają – tak samo jak u Faurégo – soprany. Ropartz dodał natomiast alty, a całego chóru od początku antyfony użył jedynie Descenclos. Poza tym pierwszy z wymienionych twórców powierzył głosom chorał, zaczerpnięty z gregoriańskiej *Missa pro defunctis*, a u Ingelbrechta i Descenclosa zaznacza się wyraźna stylizacja melodyki na chorał (liczne melizmaty, deklamacja na jednym dźwięku lub kroki sekundowe, a także jednostajna rytmika z wydłużaniem wartości na końcu frazy). Zabieg ten jeszcze bardziej podkreśla modlitewny, medytacyjny charakter utworów, kojarzący się z atmosferą nieba. Natomiast Ropartz – tak jak w przypadku *Pie Jesu* – najbardziej spośród omawianych kompozytorów upodabnia do Faurégo kontur melodyczny i frazowanie. Kolejnym przejawem recepcji języka muzycznego *Requiem* op. 48 jest fakt, iż wszyscy twórcy (poza Ropartzem) wprowadzili dźwięki stałe w wysokich rejestrach orkiestry – zazwyczaj w smyczkach *sourdines*. Inną wspólną cechą zespalającą omawiane msze żałobne są kołysankowe ostinata. Ingelbrecht łączy opadająco-wznoszące motywy rozłożonych akordów kwartowych w organach z falującymi glissandami harf, Ropartz zestawia ze sobą ascendentalne pochody smyczków z ostinatami o ruchu wahadłowym w dętym drewnianych, z kolei Descenclos poprzez regularne powtarzanie tego samego dźwięku w dwóch różnych oktawach wprowadza rodzaj „kołysania barwowego”, przypominającego *Berceuse élégiaque* Ferruccio Busoniego. Typowe ostinata nie pojawiają się natomiast u Duruflégo. Kompozytor stworzył za to efekt topofoniczny poprzez użycie sola waltorni w dynamice *pp*. Instrument wykonuje tu krótkie kołysankowe motywy, które na tle statycznych akordów w smyczkach oraz, pojawiających się jakby akcydentalnie, pojedynczych dźwięków harfy i czelesty, tworzą złudzenie bezkresnej dali „niebieskich pastwisk”. Nieco podobnie jest w opracowaniu Ingelbrechta, gdzie solo trąbki *sourdine* antycypuje partię chóru chłopięcego. U Duruflégo występuje ponadto jeszcze jeden ciekawy efekt. Podczas gdy na słowach *Chorus Angelorum* melodia chorału gregoriańskiego przechodzi do organów i fletów, a pozostałe instrumenty oraz cały chór kontrapunktują nowym materiałem muzycznym, w akompaniamencie orkiestry pojawia się wznoszący motyw, z którym cała partia smyczków przemieszcza się do coraz wyższych rejestrów, a jednocześnie „rozwarstwa się” w górę (w ostatnim takcie skrzypce podzielone są na 8 grup, altówki na 4, wiolonczele na 3, kontrabasy na 2). Stanowi to bardzo sugestywną ilustrację wstępowania do raju.

Wpływ *Requiem* op. 48 uwidacznia się również w języku harmonicznym. Większość z omawianych tu opracowań *In paradisum* od początku do końca utrzymana jest w tej samej tonacji. Kompozytorzy unikają modulacji oraz silnych dysonansów, tak aby nie zaburzyć pogodnego, medytacyjnego charakteru tej części. Co więcej, Ropartz i Duruflé nagminnie stosują też specyficzne współbrzmienia, zbudowane na bazie tradycyjnych trójdźwięków, ale inkrustowanych septymami i nonami wielkimi, a także kwartami i sektami. W połączeniu z pozostałymi środkami muzycznymi tworzy to niepowtarzalny, tajemniczy nastrój, „rodzaj mistycznej mgiełki” - jak określił to pięknie jeden z francuskich muzykologów⁷.

Wybrane i omówione przeze mnie fragmenty mszy żałobnych kompozytorów francuskich to jedynie wycinek recepcji *Requiem* op. 48 Gabriela Fauré. Jak można było zauważyć, analizowane zagadnienia wskazywały na przenikanie się recepcji kompozytorskiej, dotyczącej problemu inspiracji, wzorowania się, przejmowania, adaptacji, czy wręcz kopiowania niektórych elementów języka muzycznego od innego artysty, z recepcją treści pozamuzycznych – filozofii śmierci oraz specyficznego wyobrażenia i artystycznej kreacji wątków eschatologicznych.

Warto również w tym miejscu nadmienić, że oddziaływanie *Requiem* op. 48 nie ogranicza się wyłącznie do kręgu kultury francuskiej. Dowodem na poparcie tej tezy jest msza żałobna wielkiego miłośnika muzyki i estetyki Gabriela Fauré, kanadyjskiego kompozytora Johna Ruttera. Ze względu na wybór części, sposób ich muzycznego opracowania oraz charakter utworu, ta – ciesząca się coraz większą popularnością – msza żałobna stanowi najlepszy przykład recepcji dzieła Faurégo w muzyce niefrancuskiej. Ponadto, od momentu, kiedy *Requiem* op. 48 weszło na stałe do światowego repertuaru koncertowego, wielu kompozytorów sięgających po gatunek requiem zaczęło włączać do swoich utworów fragment *In paradisum* (np. Benjamin Britten, Karl Jenkins, Chris Allen, Humphrey Clucas), pomijając zupełnie sekwencję *Dies irae* (np. Arlen Clarke, Joonas Kokkonen, James T. Bingham), albo opracowywać *Pie Jesu* jako arię na głos żeński lub chłopców (np. Karl Jenkins, Andrew Lloyd Weber), co również jest ewidentnym przejawem recepcji dzieła Faurégo.

⁷ *Guide de la musique sacrée et chorale profane de 1750 à nos jours*. Red. François-René Tranchefort, Librairie Arthème Fayard, Paryż 1993, s. 241.