

CZY MOŻLIWA JEST DZIŚ „L'ART POUR DIEU”? O WSPÓŁCZESNEJ MUZYCE ORGANOWEJ

Stawianie pytania o możliwość istnienia sztuki „dla Pana Boga”, ukierunkowanej i naznaczonej religijnym doświadczeniem twórcy, religijną tematyką, inspiracją czy przynależnością do kościelnej tradycji, pytania zawierającego domieszkę powątpiewania, może się wydawać prowokujące. Zwłaszcza w rodzinnym kraju Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara, kraju, w którym napisano największą liczbę utworów poświęconych i dedykowanych Janowi Pawłowi II. Nie chodzi tu jednak o szeroko pojętą muzykę religijną. Przywołujemy bowiem formułę „l'art pour Dieu” w znaczeniu jakie zrodziło się w przedwojennej Francji w kręgu filozoficzno-artystycznym skupionym wokół Jacquesa Maritaina. „Sztuka dla sztuki czy sztuka dla mas są całkowicie absurdalne. Proponuję sztukę dla Boga”¹ – czytamy w liście Jeana Cocteau do Maritaina. Zatem bardziej niż o bezpośrednie zaangażowanie sztuki funkcjonalnej, o kościelno-użytkowym przeznaczeniu, niż o masowość poetycko-religijnych piosenek „ubogacających” w wielu miejscach liturgię, chodziłoby tu o koncepcję sztuki chrześcijańskiej, a ściślej katolickiej, jako nowoczesnej i autonomicznej.

Według Maritaina nie ma sprzeczności między wymiarem metafizycznym dzieła sztuki a awangardowością środków, jakimi się ono posługuje. Zasadniczym powołaniem sztuki jest Bóg, głoszenie i afirmacja Bożych prawd, ale zarazem twórca, artysta ucieleśnia (powinien) szczególny rodzaj wolności, a nawet dostojeństwa, które wynika z faktu, że „jest on jakby towarzyszem Boga w tworzeniu pięknych rzeczy. [...] Tworzenie artystyczne nie kopiuje tworzenia Boga, ono je kontynuuje”². Tę ideę urzeczywistniało w swej twórczości wielu artystów, m.in. Paul Claudel, Max Jacob, Pierre Reverdy czy wspomniany Cocteau. Wśród muzyków najważniejszy był niewątpliwie Olivier Messiaen. Jego koncepcja muzyki (przede wszystkim organowej) posiada swe źródło – jak udowadnia Paul Thissen – w estetycznie wysublimowanej religijności opartej na lekturach prac nie tylko Jacquesa Maritaina³, ale także *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza z Kempis, medytacji św. Teresy z Lisieux czy pismach benedyktyna Kolumby Marmiona. Egzemplifikację poglądów Messiaena zawiera jego mowa wygłoszona w Amsterdamie w 1971 roku przy okazji otrzymania nagrody Praemium Erasmium:

¹ Cyt. za: P. Thissen, *Katholizismus – Autonome Kunst – Avantgarde. Jacques Maritain and Olivier Messiaen*, [w:] *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, cz. 2, *Von der „Messe de la Pentecôte” bis zum „Livre du Saint Sacrement”*, red. H.J. Busch, M. Heinemann, Bonn 2008, s. 63.

² J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, tłum. K. i K. Górscy, Warszawa 2001, s. 68–69.

³ Por. *Creative Intuition in Art and Poetry*, Washington 1952; *Art et scholastique*, Paris 1920.

Słowo wolność należy tu rozważyć w jego najszerszym znaczeniu. Wolność o jakiej mówię nie ma nic wspólnego z fantazją, nieporządkiem, rewolucyjnością czy indyferencją. Chodzi mi o konstruktywną wolność, którą można osiągnąć poprzez powściągliwość, szacunek dla innego, zadziwienie nad stworzeniem, medytację nad tajemnicą i poszukiwanie prawdy. Taka cudowna wolność jest przedsmakiem wolności niebiańskiej⁴.

Przez całe wieki repertuar organowy należał do obszaru muzyki religijnej. Wynikało to z przekonania, że sam instrument tak silnie powiązany z liturgią i obrzędkiem (kościół rzymsko-katolickiego, kościołów protestanckich) posiada sakralny charakter. Jak zauważa Carl Dahlhaus, „postrzeganie organów jako instrumentu świeckiego stanowi swoistą abstrakcję”⁵, zarówno dla słuchaczy, jak i kompozytorów. Dla wielu twórców muzyki organowej jej komponowanie stanowi rodzaj wejścia na teren transcendencji, to samo wrażenie udziela się też publiczności. Historycznie rzecz biorąc, przynależność muzyki organowej do sfery *sacrum* potwierdza – istniejący aż do śmierci Jana Sebastiana Bacha – idealny związek między Funkcją a Pięknem, między tym co kościelne, a tym co artystyczne, między tym co wspólnotowe, a tym co stanowi indywidualne doświadczenie wiary.

*Tworzono wtedy piękniejsze rzeczy niż teraz, natomiast mniej uwielbiano siebie. Błogostawiona pokora, w której artysta przebywał, podnosiła jego siłę i swobodę. Renesans miał podnieść artystę i zrobić z niego najniezwyklejszego z ludzi [...]*⁶.

Organy straciły swą wyjątkową pozycję nieco później, po 1750 roku, m.in. za sprawą nowego paradygmatu sztuki, w rezultacie wzrostu czynnika ekspresji i subiektywizmu. Już od końca epoki baroku dał się zauważyć proces demontażu chrześcijańskiej wizji świata⁷, w rezultacie którego w XIX wieku muzyka organowa stała się sferą „kościelną”, charakteryzującą się praktyczną funkcjonalnością, a przestała przynależeć do głównego nurtu twórczości muzycznej, jak to było jeszcze za czasów Bacha. Z punktu widzenia ewolucji środków i koncepcji kompozytorskich była to dla muzyki organowej tendencja destrukcyjna, prowadząca do konserwatyzmu.

Z drugiej strony, duch egalitaryzmu zaimplementowany w kulturze europejskiej przez Rewolucję Francuską spowodował wzrost oddziaływania wzorców muzyki trywialnej, schlebającej gustom rosnącej w siłę warstwy mieszczańskiej. Przykładem tej tendencji są choćby przeznaczone do użytku liturgicznego utwory Louisa Jamesa Alfreda Lefébure-Wély, utrzymane w stylu włoskiej cavatiny, a nawet galopy i kankany. Na przeciwnym biegunie znalazła się naturalnie twórczość organowa Césara Francka, który dokładnie odróżniał repertuar ściśle użytkowy (zbiór *L'Organiste*) od wielkich, rozbudowanych i wirtuozowskich kompozycji

⁴ Z przemówienia O. Messiaena wygłoszonego w Amsterdamie (25.06.1971), cyt. wg P. Thissen, op. cit., s. 64–65.

⁵ C. Dahlhaus, *Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert*, [w:] *Orgel und Orgelmusik heute*, red. H.H. Eggebrecht, Stuttgart 1968, s. 39.

⁶ J. Maritain, op. cit., s. 35.

⁷ Por. L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the World „Stimmung”*, Baltimore 1963, s. 138.

koncertowych, czym niejako ukonstytuował specyficzną francuską tradycję łączenia obu nurtów, kontynuowaną później przez Charlesa M. Widora, Louisa Vierne'a czy Marcela Dupré. W przypadku Francka funkcjonalizm i artyzm nie są skonfliktowane, wzniosłość i kontemplacyjność cechują zarówno dzieła monumentalne, jak i proste przygrywki.

W wieku XX sytuację muzyki organowej jako domeny *sacrum* określa z jednej strony przekonanie, że muzyka kościelna (*musica ecclesiastica*) ze swej istoty jest skazana na konserwatyzm, na silny związek z wielowiekową tradycją, na potrzebę posługiwania się środkami uniwersalnymi, dostępnymi percepcyjnie i akceptowanymi przez wspólnotę, i z związku z tym jest mało podatna na zmiany. Ten rodzaj twórczości „nacechowanej charakterem fideistycznym” Mieczysław Tomaszewski w swej typologii muzyki religijnej umieszcza na przeciw-polu w stosunku do dzieł o charakterze mistycznym. W przypadku repertuaru kościelnego (zarówno protestanckiego, jak i katolickiego):

muzyka wyraża treść i sens tekstu, którego podmiotem jest zbiorowość, uczestnicy wyznaniowej wspólnoty, utwierdzający się nawzajem w wierze. Tu podmiot indywidualny włącza się, a nawet wtapia w podmiot zbiorowy. „My” zastępuje [...] „Ja”. Znika to, co indywidualne, panuje to, co powszechne i wspólne⁸.

Funkcja wyrażania zbiorowej pobożności, integrowania wspólnoty wiernych wokół wyznawania wiary stała się pierwszorzędną zwłaszcza po reformie Soboru Watykańskiego II; miejsce muzyki w liturgii zostało drastycznie ograniczone, a idea inkulturacji doprowadziła stopniowo do zbanalizowania i obniżenia poziomu artystycznego repertuaru Kościoła katolickiego, nie tylko w Polsce. Ten repertuar (głównie pieśni lub kompozycje wokalne) determinuje tonalność, a utwory organowe – gatunkowość (formy polifoniczne, wariacyjne związane z chorałem). Ograniczenie przez przepisy udziału w liturgii solowej muzyki organowej spowodowało swoistą „inwazję” produkcji utworów niebezpiecznie zbliżających się do stylistyki muzyki pop („sacro-pop”), również poprzez stosowane instrumentarium (gitary, keyboardy). Są to najczęściej mniej lub bardziej udane kopie popularnych piosenek rozrywkowych z adekwatnymi tekstami, często tchnącymi religijną żarliwością i amatorszczyzną zarazem.

Z drugiej strony, twórczość muzyczna niezwiązana utylitarnie z danym porządkiem liturgicznym, ale powstająca z wewnętrznej potrzeby wyartykułowania postawy wiary, jest nadal uprawiana, a jej uwarunkowania często są związane z kulturą, ideologią, a nawet polityką. Jako przeznaczona do wykonywania niekoniecznie we wnętrzach sakralnych, bez ograniczeń czasowych i formalnych wynikających z podporządkowania liturgii, sięga po gatunki z pogranicza np. teatru operowego, o rozbudowanej architektonice i – jak zwraca uwagę Tomaszewski – „wystawione na symbiozę z tym, co profaniczne”⁹. Od połowy XX wieku obserwujemy zatem swoisty renesans muzyki religijnej, czyli inspirowanej

⁸ M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R. D. Golianek, Łódź 2009, s. 43.

⁹ *Ibidem*, s. 42.

religijnymi tematami, formami, tradycją określonych środków wykonawczych (np. dzieła Igora Strawieńskiego, Carla Orffa, Franka Martina czy Oliviera Messiaena). W okresie po II wojnie światowej paradoksalnie nurt ten przybrał na sile głównie w krajach Europy Wschodniej z powodów politycznych (np. Krzysztof Penderecki z jego *Pasją wg św. Łukasza*, Henryk Mikołaj Górecki z *III Symfonią pieśni żałobnych*, Sofia Gubajdulina, Arvo Pärt i inni). Społeczna recepcja dzieł tego nurtu wskazuje, że ich powstanie nie było już tylko „une affaire entre Dieu et moi”, aktem głęboko osobistym, w którym kunszt, estetyka i twórcza satysfakcja ustępują przed wyznaniem wiary¹⁰, ale miało w równym stopniu charakter manifestacji artystycznej (por. np. przełomowość *Pasji wg św. Łukasza* Pendereckiego jako syntezy środków awangardowych i toposu religijnego czy *III Symfonii* Góreckiego jako nowej postaci minimalizmu).

Rozważania o stanie współczesnej muzyki organowej trzeba zacząć od scharakteryzowania dwóch opozycyjnych wobec siebie nurtów, w jakich się ona rozwijała. Awangarda lat pięćdziesiątych zanegowała sakralny charakter muzyki organowej i postulat jej genetycznego związku z tradycją. Kompozytorzy: Bengt Hambraeus, György Ligeti, Mauricio Kagel, w swych eksperymentalnych utworach skomponowanych na przełomie lat 50. i 60. opowiedzieli się za całkowitą sekularyzacją i pełną autonomią muzyki organowej. Inspirowana przez *Constellations* Hambraeusa *Volumina* Ligetiego, prezentuje całkowicie nową – mimo aluzji do formy passacaglii – i radykalną koncepcję organów jako instrumentu muzycznego za sprawą nowej koncepcji brzmienia. Ta koncepcja opiera się na sonorystycznym potraktowaniu kolorystyki, dynamiki i przestrzenności dźwięku oraz technice klasterowej jako podstawie kształtowania formy i faktury. W muzyce polskiej nurt awangardowej eksploracji możliwości brzmieniowych organów podjął w latach siedemdziesiątych Norbert Mateusz Kuźnik (1946–2006). W swych utworach, jak np. *Organochromia II* czy *Multiplicatio*, rozwinął przede wszystkim ideę preparacji instrumentu (np. poprzez klinowanie wybranych klawiszy) oraz niekonwencjonalne użycie organowych registrów. Dziś jego utwory, podobnie jak *Volumina* Ligetiego, znane są tylko wąskiej grupie kompozytorów i organistów – tych, którzy są zainteresowani awangardą, jako że w kulturze postmodernistycznej sztuka eksperymentalna, odrzucająca istniejące konwencje, pozostaje na marginesie. Wydaje się, że radykalizm postawy Ligetiego z lat 60. (a w Polsce Kuźnika) wobec organów, opartej na negacji historycznych i religijnych konotacji instrumentu, nie znajduje kontynuatorów. Nawet łączenie brzmienia organowego z elektroniką, np. w działaniach Wolfganga Mitterera (*Mixture V* z 1995 czy *bwv.* z 2000 roku) nie wyklucza zastosowania cytatów z J.S. Bacha (*bwv.*), czyli estetycznej afirmacji postmodernizmu.

Muzyka organowa autonomiczna estetycznie pozostaje więc domeną życia koncertowego. Znaczący jest tu przykład twórczości organowej Oliviera Messiaena, któremu zawdzięczamy odnowienie idei wielkiej muzyki na organy solo. W swych monumentalnych cyklach organowych połączył on nowoczesny język dźwiękowy i zaawansowaną technikę kompozytorską z głęboką teologicznie wymową. Messiaen

¹⁰ Ten pogląd na temat komponowania muzyki religijnej wyrażał twórca *Golgothy*, Frank Martin; por. M. Szoka, *Języka muzyczny Franka Martina*, Łódź 1995, s. 161 i nast.

uwolnił muzykę organową z dziewiętnastowiecznego konwencjonalizmu i kościelnego funkcjonalizmu, unikając w utworach przez siebie komponowanych choćby tradycyjnych form polifonicznych. Można dostrzec pewne cechy gatunku wirtuozowskiej toccaty w jego *Diptyque* czy *Dieu parmi nous* z *La Nativité du Seigneur*, a typowej dla francuskiej muzyki romantycznej *élévation* w *Le Banquet céleste*, ale wyposażając swe utwory w programowe tytuły, cytaty z Pisma Świętego i motta Messiaen wprowadził do muzyki organowej czynnik programowości i subiektywizmu. Teologiczna wymowa sugerowanych znaczeń wymaga interpretacji oraz oddzielnych komentarzy odautorskich¹¹.

We wczesnym *Diptyque* obrazy ziemskiego życia (część I w c-moll) oraz raju (część II w C-dur) są jeszcze nakreślone przy użyciu środków dziewiętnastowiecznej programowości (kontrast chromatyki i tonalności, tempa, dynamiki, faktury). Ale stopniowo (począwszy od *L'Ascension* i *La Nativité du Seigneur*), typowe środki reprezentacji ustępują nagromadzeniu ekspresywnych ekwiwalentów określonych emocji, takich jak ekstatyczna radość (*Les Anges* z *La Nativité du Seigneur*), tajemniczość (*Les Mages* z tego samego cyklu), cierpienie (*Jésus accepte la souffrance*). Żaden z tych utworów (może z wyjątkiem *Le Banquet céleste*) nie nadaje się do użytku liturgicznego z uwagi na rozbudowaną formę i zaawansowany język dźwiękowy. Dziś nie nadaje się do liturgii nawet stosunkowo krótka msza organowa (*Messe de la Pentecôte*), nawiązująca do przedsoborowej¹² tradycji mszy „cichych”, podczas których organista mógł w odpowiednich momentach improwizować (części *Entrée*, *Offertoire*, *Consécration*, *Communion*, *Sortie*). Messiaen stosuje w niej wprawdzie cytaty z chorału gregoriańskiego, ale z uwagi na komplikacje techniki dźwiękowej (serializm) i procedur rytmicznych, pozostaje ona poza obszarem muzyki akceptowalnej przez wspólnotę wiernych. „Msza ta bez wątpienia stanowi jedno z rzadkich i uniwersalnych dzieł, które wskutek nagromadzenia problemów technicznych staje jednocześnie ponad nimi i które nie poddaje się upływowi czasu”¹³.

Odmienny przypadek stanowi twórczość Jehana Alaina, młodszego o kilka lat kolegi Messiaena z Konserwatorium Paryskiego. Choć początkowo obu kompozytorów łączyły podobne koncepcje muzyczne¹⁴, zasadnicza różnica dotyczy idei muzyki organowej jako domeny sztuki religijnej. Spośród trzydziestu dzieł organowych Alaina tylko osiem można zakwalifikować jako *musica sacra* (np. trzy *Chorals*, *Amen*, *Christe*, *Litanies*). Wilhelm Hafner¹⁵ uważa, że cechy „programowej formy sakralnej” w najszerszym, teologiczno-filozoficznym sensie, można przypisać *Litanies*, *Le Jardin suspendu* oraz pierwszej *Fantazji*. Generalnie twórczość Alaina nie jest naznaczona ani silnie wyartykułowanym indywidualnym zaangażowaniem

¹¹ Odnośnie interpretacji muzyki Messiaena z perspektywy teologicznej por. S. Bruhn, *Messiaen Trilogy*, Hillsdale, NY 2008.

¹² Oczywiście utwór pochodzi z okresu sprzed II Soboru Watykańskiego; został skomponowany w latach 1949–1950.

¹³ A. Perrier, *Messiaen*, Paris 1979, s. 116.

¹⁴ „Spotkałem go tylko raz. Niemal się nie znając wybraliśmy prawie tę samą ścieżkę” – wspominał O. Messiaen, zob. C. Samuel, *Conversations with Olivier Messiaen*, University of Michigan 1976, s. 80.

¹⁵ W. Hafner, *Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911–1940) und sein Verhältnis zur französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts*, Baden Baden 2000, s. 424.

religijnym (jak w przypadku Messiaena), ani związkiem z tradycją Kościoła rzymsko-katolickiego (jak u Marcela Dupré). Świeckość muzyki Alaina manifestująca się poprzez otwarcie się na religie nie-chrześcijańskie, inspiracje tanecznymi rytmami, modalizmy, orientalną ornamentykę czy egzotyczny koloryt brzmieniowy, np. w jego *Trois Dances* oraz *Deux Dances à Agni Yavishta*, stanowi istotne *novum* w europejskiej muzyce organowej. Ten aspekt muzyki Alaina można uznać za prekursorski dla późniejszych tendencji (np. cykl organowy *Rrrrr...* Mauricia Kagela, m.in. z częściami *Ragtime*, *Râga*, *Rosalie*), choć zastosowane przez Alaina środki – z jednej strony nie należą do ultranowoczesnych, a z drugiej nie mają charakteru pastiszu (czym w istocie jest cykl Kagela). W ramach tej tendencji można umieścić także np. *Cztery tańce heweliańskie* na organy i dwa pozytywy Pawła Szymańskiego z 2012 roku, których idea opiera się na powtarzalności zjawisk rytmicznych i nakładaniu się różnych pasm rytmicznych w przestrzeni.

Jeśli przyjrzymy się dominującym w twórczości organowej II połowy XX wieku tendencjom wyznaczonym na podstawie kryteriów stylistycznych i ściśle technicznych, takich jak:

- sonoryzm
- użycie mediów elektronicznych
- neo-klasycyzm
 - post-dodefoniczny linearyzm
 - post-romantyczna harmonika i neo-tonalność
- wpływy Messiaena

zauważymy, że inspiracje religijne pojawiają się tylko w dwóch ostatnich. Najliczniej reprezentowany jest nurt „neo” – rozciągający się od posthindemithowskiej polifonii i modalizmu, przez harmoniczne i fakturalne nawiązania do francuskiego romantyzmu (tu bardzo charakterystyczna jest twórczość Mariana Sawy), po odgałęzienia etniczne, tak częste w muzyce amerykańskiej, zwłaszcza tworzonej przez kompozytorów afro-amerykańskich¹⁶. Zarówno poszukiwania w zakresie nowych mediów, konceptualizm spod znaku awangardy, jak i bardziej radykalne brzmieniowo eksperymenty sonorystyczne pozostają na marginesie, a w ostatnim okresie wręcz w odwrocie (nie pojawili się bowiem kontynuatorzy Ligetiego, Kagela czy Kuźnika).

Czy więc diagnoza postawiona dwadzieścia lat temu współczesnej twórczości muzycznej – a nawet szerzej: artystycznej – kręgu religijnego przez Josepha Ratzingera, późniejszego papieża Benedykta XVI, odnosi się także do naszej rzeczywistości? Przypomnijmy, że pisał on o schizofrenii sztuki „wahającej się pomiędzy nurtem pop a elitarnym estetyzmem”¹⁷. Przepaść między dziełami Jerzego Nowosielskiego a ołtarzykami ze styropianu i plastikowych kwiatów, jakie oglądamy w wielu wnętrzach kościelnych w Polsce jest analogiczna jak między *Pasją wg św. Marka* Pawła Mykietyna i występującymi podczas Mszy św. dziewczęcymi

¹⁶ Por. M. Szoka, *Nurt etniczny we współczesnej amerykańskiej muzyce organowej*, [w:] *Organy i muzyka organowa*, t. X, red. J. Krassowski, Gdańsk 1997, s. 186–200.

¹⁷ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 168.

scholami z gitarami. Dla współczesnego słuchacza, próbującego zrozumieć coś z tego, co dzieje się w muzyce współczesnej – rozumianej jako aktualna, pisana tu i teraz, a niekoniecznie nowoczesna w sensie koncepcji – i bombardowanego sprzecznymi manifestami artystycznymi, pokusa oddania się „natchnionej prostocie” (a w gruncie rzeczy kiczowi), np. spod znaku Rubika, wydaje się często jedynym wyjściem. Metafora współczesnej kultury jako gigantycznego supermarketu, w którym dostępność olbrzymiej ilości towarów powoduje coraz większe nienasycenie klientów, użyta przez Bartłomieja Dobroczyńskiego¹⁸, trafnie oddaje zasadniczy mechanizm epoki postmodernistycznej.

Postmodernizm w twórczości muzycznej ostatnich dziesięcioleci wyraża się przede wszystkim w zniesieniu bariery między stylem wysokim i niskim, czyli nierozróżnianiu wartości elitarnych i popularnych, ale również w wielości poziomów znaczeniowych, swobodnym mieszaniu konwencji, manierze cytatów, zaniku zasady strukturalnej jedności dzieła, itd.¹⁹. Jednym z bardziej charakterystycznych, a zarazem najwcześniejszych przejawów postmodernistycznej grandilokwencji jest na gruncie polskiej muzyki organowej *Koncert B-A-C-H* na organy, skrzypce i orkiestrę Bogusława Schaeffera, napisany w latach 1984–1985. Jest to pięcioczęściowa ni to symfonia, ni to koncert, w którym romantyczna, nie pozbawiona patosu, przypominająca Czajkowskiego melodyka (skrzypce), sąsiaduje z cytatem bachowskiego chorału i wszechobecnym motywem *b-a-c-h*, reminiscencjami jazzu (saksofony), techniką klasterową (organy), poliwarstwowo ujętą rytmiką (perkusja), itd. Brucknerowska gęstość narracji i charakterystyczna chwiejność ekspresji między słodyczą i szorstkością jest podstawą rozwoju tego utworu, którego forma podąża, a raczej organicznie wyrasta ze spontanicznych, często nielogicznych skojarzeń i pomysłów kompozytorskich.

Inną odsłonę postmodernistycznej sytuacji, a zarazem szczególnie lubiany przez młodych kompozytorów typ techniki kompozytorskiej stanowi repetytywność i minimalizm. Zwolniona narracja, modalno-tonalna harmonika unikająca ostrych spięrzeń, powtarzanie prostych motywów, melancholijno-liryczne kategorie ekspresywne i świadome minimalizowanie środków charakteryzują nurt obecny w muzyce współczesnej już od co najmniej dwóch dekad. Wśród młodych kompozytorów czytelny jest wpływ muzyki filmowej (np. Michaela Nymana do *Fortepianu*) oraz jazzu. Egzemplifikację znajdujemy m.in. w *Małym szkicu* na saksofon i organy z 2005 roku Miłosza Bembinowa oraz kompozycjach Anny Ignatowicz, np. w nawiązujących do barokowej figuratywności *Śladach niepewności* na organy i klawesyn z 1995 roku oraz solowym utworze organowym *Nic nie ubyło niczego* z roku 1996.

Najbliższy formule „*l'art pour Dieu*” jest naturalnie nurt indywidualistów. Wielki cykl Romana Bergera *Exodus* (1981–1982, 1997) na organy solo, o częściach: *Musica profana*, *Dies irae*, *Labirynt*, *Psalm* i *Finale* wskazuje niewątpliwie na sakralne inspiracje. O metafizycznym charakterze dzieła decydują nie tylko aluzje i cytaty (np.

¹⁸ B. Dobroczyński, *Nowe szaty króla (ryнку)*, „Tygodnik Powszechny” – „Kontrapunkt”, 2001, nr 3.

¹⁹ Por. J. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, „Muzyka”, 2000, nr 3.

Dies irae, b-a-c-h czy *Ein feste Burg*), ale kontemplacyjny rodzaj kształtowania narracji i ekspresji. Podobnym przypadkiem jest także kompozycja *Wziemięwzięcie* na organy i orkiestrę Wojciecha Widłaka z 2003 roku, którego przesłanie i symbolika muzycznych struktur odsyłają do tematyki eschatologicznej. Kompozycje organowe (zmarłego w 2007 roku) Petra Ebena, począwszy od wczesnych *Laudes* (1964) przez znany cykl *Hiob* (1987), po ostatnie, należące obecnie do kanonu repertuaru koncertowego organistów europejskich, pozostają przykładem łączenia wielkiej tradycji muzycznej z indywidualnym językiem kompozytorskim, ekspresjonistyczną harmoniką i wysublimowaną kolorystyką bliską impresjonizmowi.

Dla zaliczanej do najwybitniejszych indywidualności kompozytorskich naszych czasów, Sofii Gubajduliny, organy są symbolem Boga Ojca. „Brzmienie organów jest dla mnie wyrazem boskiego, potężnego ducha, który zstępuje na ziemię, by pokazać swój gniew”²⁰ – ten aspekt najwyraźniej ukazuje jej wczesny utwór *In Croce* (1979) na wiolonczelę i organy oraz *Pasja wg św. Jana* z 2000 roku, w której potężne brzmienie partii organów, osiągnięte przy użyciu gęstej chromatyki i ruchomych klasterów, symbolizuje Boga sądzącego świat. Reprezentujący odmienne generacje i rodowody kulturowe twórcy ci zdają się zbliżać do wyrażanego przez Maritaina, ale i Jana Pawła II przekonania, że dzieło sztuki winno ilustrować „tajemniczą jedność rzeczy”²¹, że powołaniem artysty jest dążenie ku „niewidzialnemu i niewyraźalnemu”, a nie imitowanie wzorców podsuwanych przez kulturę masową czy popularną. „l’art pour Dieu” jest więc ciągle możliwa, choć ścieżki wiary i współczesnej kultury wydają się oddalać coraz bardziej. A w muzyce organowej powrót do pierwotnej jedności, do perspektywy Bachowskiej – coraz bardziej wątpliwy.

²⁰ M. Stochniol, ...najważniejszą rolą sztuki jest zbliżyć do Boga..., „Ruch Muzyczny”, 2011, nr 22, s. 6.

²¹ W. Wencel, *Wstęp*, [w:] J. Maritain, *Sztuka i mądrość*, op. cit., s. 8.