

Magdalena Stochniol

Szukając tożsamości na styku kultur : "Pasja wg św. Jana" Sofii Gubajduliny

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 10, 107-117

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Magdalena STOCHNIOL

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

Szukając tożsamości na styku kultur. *Pasja wg św. Jana Sofii Gubajduliny*

Sofia Gubajdulina (ur. 1931) to dziś niewątpliwie jedna z najbardziej cenionych kompozytorek muzyki współczesnej. Większość swojego twórczego życia spędziła w Związku Radzieckim. Dopiero w 1992 roku, już jako ponad sześćdziesięcioletni, dojrzały twórca, wyemigrowała na Zachód i zamieszkała niedaleko Hamburga. Wyjazd ten okazał się czynnikiem decydującym dla poznania jej twórczości przez szerokie grono odbiorców. Owocem tego stały się liczne zamówienia i prawykonania jej utworów, udział w międzynarodowych festiwalach, wywiady oraz publikacje muzykologiczne. Emigracja sprawiła, iż Gubajdulina cieszy się uznaniem zarówno w krajach byłego ZSRR, jak i w Europie Zachodniej czy USA. W swojej twórczości łączy elementy kultury wschodniej i zachodniej, funkcjonując na ich pograniczu. Podejmując próbę interpretacji jej twórczości, zasadnym stało się pytanie o odrębność twórczą Gubajduliny w kontekście tradycji rosyjskiej oraz o indywidualny styl kompozytorki i jego korespondencję względem kulturowej spuścizny krajów bloku wschodniego.

Gubajdulina urodziła się Czystopolu¹, a wychowała w Kazaniu – stolicy republiki tatarskiej, której wyjątkowość objawia się co najmniej w trzech perspektywach: etnicznej, religijnej i historycznej. Zarówno Czystopol, jak i Kazań zamieszkiwane są przez ludność o zróżnicowanych korzeniach narodowościowych: Rosjan, Tatarów i Czuwaszy. Owo zróżnicowanie narodowościowe po-

¹ Czystopol (ros. *Чистополь*) – miasto w rejonie Tatarstanu. Pierwotna nazwa to Czyste Pole. Pierwsze zmianki dotyczące osady pojawiają się w XVII wieku. W 1781 roku nadano mu prawa miejsce oraz zmieniono nazwę na Czystopol. W większości zamieszkiwane przez Rosjan (ok. 65%), ale również Tatarów (ok. 30%) i mniejszość Czuwaszy (ok. 2%). W polskim piśmiennictwie muzykologicznym w biogramach kompozytorki błędnie rozpowszechniona nazwa Christopol (por. *Książki programowe Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawskiej Jesień*).

ciąga za sobą różnorodność wyznaniową. Obok siebie żyją wyznawcy prawosławia, islamu i buddyzmu. Istotnym jest więc nie tylko wielokulturowy charakter tej republiki, lecz również to, iż Gubajdulina wzrastała w atmosferze akceptacji i poszanowania odmienności kulturowo-religijnej.

Różnorodność narodowa i wyznaniowa dotyczyła również rodziny kompozytorki: matka, Fenja, była Rosjanką, ochrzczoną w Kościele prawosławnym (choć niepraktykującą w wieku dorosłym), natomiast ojciec, Asgat – rdzennym Tatarem, wywodzącym się z linii muzułmańskich imamów, który przy tym sam był ateistą. W filmie *Fire and the Rosen* kompozytorka zróżnicowanie kulturowe widzi jeszcze szerzej:

Czuję, że ukształtowały mnie cztery różne kultury. Kulturę tatarską odziedziczyłam dzięki rodzinie ojca, dzięki matce – poznałam kulturę słowiańską. Istotną rolę w moim życiu odegrali nauczyciele – m.in. dyrektor szkoły muzycznej, który był z pochodzenia Żydem. Czułam z nim tak silne pokrewieństwo, że był dla mnie jak drugi ojciec. Jednak moim duchowym pokarmem była i jest kultura niemiecka – twórczość Goethego, Hegla, Novalisa, Bacha, Weberna, Haydna, Mozarta, Beethovena [...]. Odczuwam tę różnorodność kultur wewnątrz mnie².

„Zaciekawienie” odmiennością kulturową zaszczerpione jej jako dziecku uwidacznia się w wielu kompozycjach Gubajduliny. Kompozytorka sięga m.in. po odmienne kulturowo teksty, jak w kantacie *Noc w Memfis* do tekstów starożytnej poezji egipskiej, w *Rubajjat* do tekstów arabskich. Gubajdulina włącza w skład tradycyjnego, orkiestrowego zespołu instrumenty ludowe, nader często jest to bajan czy ludowe instrumenty perkusyjne. Najmocniej manifestują się jednak elementy kultury prawosławnej i zachodniej, wynikające z odmiennego traktowania czasu muzycznego.

Pasja wg św. Jana – na styku kultur

Swoistym opus magnum kompozytorki, będącym syntezą odmiennych kulturowo elementów, jest *Pasja wg św. Jana*. Dzieło zostało zamówione przez Helmuta Rillinga³ oraz Stuttgarcką Akademię Bachowską w ramach projektu *Pasja 2000*. Ideą przewodnią projektu było uczczenie 250. rocznicy śmierci Jana

² „I feel I'm a mixture just of two bloods, but of four. On my father's side I am a Tatar and in my mother's side I am Slavic. But a large role was played in my life by the director of the music school. I took him as a second father – this is my Jewish Jew. And my spiritual nourishment came from German culture – Goethe, Hegel, Novalis, Bach, Webern, Haydn, Mozart, Beethoven... There was such a diversity of origins inside me”. Z filmu *Fire and the Rosen, Portrait of Sofia Gubajdulina*, BBC, tłum. własne.

³ Helmut Rilling (ur. 1933), niemiecki dyrygent. Studiował grę na organach, kompozycję i dyrygenturę chóralną w Stuttgarcie. Od 1965 roku prowadził zespół Stuttgart Bach Collegium. W 1981 roku założył Stuttgart Bach Academy. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki dawnej, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Jana Sebastiana Bacha.

Sebastiana Bacha, a wybór pasji jako gatunku miał przypomnieć – na przełomie tysiącleci – o „korzeniach” europejskiej muzyki „poważnej”, związanej z liturgią i tematyką biblijną.

Podjęcie muzycznego gatunku pasji w zgodzie z tradycją prawosławną postawiło przez Gubajdulinę zasadniczy problem: w jaki sposób połączyć tak różne tradycje i kultury – wielowiekową tradycję zachodnią, utożsamianą niejednokrotnie ze spuścizną pasyjną Jana Sebastiana Bacha, i całkowicie odmienną kulturę wschodnią? Tym bardziej że w Kościele prawosławnym brak jest tradycji pasyjnej, co wiąże się z jednej strony z zakazem stosowania instrumentów w kościele, z drugiej zaś z niedocenianiem „sztuki przedstawiania”.

Od samego początku zdawałam sobie sprawę z podstawowych trudności, z jakimi wiąże się pisanie Pasji po rosyjsku. Tradycja rosyjskiego kościoła prawosławnego nie pozwala na użycie instrumentów – ani podczas mszy, ani podczas innych uroczystości kościelnych. Nie ma żadnego zewnętrznego, technicznego pośrednika pomiędzy człowiekiem a Bogiem – tylko własny głos i świeczka w dłoni. Najważniejsze jest jednak to, że w kościele prawosławnym nie ma w ogóle tradycji wykonywania pasji. W rosyjskim sposobie myślenia ‘sztuka przedstawiana’ była zawsze uważana za drugorzędną w stosunku do ‘sztuki bezpośredniego doświadczenia’. Zwyczaje kościelne odrzucają jakiegokolwiek odniesienia do sztuki przedstawiania o naturze teatralnej⁴.

W komentarzu do polskiego prawykonania podczas Festiwalu Warszawskiego Jesień czytamy:

Gubajdulina powróciła do własnych korzeni, dokonując fuzji podniosłości ceremonii rosyjskiego kościoła prawosławnego z dramatem biblijnej Pasji z Ewangelii św. Jana, z nałożoną nań apokaliptyczną wymową Apokalipsy św. Jana. Te dwa topoi przenikają oba jej utwory – St. John Passion oraz St. John Easter⁵.

Konstrukcja i przesłanie tekstu

Przedstawione w dziele wydarzenia z życia Chrystusa obejmują sceny od ostatniej wieczerzy do momentu złożenia w grobie. Tekst ewangeliczny został uzupełniony o fragmenty Objawienia Janowego. Wprowadzone zostały ponadto inkrustacje z Księgi Izajasza oraz z Listu do Hebrajczyków. Pomysł wykorzystania obu tekstów w kompozycji doprowadził do zupełnie nowej interpretacji teologicznej: wybrane wersety uzupełniają się, stanowiąc dla siebie nawzajem „odpowiedź”.

Układ kolejnych części oraz odniesień do wykorzystanych fragmentów rozdziałów przedstawia tabela 1.

⁴ M. Anderson, *Z programu festiwalu BBC Proms, 2002*, przeł. B. Bolesławska, cyt. za: *Książka programowa 46. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawskiego Jesień*, 2003, s. 263.

⁵ Tamże, s. 262.

Tabela 1.

	Tytuł części	Źródło ewangeliczne	Źródło apokaliptyczne	Inne księgi biblijne
Cz. I	<i>Słowo</i>	Jn 1	—	—
Cz. II	<i>Obmycie nóg</i>	Jn 13	Ap 7 i 19	Hbr 10
Cz. III	<i>Przykazanie wiary</i>	Jn 14	—	—
Cz. IV	<i>Przykazanie miłości</i>	Jn 15	—	—
Cz. V	<i>Nadzieja</i>	Jn 17	—	—
Cz. VI	<i>Liturgia w Niebie</i>	—	Ap rozdz. 4–7 oraz 19	—
Cz. VII	<i>Zdrada, wyparcie się, biczowanie, potępienie</i>	Jn 18–19	—	Hbr 10, Iz 53
Cz. IX	<i>Droga na Golgotę</i>	Jn 4–5, 7, 9–10 Jn 19	Ap 8–9	—
Cz. X	<i>Niewiasta obleczona w słońce</i>	Jn 1	Ap 11–12	—
Cz. XI	<i>Złożenie w grobie</i>	Jn 19 ponadto 1 i 7	—	—
	<i>Siedem czasz gniewu</i>	Jn 1	Ap 10 i 16	—

Teksty trzech części (VI, IX oraz XI) niemalże wyłącznie opierają się na wersetach Apokalipsy (uzupełnione są jedynie o jeden werset Jn 1, 1) Natomiast z Objawienia Janowego wykorzystane zostały: (1) scena przedstawiającą Chrystusa-Baranka siedzącego na tronie i otwierającego kolejne pieczęci (Ap, rozdz. 7 i 19); (2) scena przedstawiająca Aniołów sprowadzających na ziemię plagi (Ap, rozdz. 8–9); (3) scena przedstawiająca Niewiastę obleczoną w słońce (Ap, rozdz. 11–12); oraz (4) scena przedstawiająca sąd na świecie: „czasze zagłady” wylewające nieszczęścia na świat (Ap., rozdz. 10 i 16).

Oprócz naprzemiennego użycia tekstów, Gubajdulina w poszczególnych częściach wprowadziła jednoczesną realizację dwóch różnych tekstów. Taki przykład odnajdujemy m.in. w części VII, w momencie pojmania Jezusa. Chór przyjmuje wówczas rolę komentującą: „Oto idę, aby spełnić wolę Twoją” (Hbr 10, 9). I dalej, w tej samej części, w momencie sądu nad Chrystusem; chór uzupełnia: „Jak baranek na rzeź prowadzony” (Iz 53 7); powracają też użyte wcześniej słowa z Listu do Hebrajczyków.

Ze względu na sposób „spłecenia” tekstów apokaliptycznego i ewangelicznego najciekawsza jest część VIII. Teksty ewangeliczny oraz apokaliptyczny współlistniają obok siebie lub przedstawiane są równocześnie (np. w cz. VIII *Droga na Golgotę* – teksty solistów oraz partie chóru). Ewangelia prezentowana jest przez bas solo, Objawienie Janowe przez baryton.

Głosem solowym towarzyszą dwa chóry. Tekst przez nie prezentowany stanowi rodzaj komentarza względem tekstu głównego. Przykładem może być de-

klamowane i powtarzane wielokrotnie zawołanie: „Eto Christos!” [On Mesjasz!], z każdym powtórzeniem przybierające na sile i przechodzące z drugiego planu na plan pierwszy. Na tle zawołania „Eto Christos!” naprzemiennie realizowane są teksty z Ewangelii oraz Apokalipsy.

W tabeli 2 zilustrowano sposób kompilacji owych różnych tekstów powierzonych partiom solowym (bas, baryton) w części VIII (fragment początkowy).

Wybrane problemy słowno-muzyczne

Przyjęcie zamówienia pasyjnego od Helmuta Rillinga postawiło przed Gubajduliną zasadnicze pytanie: w jaki sposób wprowadzić ten typowo zachodni gatunek muzyczny w obszar kultury prawosławnej, tak by nie zakłócić specyfiki wynikającej z jej tradycji. Zasadniczą kwestię wymagającą rozwiązania stanowił fakt nieistnienia muzycznego gatunku pasji w kulturze wschodniej. Gubajdulina musiała więc dokonać adaptacji pasji na gruncie muzyki prawosławnej. Problem ten spowodował, iż w odmienny sposób podeszła do obsady wykonawczej, powierzając jej inne niż w zachodniej muzyce pasyjnej role. W akcji dramatycznej udział biorą cztery głosy solowe (sopran, tenor, baryton, bas), dwa chóry mieszane o zróżnicowanej obsadzie oraz rozbudowany skład orkiestry symfonicznej, wzbogacony o instrumenty perkusyjne oraz – rzadziej wykorzystywane – instrumenty dęte. Zmiana roli i charakteru obsady wykonawczej spolaryzowała się w dwóch zasadniczych zakresach: odmiennego względem zachodniego wyuczucia czasu, związanego ze specyficznym dla tradycji wschodniej kontemplacyjnym charakterem, oraz odmiennej dramaturgii.

Moja muzyka także jest w pewnym sensie oddramatyzowana. Chciałam, aby wszyscy wykonawcy – muzycy, soliści, orkiestra – byli narratorami... jak gdyby ewangelistami. Jest to koncepcja odmienna aniżeli u Bacha, gdzie są konkretne postaci dramatu. Tutaj tego nie ma. Cała kompozycja jest epiczna. Dramat rozgrywa się między niebem a ziemią. W samym tekście nie mamy do czynienia z dramatem: opowiadają wszyscy, jak gdyby usiedli wkoło, ktoś komentuje, ktoś dopowiada... To rodzaj opowiadania⁶.

Głosy solowe nie zostały podzielone zgodnie z powierzoną im rolą czy przynależnością do danej postaci, lecz kryterium podziału stało się źródło tekstu – ewangeliczne lub apokaliptyczne – oraz związany z tekstem odmienny typ muzycznego przedstawienia. Bas i tenor prezentują niemal wyłącznie tekst Ewangelii, natomiast baryton i sopran – tekst Objawienia Janowego. W ten sposób powstają dwie niezależne „muzyczne wizje”, w których wydarzenia rozgrywają się w dwóch światach: ziemskim oraz niebiańskim.

Wprowadzony przez Gubajdulinę podział tekstów jest równie czytelny dla słuchacza, gdyż wiąże się z zastosowaniem określonych środków muzycznych,

⁶ D. Cichy, M. Stochniol, *Między Ewangelią a ciągiem Fibonacciego*, „Ruch Muzyczny” 2008, 2, s. 6.

a efekt podziału na dwa różne światy wzmacnia obsada instrumentalna. Wydarzenia związane z ukrzyżowaniem prezentowane są jakby z dystansem, natomiast wizje apokaliptyczne wymagały użycia odpowiednio ekspresyjnych środków muzycznych. Bas prezentuje tekst ewangeliczny w wolnej i wyciszonej narracji, rytmika opiera się zwykle na długich i regularnych wartościach. Do specyfiki melodycznej należy stosowanie pochodów diatonicznych, nierzadko wykorzystujących wycinki skal modalnych. Taki sposób muzycznej prezentacji tekstu ewangelicznego przywodzi na myśl praktykę chóralną śpiewu prawosławnego. Do najbardziej charakterystycznych środków wyrazu należy tu spowolniony czas muzyczny, niekiedy wręcz poczucie „późności”, zawarte w partii basu, jak również charakterystyczny niski rejestr. Medytacyjny, niemal rytualny charakter melorecytacji osiągnięty został na kilka sposobów, m.in. poprzez: powtarzalność zwrotów melodycznych, centralizację wokół jednego dźwięku, wahadłowy, jednostajny, a zarazem powolny ruch wartości rytmicznych. Melodyka partii basu kształtowana jest w oparciu o krok sekundowy oscylujący wokół jednego dźwięku centralnego, będącego stałym punktem odniesienia. W śpiewie obowiązuje zgodność z akcentem słownym, zanotowanie według określonych wartości rytmicznych wynika z naturalnego rytmu mowy ludzkiej. Sposób ukształtowania rytmicznego także mieści się w pewnych stałych ramach: rozpoczynają drobniejsze wartości, na końcu których (na końcu frazy) występuje wartość dłuższa, wyhamowanie i wybrzmienie. Tekst jest przedstawiony głównie sylabicznie, co przekłada się na jego dużą czytelność. Melizmaty, jeżeli w ogóle mają zastosowanie, to przede wszystkim w zakończeniach fraz. W całości taki sposób narracji składa się na kontemplacyjny charakter i oddramatyzowanie warstwy muzycznej.

Z kolei fragmenty apokaliptyczne pozostają w całkowitym kontraście względem ewangelicznych. Dominuje chromatyka, szerokie skoki interwałowe, drobne i nieregularne wartości rytmiczne. Rysunek linii melodycznej jest schromatyzowany, zawierający zwykle szereg interwałów dysonujących. Burzliwy charakter podkreśla partia instrumentalna poprzez zastosowanie rozbudowanego instrumentarium i wielowarstwowej faktury. Wprowadzony względem fragmentów ewangelicznych kontrast realizowany jest na płaszczyźnie interwałowej, skalowej i dynamicznej. Odnosi się do partii solowych barytonu, sopranu, w wyjątkowych sytuacjach także i tenoru. Odmienny sposób melodycznego opracowania tekstu apokaliptycznego osiągnięty zostaje przez zastosowanie prostych środków technicznych: wprowadzenie chromatyki, duże skoki interwałowe, dysonanse, szeroki ambitus melodii, a także nierzadko wysoki rejestr wykonawczy, podkreślający ekspresję fraz partii solowych. Istotne znaczenie odgrywa tu również element dynamiczny.

Ten specyficzny sposób prowadzenia narracji muzycznej najwyraźniej uwiadacza się w cz. VIII kompozycji. Instrumentalne „sygnały” zwiastują zmianę tekstu z ewangelicznego na apokaliptyczny i odwrotnie. Z punktu widzenia

przejrzystości narracji jest to szczególnie istotne, gdyż pozwala odbiorcy śledzić równocześnie przebieg wydarzeń na ziemi i na niebie. Te pierwsze zwiastuje każdorazowo wejście marsza żałobnego. Prezentowany jest on przez grupę instrumentów dętych blaszanych i towarzyszy kolejnym krokom Chrystusa na Golgotę. Ze względu na zachowaną typową rytmikę marszową, fakturę homofoniczną oraz paralelne kwinty jest łatwo uchwytany nawet w gęstej fakturze instrumentalnej.

Orkiestra wykorzystuje rozbudowaną obsadę instrumentalną, w której tradycyjny, symfoniczny skład wzbogacony został o szereg instrumentów dętych blaszanych (m.in. tubę kontrabasową, tuby wagnerowskie, puzon kontrabasowy), klawiszowych (fortepian, organy, syntezator) oraz rozbudowaną, trzynastoposobową grupę instrumentów perkusyjnych. Ze względu na specyficzną konstrukcję tekstu oraz brak podziału na role, zadaniem orkiestry jest przede wszystkim podkreślenie pewnych właściwości tekstu. Osiągnięte to zostaje na dwa sposoby: zmianę obsady instrumentarium oraz stosowanie motywów przewodnich. Z tego punktu widzenia znaczenie ma zmiana liczby i rodzaju instrumentarium. Gubajdulina stosuje wprowadzoną wcześniej zasadę, polegającą na stosowaniu stałych „zestawów instrumentalnych”. Kryterium doboru zwykle jest rejestr: niski lub wysoki (np. w części I: skrzypce solo, dzwonki, flety, oboje). Fragmenty wykorzystujące orkiestrowe tutti należą do wyjątku. Z kolei w fragmentach towarzyszących głosom solowym orkiestra tworzy fluktuacyjne plamy brzmieniowe. Efekt falowania i drgania wzmocniony jest przez zastosowanie odpowiedniej artykulacji: flażolety, tremolo czy frullato w instrumentach dętych. Zatem typ wybranego brzmienia ma znaczenie ilustrujące i odzwierciedlające ekspresję tekstu.

Na styku kultury Wschodu i Zachodu

Przedstawiona charakterystyka *Pasji wg św. Jana* Sofii Gubajduliny ukazuje istotny dla jej twórczości związek muzyki z preferowaną przez nią chrześcijańską wizją świata i człowieka. Gubajdulina na nowo podejmuje refleksję nad losem człowieka w kontekście pytań egzystencjalnych, a zaproponowana wizja sztuki wierna jest idei tzw. sztuki wysokiej, kunsztownej i otwartej na rozmaicie rozumianą ideę piękna. Zwrot ten jest wynikiem szukania łączności z wielowiekową tradycją kulturową, bowiem kultura nosi „piętno” religii, gdyż w każdym człowieku istnieje pierwotna potrzeba doświadczenia uczuć wzniosłości i zachwyty, a sztuka potrafi spełnić funkcję przedstawienia „duchowej prawdy o losie człowieka”.

Tabela 2.

	Tekst Ewangelii prezentowany przez bas solo	Tekst Apokalipsy prezentowany przez baryton solo	Chór I	Chór II
Bas		Zabrali zatem Jezusa		
Baryton		Pierwszy [Anioł] zatracił. A powstały grad i ogień – pomieszane z krwią, i spadły na ziemię dźwigając krzyż...		
Bas		A splonęła trzecia część ziemi i splonęła		
Baryton		A on sam... (Jn 19, 16)		
Bas		i splonęła trzecia część drzew (Ap 8, 7)		
Baryton				My wiemy, że człowiek ten jest grzesznikiem (Jn 9, 24)
Bas		dźwigając krzyż,		
Baryton			Ala w jaki sposób człowiek grzeszny może czynić takie znaki? (Jn 9, 16)	
Bas		I jakby wielka góra zionąca ogniem została w morze rzucona (Ap 8, 8)	Gdyby ten człowiek nie był od Boga, nie mógłby nic czynić (Jn 9, 33)	On jest opętany przez złego ducha... (Jn 10, 20)
Baryton		I dźwigając krzyż...	To jest Mesjasz! (Jn 7, 41)	
Bas				Nie, przeciwnie – zwodzi tłumy (Jn 7, 12)
Baryton			Gdyby te człowiek nie był od Boga, nie mógłby nic czynić” (Jn 9, 33)	On jest opętany przez złego ducha... (Jn 10, 20)

Tabela 2. (cd.)

	Tekst Ewangelii prezentowany przez bas solo	Tekst Apokalipsy prezentowany przez baryton solo	Chór I	Chór II
Bas Baryton	wyszedł na miejsce zwane Miejscem Czaszki... a trzecia część morza <i>stala się krwią</i> (Ap 8, 8)			
Bas	które po hebrajsku nazywa się Golgota (Jn 19, 16–17)		To jest Mesjasz! (Jn 7, 41) Gdyby ten człowiek nie był od Boga, nie mógłby nic czynić (Jn 9, 33)	On jest opętany przez złego ducha... (Jn 10, 20) Nie, przeciwnie – zwoodzi tłumy (Jn 7, 12)
Bas	pośrodku zaś Jezusa (Jn 19, 18)			
Baryton	Czwarty anioł zatrafił: I została rażona trzecia część <i>słońca</i> I trzecia część <i>księżycy</i> (Ap 8, 12)			
			Czyż Mesjasz, kiedy przyjdzie, uczyni więcej znaków, niż On uczynił? (Jn 7, 31)	
Bas	Wypisał też Piliat tytuł winy i kazał go umieścić na krzyżu (Jn 19, 19)		Oto Mesjasz!	
Baryton	Piąty anioł zatrafił			
Bas	„Jezus Nazarejczyk			
Bas Baryton	„Jezus Nazarejczyk, Król żydowski” (Jn 19, 19) i ujrzałem <i>gwiazdę która z nieba spadła na ziemię</i> (Ap 9, 1)			

Tabela 2. (cd.)

	Tekst Ewangelii prezentowany przez bas solo	Tekst Apokalipsy prezentowany przez baryton solo	Chór I	Chór II
Bas	Arcykaptłami żydowscy...			...Boga nazwał swoim Ojcem, czyniąc się równym Bogu (Jn 5, 18)
Bas	...mówili do Piłata: „Nie pisz: Król żydowski, ale że on powie-dział...” ²⁹		Oto Mesjasz!	...Boga nazwał swoim Ojcem, czyniąc się równym Bogu (Jn 5, 18)
Baryton Bas	i dano jej klucz od studni Czełuści. Jestem Królem żydowskim (Jn 19, 21)			
Baryton	I otworzyła studnię Czełuści (Ap 9, 1-2) – <i>a dym się unióśł ze studni jak dym z wielkiego pieca,</i> I od dymu studni <i>zaciąłło się słońce</i> i powietrze (Ap 9, 2)			...On umrzeć, bo sam siebie uczynił Synem Bożym (Jn 19, 7)

Bibliografia

- Anderson Martin, *Z programu festiwalu BBC Proms, 2002*, przeł. B. Bolesławska, cyt. za: *Książka programowa 46. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, 2003*.
- Cichy Daniel, Stochniol Magdalena, *Między Ewangelią a ciągiem Fibonacciego*, „Ruch Muzyczny” 2008, 2.
- Fire and the Rosen, Portrait of Sofia Gubajdulina*, BBC, 1990.
- Książka programowa 46. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, 2003*.

Abstrakt

Szukając tożsamości na styku kultur. *Pasja wg św. Jana Sofii Gubajduliny*

Artykuł ukazuje problematykę obecności elementów kultury Wschodu i Zachodu w twórczości rosyjskiej kompozytorski Sofii Gubajduliny na przykładzie jednego z najważniejszych dzieł w jej dorobku – *Pasji wg św. Jana*. Tekst podejmuje w pierwszej kolejności takie zagadnienia, jak obecność gatunku pasji w tradycji kościoła wschodniego i źródła inspiracji dla powstania utworu. Następnie wskazane zostały źródła tekstu kompozycji oraz ich teologiczny wydźwięk. Na koniec ma miejsce charakterystyka najważniejszych elementów muzycznych stanowiących z jednej strony o łączności *Pasji Janowej* z kulturą Wschodu i Zachodu, z drugiej zaś o rozpoznawalnym idiomie stylistycznym tej kompozytorki.

Słowa kluczowe: Sofia Gubajdulina, rosyjska muzyka współczesna, muzyka religijna, pasja.

Abstract

Searching for identity at the crossroads of cultures. *St John Passion by Sofia Gubaidulina*

The article presents the issue of coexistence of eastern and western cultural elements in the artistic output of the Russian composer Sofia Gubaidulina, using as an example one of her most important works – ‘St John Passion’. The text gives priority to such questions as the presence of the genre of passion in the Eastern Church tradition or the source of inspiration for a work of art. Then author indicates the sources of the composition text and their theological meaning and finally describes the most important musical elements, which bind ‘St John Passion’ to the eastern and western culture and simultaneously constitute a recognizable stylistic idiom of the composer.

Keywords: Sofia Gubajdulina, contemporary Russian music, religious music, passion.