

Instrumentalne „ikony...

Instrumentalne „ikony pisane dźwiękiem” – dialog kompozytorów z muzyką sakralną na przełomie XX i XXI wieku (Sofia Gubaidulina, John Tavener, Wojciech Kilar)

Anna Sawicka

Zespół Szkół Muzycznych w Gdańsku-Wrzeszczu

Kiedy próbuję zrozumieć teologię ikony (a może – mówiąc za Pawłem Evdokimowem – zrozumieć teologię piękna¹), gdy czytam *Ikonostas* Pawła Florieńskiego², widoczny dla mnie staje się problem, czy można utwory muzyczne nazwać dźwiękową ikoną, ikoną pisaną dźwiękiem? Czy nie jest nadużyciem przypisanie sakralnej nazwy obrazów utworom muzycznym, i to nie liturgicznym? „To, co słowo mówi, ukazuje nam milczący obraz”, „zobaczyliśmy to, o czym słyszeliśmy” – stwierdzają Ojcowie Siódemego Soboru w odniesieniu do ikony³. Słyszenie milczącego obrazu i transkrypcja światła ikony w dźwięk. Jak traktuje propozycje nazwania gatunku muzycznego „ikoną pisaną dźwiękiem” Kościół prawosławny?

Arvo Pärt i Sofia Gubaidulina zastosowali większość elementów koniecznych do pisania ikony, łącznie z głęboką refleksją teologiczną, w technice kompozytorskiej. Nie używali jednak terminu *ikona* do nazwania rodzaju swoich kompozycji. O ikonach dźwiękowych zaczęto mówić w krajach anglosaskich, a koncepcję *icon in sound* przedstawił w końcu lat siedemdziesiątych XX wieku konwertyta z anglikanizmu na prawosławie brytyjski kompozytor sir John Tavener. Kilka lat później terminu *Sounding Icon* użył Paul Hillier, biograf i analityk twórczości Arvo Pärta⁴, ignorując zresztą dokonania i wypowiedzi Tavenera. Dla chrześcijanina z rosyjskiej Cerkwi prawosławnej z pewnością istnieje sprzeczność idei „ikony pisanej dźwiękiem” z kodyfikacją Soboru

1 Paul Evdokimov syntetycznie ujął zagadnienie sztuki i i teologii ikony w tytule swojej książki: *L'art de l'icône : Théologie de la beauté* (Sztuka ikony – teologia piękna).

2 P. Florieński, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.

3 P. Evdokimov, *Sztuka ikony – teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2006, s. 11.

4 P. Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford 1997, s. 1.

Stu Rozdziałów (*Stogław, Стоглавый Собор*) – soboru zwołanego w Moskwie w 1551 roku w celu uporządkowania zasad tworzenia ikon. Uczestnicy soboru zalecili ikonografom naśladowanie kanonu Andrieja Rublowa, który przedstawił Trójcę, nie wyróżniając żadnego z aniołów nimbem w kształcie krzyża ani napisami. Sobór potępił wszelkie próby odbiegania od tradycyjnych form tworzenia ikon, w tym próby naśladowania nowinek płynących z zachodniej Europy. Ponadto ustalono, że arcybiskupi i biskupi zobowiązani są kontrolować twórców ikon, jak i ich dzieła. Pisarze ikon mieli zaś wyzbyć się dowolności i zachować tradycyjne reguły⁵.

Drugi aspekt wątpliwości wobec transponowania nazwy *ikona* na nazwę gatunku muzycznego dotyczy roli muzyki w ortodoksji. Szczególnie w rosyjskiej Cerkwi muzyka spełnia drugorzędną rolę służącą wyłącznie modlitwie; nie jest to sztuka, jej celem nie jest artyzm. Liturgia jest syntezą różnych sztuk, a pieśń ma głosić Słowo Boże. Muzyka koncertowa nie jest i nie może być ortodoksyjna. Obowiązywały (i obowiązują nadal) zasady z trudem łamane przez Dymitra Bortniańskiego czy Piotra Czajkowskiego (np. *Liturgia św. Jana Złotoustego* op. 41 Czajkowskiego, która długo nie była dopuszczana do użytku religijnego). W eseju *Ikonostas* Paweł Florieński poświęcił muzyce instrumentalnej kilka akapitów. Pisał, że „muzyka instrumentalna, nawet muzyka organowa, jako taka, niezależnie od kompozycji utworu, jest nie do pomyślenia w liturgii prawosławnej”. Florieński przyrównał dźwięk organów do farby olejnej – symbolu sztuki odrodzeniowej Kościoła zachodniego. Warto dla zrozumienia teologii piękna Wschodu przytoczyć ten frapujący fragment o zachodniej koncepcji sztuki religijnej:

Zależności między muzyką organową i farbą olejną (?) – Zgadłeś. Sama konsystencja farby olejnej jest jakoś wewnętrznie pokrewna oleisto-zawiesistym dźwiękom organów, a tłustość pociągnięć pędzla i soczystość kolorów w malarstwie olejnym wewnętrznie związana jest z soczystością muzyki organowej. Zarówno kolory te, jak i dźwięki są pochodzenia ziemskiego, materialnego. Historycznie rozkwit malarstwa olejnego pokrywa się z rozkwitem muzyki organowej⁶.

Podobny sprzeciw w rosyjskiej Cerkwi może więc budzić „zachodnie” klasyfikowanie utworów muzycznych jako „ikon”. Inaczej jednak podchodzi się do tych zagadnień w Grecji – tam akceptowane jest oddziaływanie świeckiej muzyki na cerkiewną i na odwrót. Właściwie każda narodowa Cerkiew ustala niuanse stosowanej liturgii. Zwrócił na to uwagę Richard Barrett⁷, że w prawosławnej Cerkwi greckiej oraz angielskiej

5 Por. P. Florieński, dz. cyt., s. 144-146.

6 Tamże, s. 152.

7 Barrett Richard (2015), *The problem of art in Anglophone Orthodoxy: a review essay*, w: „Orthodox Art Journal” [online], <https://www.orthodoxartsjournal.org/problem-art-anglophone-orthodoxy-review-essay/>, dostęp: 24.01.2015.

dopuszczalne są formy muzyki liturgicznej, jaką tworzył John Tavener – np. wokalnie-instrumentalny kilkuczęściowy cykl *The Veil of Temple*⁸, *Thrinosis* na wolonczelę solo.

Paul Hillier w biografii Arvo Parta wprowadził też w odniesieniu do muzycznej kompozycji pojęcie hesychazmu – modlitwy, której celem jest stan głębokiego wyciszenia i skupienia. Ikona od początku była rozumiana jako tekst sakralny. „Już w pierwotnym Kościele dla lepszego przyswojenia Pisma Świętego znana była zasada czytania na wielu poziomach. Świadczy o tym św. Augustyn, wymieniając następujące poziomy: literalny, alegoryczny, moralny i anagogiczny”⁹. „Literalny czyli odczytanie tematu, alegoryczny to odkrycie sensu symbolu, znaku, moralny – czyli co ikona mówi Tobie? – i anagogiczny (gr. wstępowanie), oznacza czystą kontemplację”¹⁰. „Św. Grzegorz Palamas uważał, że inne ikony potrzebne są neofitom, inne ludziom świeckim, jeszcze inne mnichom, natomiast prawdziwy hezychasta kontempluje Boga poza wszelkim obrazem”¹¹.

Ikonit Einojuhani Rautavaara

Być może pierwsze utwory wpisujące się w ideę „ikon pisanych dźwiękiem” składają się na fortepianowy cykl fińskiego kompozytora Einojuhani Rautavaara (ur. 9.10.1928, Helsinki – zm. 27.07.2016, Helsinki), zatytułowany właśnie „Ikony” – *Ikonit (Icons)* z 1955 r., wydany w 1963 r. w Helsinkach z dodanym przez kompozytora opisem sześciu ikon-utworów: 1. *The Death of the Mother of God* (Śmierć – Zaśnięcie Matki Bożej), 2. *Two Village Saints* (Dwóch nieznanych wiejskich świętych – symbolizowanych przez dwie melodie: jedną w skali eolskiej, drugą w miksolidyjskiej), 3. *Black Madonna of Blakernaya* (Czarna Madonna z Blakernaya), 4. *The Baptism of Christ* (Chrzest Chrystusa), 5. *The Holy Women at the Sepulchre* (Święte niewiasty przy grobie), 6. *Archangel Michael Fighting the Antichrist* (Święty Michał Archanioł walczący z Antychrystem).

Tęsknota do Europy, która towarzyszyła kompozytorowi w czasie studiów w Jouliard Schooll of Music, i pierwsza, napotkana w bibliotece europejska książka – niemiecki album o ikonach, przywołały wspomnienie odwiedzin w dzieciństwie monasteru w Valamo (latem 1939 r.). Muzyka Einojuhani Rautavaary nie jest autobiograficzna, jest raczej środkiem do odkrycia nieskończoności i wieczności.

8 Utwór powstał w 2003 roku jako ośmioczęściowa, około siedmiogodzinna modlitwa, przeznaczona do liturgii całonocnego czuwania.

9 Jazykowa Irina, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 21.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 22.

It is my belief that music is great if, at some moment, the listener catches „a glimpses of eternity through the window of time”. This, to my mind, is the only true of justification for all art. All else is of secondary importance (Wierzę, że muzyka jest wtedy dobra, gdy w tym samym momencie słuchający uchwytuje “wieczne spojrzenia przez okno czasu”. To, moim zdaniem, jest jedynym prawdziwym uzasadnieniem dla całej sztuki. Wszystko inne ma drugorzędne znaczenie)¹².

Jenny Rabie Venter, autorka pracy magisterskiej o relacjach cyklu Rautavaary z rosyjskimi ikonami uważa, że uniwersalna definicja ikony rezonuje w spojrzeniu kompozytora na muzykę. Cykl *Ikonit* – 6 miniatur na fortepian, skomponowanych w roku 1955 – został zorkiestrowany w roku 2005, przy czym kompozytor dodał w tej wersji, na wzór *Promenady z Obrazków z Wystawy Modesta Musorgskiego, Preyer* (Modlitwę) łączącą poszczególne części cyklu. Zmienił też tytuł na *Before the Icons* (Przed ikonami). Kolejność części w tej wersji: 1. *The Death of the Mother of God*, 2. *Prayer*, 3. *Two Village Saints*, 4. *Black Madonna of Blakernaya*, 5. *Prayer*, 6. *The Baptism of Christ*, 7. *The Holy Women at the Sepulchre*, 8. *Prayer*, 9. *Archangel Michael Fighting the Antichrist*, 10. *Amen*.

Jak podaje Jenny Rabie, muzykolodzy zwracają uwagę na nawiązania Rautavaary w cyklu op. 6 zarówno do romantycznej literatury fortepianowej (Beethoven, Chopin), jak i do twórczości Szostakowicza, Rachmaninowa, Skriabina. Zestawiają na przykład I część cyklu z XV ogniwo *Dwadzieścia spojrzeń na dzieciątko Jezus Messiaena* i z *Sonatą fortepianową nr 1* op. 6 Skriabina. Sam kompozytor wracał do wspomnień obrazów cerkwi, do bicia dzwonów, ubioru mnichów, ich „obcych i głębokich śpiewów”, nawiązał też w cyklu do luterańskich chorałów, pod wpływem przekonania o ich podobieństwie do śpiewu cerkiewnego. Wzorem Messiaena i Rachmaninowa sięgnął do motywy prawosławnych i luterańskich śpiewów liturgicznych; wykorzystał różne skale modalne, pentatonikę, i w końcu także, wzorem swojego słynnego nauczyciela z Julliard School of Music – Vincenta Presichetti – pandiatonikę.

Tak opisywał kompozytor wrażenia z wizyty w monasterze Valamo, szczególnie dźwięki dzwonów:

Czuję, że Wszechświat zaczyna dzwonić i śpiewać. Z tysiącami dzwonów, wielkich, średnich, małych, mikroskopijnych, tak że kolory przetwarzały się w dźwięki, a dźwięki w kolory. Uroczyście krzyk dzwonów¹³.

Jakże podobny jest opis Marii Wilczek-Krupy:

¹² Jenny Rabie Venter, *The relations Benewent Russian ikon and Ratauvaara`s Ikonit op. 6*, Pretoria 2015, s. 26.

¹³ Tamże.

To było na początku tygodnia, kiedy pielgrzymów w klasztorze było niewiele. Wojtek klęczał w kaplicy, zasłuchując się w dźwięki różańca odmawianego przez garstkę ludzi. Bo to dźwięki, nie słowa – wypowiedane w dynamice piano, delikatnie i melodyjnie. A potem, w kolejnych dniach, kiedy kaplica była pełna, różańcowa modlitwa przeszła w dynamikę forte, potem fortissimo, aż do wolumenu, który rozsadał mu uszy. Słowa „Zdrowaś Mario” tworzyły nieziemską melodię – odbijały się od sklepienia i układały w skalę, której dotąd nie słyszał¹⁴.

Tak powstał *Angelus* W. Kilara, który wydaje się wyczerpywać to, co w pisaniu ikon ważne: tekst, symbol, przesłanie, i w końcu może wywołać religijną ekstazę, hesychazm.

Inspiracje religijne w twórczości kompozytorów Europy środkowej i wschodniej w latach 60-80. XX wieku były oczywistym zjawiskiem, ale głównie w Polsce Ludowej (Katarzyna Gärtner *Msza beatowa – Pan pasterzem moim*, twórczość Góreckiego, Kilara, Pendereckiego)¹⁵. W inny sposób, ze względu na nieporównywalnie większą cenzurę, większe niż np. w Polsce ograniczenia wolności twórczej¹⁶, odbywał się ten proces inspiracji religijnej w krajach ZSRR (Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina).

***In Croce* Sofii Gubaiduliny – ikona pisana dźwiękiem?**

In Croce Sofii Gubaiduliny można zinterpretować jako muzyczną ikonę z odwołaniami do protestanckiej pasji. Technika pisania ikon oraz barokowy sposób wariacyjnego przekształcania motywów i konstruowanie, a także trawestowanie zastosowanych wcześniej przez J.S. Bacha muzycznych figur retorycznych zostały zaadaptowane przez Gubaidulinę do jej indywidualnego, sposobu komponowania. Przedstawione poniżej odkrywanie symboliki utworu, znaczeń i kodów jest możliwe dzięki zastosowaniu metody intertekstualnej i opowiedzenia się autorki artykułu po stronie „muzykologii wrażliwej”.

Kompozytor: Sofia Asgatowna Gubaidulina, ur. 24 października 1931 r. w Christopolu z ojca Tatara (dziadek był muzułmańskim imamem – *muslim imam*) i z matki Rosjanki. Utalentowana kompozytorka pod wpływem charyzmatycznej pianistki Marii Yudiny staje się osobą religijną i przyjmuje w 1970 r. prawosławny chrzest. Ma rozległe zainteresowania, m.in. dotyczące technik kompozytorskich – odważyła się stworzyć w zakazanej w ZSRR technice dwunastodźwiękowej, ma doświadczenia z muzyką elektroniczną, czyta książki wydawane w podziemiu (samizdat), w tym eseje Pawła Florieńskiego. Wpływ na sposób komponowania Gubaiduliny miała *Podstawowa ewolucyjna teoria muzyki (Elemental Evolutionary Theory of Music)* Piotra Meshcha-

14 M. Wilczek-Krupa, *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków 2015, s. 246.

15 M. Tomaszewski nazywa zdeklarowaną patriotycznie i religijnie polską muzykę powstałą latach 1944-1994 jako „zaangażowaną”. Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000, s. 64.

16 W Warszawie dniami wolności był m.in. Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

ninowa, podkreślająca geometryczną akustykę (liniową, wertykalną, punktową) interwałów i akordów, a tym samym określającą okresy historyczne w muzyce jako okres linearny (do 1600 r.), harmoniczny (do początku XX wieku) i w końcu sonorystyczny (w połowie XX wieku)¹⁷. Zapoznanie się Gubaiduliny z tą teorią, opisującą w totalny sposób konstrukcję kompozycji muzycznych na przestrzeni historii, w tym i jej utworów, zbiegło się w czasie z powstaniem *In Croce*. Późniejsze utwory będzie tworzyć z wykorzystaniem ciągów liczbowych Fibonacciego, Lukasa. Kompozytorka często w wywiadach podkreśla znaczenie i wpływ na nią dzieł innych kompozytorów, zwłaszcza J. S. Bacha.

Instrumenty: Gubaidulina podkreśla w wielu wywiadach wyjątkowe, metafizyczne, religijne odczuwanie instrumentów muzycznych. Każdy instrument, na który komponuje, dogłębnie poznaje – uczy się na nim grać.

Instrument jest żywą istotą; wszystkie echa naszej podświadomości są mu przekazane. Gdy palec i smyczek dotykają strun, następuje transformacja; siła duchowa przekształca dźwięk. Moje quasi-religijne podejście do instrumentu jest darem, i staram się wzmocnić go we mnie (An instrument is a living being; all the echoes of our subconscious are invested in it. When a finger touches a string or a bow touches the bridges, a transformation occurs; a spiritual force is transformed into sound. My quasi-religious approach to an instrument is a gift, and I try to strengthen it within me)¹⁸.

Organy – instrument Jana Sebastiana Bacha – symbolizują nie tylko „wielkiego ducha zstępującego z nieba na ziemię”¹⁹. Organy to symbol jednej z zasadniczych różnic między liturgią prawosławną i liturgiami chrześcijaństwa zachodniego – w cerkwiach nie ma muzyki instrumentalnej! „Czyż nie odbiera się bezpośrednio dźwięku organów jako czegoś zbyt soczystego, zbyt zagęszczonego, zbyt obcego klarowności i kryształowej czystości, zbyt bezpośrednio związanego z doczesnością ludzkiego istnienia, aby mógł być wykorzystany w swym naturalnym brzmieniu w świątyniach prawosławnych?” – pytał Paweł Florieński²⁰.

17 M. Kurtz, *Sofia Gubaidulina a biography*, Bloomington 2007, s. 85: „He devised a “geometrics of acoustics”, in which tonal intervals were arranged vertically and horizontally in a grid of orthogonal cells. Invariable transformation is always represented by a diagonal movement within the grid of intervals, freeing up a new cell. It is a qualitative leap, as hierarchy of tone, interval, and chord has given way to a microtonal realm consisting of tonal spots” (Opracował „geometrię akustyki”, w której interwały tonalne rozmieszczono pionowo i poziomo w siatce komórek ortogonalnych. Transformacja zmienna jest zawsze reprezentowana przez ukośny ruch po siatce interwałów, tworząc w ten sposób nową komórkę. Jest to skok jakościowy, ponieważ hierarchia tonu, interwału i akordu ustąpiła miejsca mikrotonalności składającej się z tonalnych punktów).

18 Tamże, s. 72.

19 Tamże, s. 140. „In that particular combination I imagined the organ as a mighty spirit that sometimes descends to earth to vent its wrath”.

20 P. Florieński, dz. cyt., s. 151.

Zamówienie i prawykonanie: na początku lutego 1979 roku Gubaidulina postanowiła spełnić pilną prośbę znajomych muzyków o stworzenie kompozycji na organy i wiolonczelę. Utwór powstał w ciągu 26 dni. Prawykonanie odbyło się 27 marca 1979 r. w Kazaniu. Grali: Vladimir Tonkcha – wiolonczela, Rubin Abdullin – organy.

Wydarzenia 1978 roku: 5 września 1978 r. patriarcha Leningradu Nikodem doznał podczas audiencji u Jana Pawła I zawału serca. Wobec bezskutecznych zabiegów reanimacyjnych Papież udzielił umierającemu patriarsze rozgrzeszenia. Wydarzenie to było szeroko komentowane. Wkrótce po 33-dniowym pontyfikacie zmarł Jan Paweł I. Następnym papieżem, Janem Pawłem II, został Polak Karol Wojtyła.

Muzyczne wydarzenie 1976 roku: Mściśław Rostropowicz z okazji 70. rocznicy urodzin Paula Sachera namówił 12 kompozytorów²¹ do napisania utworów na temat ułożony z dźwięków odpowiadających literom nazwiska wielkiego mecenasa sztuki: „eSACHERe” (re – solmizacyjnie dźwięk *d*).

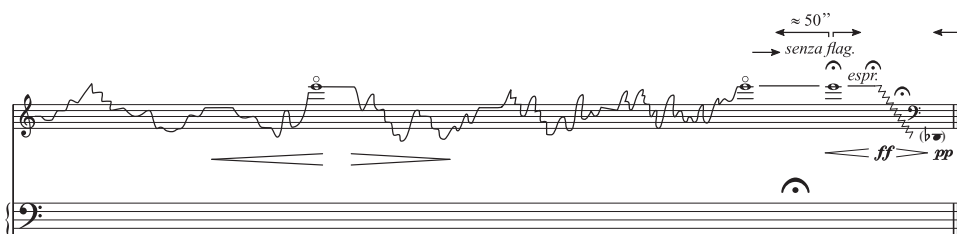
Temat ukrzyżowania, drogi krzyżowej, pasji, ikony w sztuce lat 1950–1980 – wybrane dzieła:

- *Chrystus św. Jana od Krzyża* – obraz Salvadora Dali z 1951 r.,
- *Andriej Rublow* – film Andrieja Tarkowskiego z 1966 r.,
- *Mistrz i Małgorzata* – powieść Michaiła Bułhakowa, pisana w latach 1928–30, poprawiana przez autora aż do śmierci (10.03.1940), wydana najpierw w miesięczniku „Moskwa” w latach 1966–67, a w wersji pełnej w 1968,
- wydania nieoficjalne literatury w ZSRR (tzw. „samizdat”), m.in. eseje Pawła Florieńskiego,
- *Piłat i inni* – film Andrzeja Wajdy z 1972 r., oparty na fragmentach *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa,
- *Jesus Christus Super Star* – wersję albumową na płycie wydano w latach 1969–70 (sami twórcy uznali temat za śmiały i kontrowersyjny), a 01.10.1971 odbyła się na Broadwayu premiera światowa musicalu Lloyda Webera (muzyka) i Tima Rice’a (libretto),
- *Ukrzyżowanie* (1973) Mieczysława Baryłko – to obraz, a właściwie współczesna trawestacja ikony. Tło stanowi konkretne skrzyżowanie w Gdańsku. Baryłko użył zmodyfikowanego przedstawienia Chrystusa na krzyżu, charakterystycznego dla *Chrystusa św. Jana od Krzyża* S. Dali.

Kody prawosławne, charakterystyczne elementy ikony *Ukrzyżowanie* przetransponowane do języka muzycznego *In Croce*:

21 Byli to: Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristóbal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber, Witold Lutosławski.

1) Dźwięk **Des** – Szeol, **Hades** (otchłań), wyobrażony w postaci niemuzycznego czarnego punktu w nawiasie (●) – ostatni dźwięk utworu, kończący ekstremalne glissando w dół od dźwięku e⁵ do dźwięku Des. Jest to określonej wysokości muzycznej punkt – nie nuta! – opisany nawiasem, graficzne wyobrażenie otchłani (Hadesu), elementu częstego na ikonach ukrzyżowania (przykład 1).



Przykł. 1. S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – zakończenie.

2) Symbol, motyw (topos?) pięciu ran Chrystusa (sekcja 25) – muzyczna figura retoryczna symbolizująca przybijanie młotkiem, co może być odczute fizycznie przez wykonawcę-wiolonczelistę przez podobny ruch wykonywany prawą ręką prowadzącą smyczek. Na ikonach są zwykle przedstawienia 4 gwoździ i 5 ran Chrystusa. W *In Croce* analogicznie są powtórzone cztery motywy pełne i ostatni motyw urwany w połowie, każdy z nich z sugestywną dynamiką $f < fff$ (przykład 2).



Przykł. 2. S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – nr 25.

3) Symbol, figura retoryczna trzęsienia ziemi – wzmacniane i ściszone pizzicato-tremolo na dźwięku C (przykład 3).

The image shows a musical score for Viola and Cello/Bass, measures 31-33. The score is written in 2/4 time and includes various performance instructions and dynamics.

Measure 31: The Viola part features a cluster of notes with a dynamic of *pp*. The Cello/Bass part includes a *pizz.* (pizzicato) instruction with a dynamic of *p*, followed by a *col legno* section with a dynamic of *f*, and another *pizz.* section with a dynamic of *p*. The score includes a tempo marking of $\approx 30''$ and a fermata.

Measure 32: The Viola part continues with a *pizz.* section with a dynamic of *f*. The Cello/Bass part includes a *col legno* section with a dynamic of *f* and a *gliss.* (glissando) instruction. The score includes a tempo marking of $\approx 60''$ and a fermata.

Measure 33: The Viola part features a *pizz. rubato* section with a dynamic of *mf* and a triplet of notes. The Cello/Bass part includes a *arco sul pont.* (arco sul ponticello) section with a dynamic of *p* and a *gliss.* instruction. The score includes a tempo marking of $\approx 60''$ and a fermata.

Przykł. 3. S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – nr 31.

4) Centralne tony – dźwięki – symbole – topoty *e, as, a*²²:

Dźwięk *E* (kod lingwistyczny) – symbolizuje krzyż, Chrystusa-Człowieka, ziemię, krzyż, serce, śmierć:

- symbol krzyża: распятие на кресте (ros. Ukrzyżowanie), крест (ros. Krzyż),
- „Eli, Eli” (*Eli, Eli, lama sabachthani?*) – „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” (Mt 27, 46 oraz Mk 15, 34), jedyne słowa Chrystusa wypowiedziane po aramejsku i przytaczane w Ewangelii św. Mateusza,
- terra, земля (ros. Ziemia),
- śmierć – смерть (ros.), la morte (włoski),
- symbol serca – cuore (włoski), сердце (rosyjski),

Dźwięk *as*³ – obniżone *a*²² – według Iwana Sokołowa, kompozytora, pianisty, dźwięk *a* (*la*) symbolizuje w muzyce Gubaiduliny Boga-Ojca. W *In Croce* największy ambitus występuje w momencie wzniesienia partii wiolonczeli do najwyższego dźwięku (symbol wertykalnego ustawienia krzyża) *as = b a* może być szyfrowaniem greckiego słowa σταυρός (*stavros* – krzyż) i θάνατος (*o thánatos* – śmierć). Akordeon osiąga w tym momencie najniższy dźwięk skali – *E* (sekcja 26) (przykład 4).

Przykł. 4. S. Gubaidulina, *In Croce* na wiolonczelę i bajan – zakończenie numeru 26.

22 Segelmann Michaił (2016), *Świat zaczyna się od „la”*: muzyka Sofii Gubaiduliny jest jak autoportret kompozytora. Мир начинается с “ля”: музыка Софии Губайдулиной как автопортрет композитора [online], <http://www.classicalmusicnews.ru/sofia-gubaidulina-music/>, dostęp: 24.10.2016. „...многие сочинения Софии Асгатовны начинаются с ноты “ля” первой октавы. На эту ноту настроен камертон, в латыни, итальянском и других языках она обозначается буквой “а”. Альфа. Подобие Бога” (Wiele dzieł Gubaiduliny rozpoczyna się od dźwięku „a” z pierwszej oktawy. Ten dźwięk wskazuje kamerton, w łacinie, włoskim i innych językach rozpoczyna alfabet litera „a”. Alfa. Podobieństwo Boga).

Kody protestanckie – odniesienia do *Pasji wg św. Mateusza* BWV 244 J.S. Bacha:

1) Ten sam pierwszy dźwięk obu utworów – *e* razkreślne.

2) Motyw czołowy jest dyminucją metryczną, rytmiczną i interwałową pierwszego motywu instrumentalnego wstępu początkowego chóru *Pasji*, słynnego „falowania tłumu”. Motyw ten u Gubaiduliny skrócony został do dwóch pierwszych nut (interwał sekundy wielkiej), pod koniec tego przebiegu pojawia się też „zaciemniająca tło” sekunda mała (przykład 5).

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

6 4/2 7 4/2 7# 4/2 6 4/4 5 4/4 b

Für Wladimir Toncha

Fassung mit Bajan von Elsbeth Moser

$\text{♩} = 88$

in croce
für Violoncello und Orgel

Sofia Gubaidulina

The image shows a musical score for the piece 'in croce' by Sofia Gubaidulina. It is arranged for Bajan (Bassoon) and Organ. The score is in 8/8 time and starts with a piano (p) dynamic. The Bajan part is marked 'legato sempre'. The Organ part provides a harmonic accompaniment. The score is in G major and consists of 24 measures.

Przykł. 5. a) J.S. Bach *Pasja wg św. Mateusza* BWV 244 – początek.

b) S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – początek.

3) Motyw pasażu *A-dur* jest trawestacją pierwszego motywu śpiewanego przez chór – w *Pasji* Bachowskiej *e-moll* (przykład 6).

4) Barokowy, sylabiczny, wariacyjny sposób rozwijania linii solowej.

5) Stosowanie figur retorycznych.

Kod „medyczny”

– transkrypcja nutowa zapisu EKG umierającego serca – aleatoryczny końcowy odcinek od nr 48 do przedostatnich w utworze format: długi dźwięk e^2 , e^3 , regularne powtarzanie motywu czołowego i aleatorycznych glissand flażoletów, później przechodzące w długie dźwięki e , przerywane nieregularnie sinusoidą glissand, aż do linii ciągłej ostatniego e^3 (symbol śmierci)(przykład 7).

7
#

6¹

7
3

6
4

5
#

7

6

6
5¹

6
4
2

6

6
4

5

—oktawa—

Przykł. 6. a) J.S. Bach, *Pasja wg św. Mateusza* BWV 244 – takty 15-18.

b) S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – takty 5-9.

The image shows a musical score for six staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a series of sixteenth notes. It transitions to a forte (*f*) dynamic and then to a pianissimo (*pp*) dynamic. The second staff has a circled infinity symbol (∞) above it. The third and fourth staves have circled infinity symbols above them. The fifth staff has a circled infinity symbol above it. The sixth staff has a circled infinity symbol above it, followed by the instruction "senza flag." and a circled infinity symbol, then "espr." and a circled infinity symbol. The score ends with a double bar line and a wavy line, with a forte (*ff*) dynamic marking and a pianissimo (*pp*) dynamic marking below it.

Przykł. 6c. S. Gubaidulina, *In Croce na wiolonczelę i bajan* – nr 50 od znaku ∞ .

Kod koloru

– tonacja *e-moll*, otwierająca *Pasję według św. Mateusza* Bacha, to tonacja smutku, bólu i żałoby. Gubaidulina w *In Croce* na początku wykorzystuje też *e-moll* (sekundę *e-fis*), ale zabrudza go dźwiękiem *f*. W takcie 7 pojawia się wspomniany wcześniej akord *A-dur* – według Christiana F.D. Schubarta (1739-1791) to tonacja symbolizująca ufność Bogu. Przenikający fakturę całego utworu, powtarzający się akord *A-dur* jest odpowiednikiem stosowanego w ikonach tła, czyli złota – światła. Bachowski smutek i ból tonacji *e-moll* to odpowiednik ciemnego tła obrazów ukrzyżowania z obszaru chrześcijaństwa zachodniego.

– Bach w partyturze *Pasji* zastosował czerwony atrament dla wpisywanych zdań *Ewangelii wg św. Mateusza*. Jest też w partyturze lipskiego kantora geometria zapisu – dialog dwóch chórów i orkiestr uplastycznia, uprzestrzennia Bachowski autograf. Partyturę *In Croce* można kontemplować podobnie jak Bachowską *Pasję* od strony graficznej (przykład 7).

The image shows a page of musical notation for S. Gubaidulina's 'In Croce' for viola and double bass, measures 30-31. The score is written for two staves: the upper staff is for the viola and the lower staff is for the double bass. Measure 30 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with glissandi (marked 'gliss.'), a dynamic marking of *p*, and a box containing the number '30'. The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *p* and an octave sign '8va'. Measure 31 starts with a bass clef and a dynamic marking of *pp*. It includes a 'cluster' marking, a 'pizz.' (pizzicato) marking, and a 'col legno' marking. The score is filled with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Przykł. 7. S. Gubaidulina, *In Croce* na wiolonczelę i bajan – nr 30.

Kod czasu i miejsca utworów i prawykonań:

– Jan Sebastian Bach napisał *Pasję według św. Mateusza* BWV 244 z potrzeby serca, podobnie Sofia Gubaidulina otrzymała przyjacielskie zamówienie, nie związane z finansowymi apanażami. W miejsce Bachowskich dwóch orkiestr i dwóch chórów kompozytorka miała do dyspozycji 2 symboliczne instrumenty (często podkreśla „oddech organów/akordeonu). Nie sposób zauważyć zbieżności dat: 15 kwietnia 1729 – prawykonywanie *Pasji*, 11 marca 1829 (100 lat później) – ponowne „prawykonywanie” arcydzieła Bacha w XIX w., Gubaidulina w ciągu 26 dni pisze *In Croce*, a jego prawykonywanie odbywa się 27 marca 1979 (250 i 150 lat później).

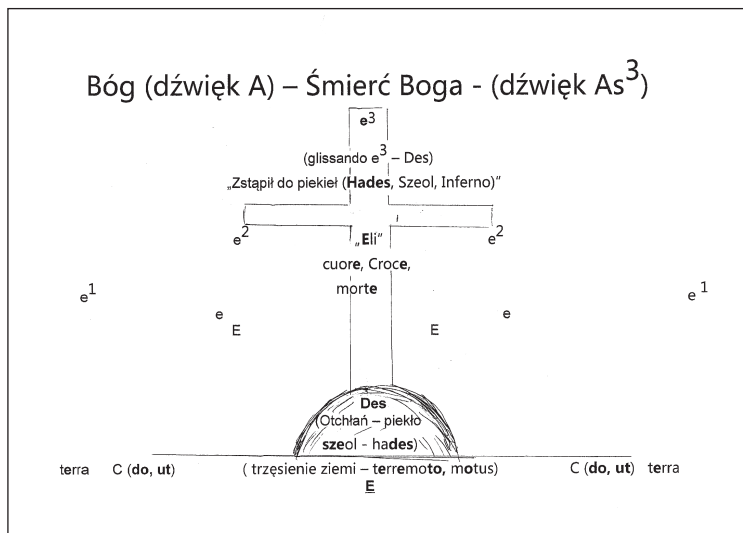
Ha kpecme (tytuł w tej wersji, odpowiadający tłumaczeniu na rosyjski włoskiego *In Croce*, przyjął się w Rosji niedawno)²³ to dźwiękowa ikona Ukrzyżowania połączona z elementami pasji. Jest to utwór, w którym kompozytorka zaszyfowała krzyżowanie założeń przedstawiień Męki Pańskiej charakterystyczne dla wschodniego (ikona z centralnym, majestatycznym ciałem Zbawiciela, lekko skręconym w lewo ku Maryi, rozpiętym godnie na Krzyżu, pod którym znajduje się czarna Otchłań – Hades) i zachodniego chrześcijaństwa (Pasja, być może też i katolicka Droga Krzyżowa). Kompozytorka, która w pół roku po napisaniu *In Croce* znalazła się na „czarnej liście”, opisywała „bezpiecznie” i ogólnie utwór jako symboliczny. Jako krzyżowanie się linii, co jest odzwierciedleniem kondycji życia ludzkiego²⁴. Intertekstualne analizy prowadzą do wydarzeń watykańskich z wczesnej jesieni 1978 roku. Śmierć patriarchy w ramionach papieża Jana Pawła I w czasie pierwszego po 500 latach spotkania oficjalnych hierarchów obu Kościołów była i jest przedmiotem refleksji i tematem literackim w Rosji.

Pavel Evdokimov pisał: „Ikona Ukrzyżowania w pionie krzyża pozwala widzieć *descensus i ascensus* Słowa. Chrystus na Krzyżu stał niczym drabina bogata w szczeble”. Krzyż jest „drzewem życia zasadzonym na Golgocie”, miejscem wielkiej „walki kosmicznej”. *Dzieje Andrzeja* uściślają: „Jedna część umieszczona jest w ziemi, aby połączyć rzeczy, które są na ziemi i w piekle, z rzeczami niebieskimi”. Dlatego na ikonach dół Krzyża zagłębia się w czarnej jaskini, w której spoczywa głowa Adama. Golgota jest bowiem „miejscem czaszki” (J 19, 17). Ten symboliczny szczegół ukazuje głowę

23 *Ha kpecme* jest nazwą używaną w Rosji po pieriestrojce, wcześniej utwór nosił po rosyjsku tytuł *Na krzyż – Kpecm-nakpecm* (w znaczeniu krzyżowania czegoś).

24 M. Kurtz, dz. cyt., s. 141, interpretuje symbolikę *In Croce* następująco: „For Gubaidulina the symbol is not simply an expedient compositional tactic but an essential element of her philosophy. In music, it can become the meeting point between this world and the transcendent world, thereby enabling “the comprehension of a higher reality in images of the physical, material world”. The symbol as intersection between spiritual life and earthly life permeates Russian artistic expression in many different form, from the world of icon to Malevich’s Black Square, and it becomes a philosophical issue in floriensky and Berdyaev. The religious aura that had began to infuse Gubaidulina’s musical material, starting with *Concordanza* in 1971, now evolved into consciously constructed symbols through the rendition of form and the use of unconventional performance techniques” (Dla Gubaiduliny symbol to nie tylko celowa taktyka w kompozycji, ale istotny element jej filozofii. Muzyka może stać się miejscem spotkania pomiędzy tym światem a światem transcendentnym, umożliwiając „rozumienie wyższej rzeczywistości w obrazach fizycznego, materialnego świata”. Symbol, jako przecięcie życia duchowego i ziemskiego, przenika rosyjską ekspresję artystyczną w różnych formach, od świata ikon do *Czarnego kwadratu* Malewicza, i staje się filozoficznym zagadnieniem dla Florieńskiego i Berdyajewa. Religijna aura, która zaczęła być wprowadzana przez Gubaidulinę w materiał muzyczny kompozycji, zaczynając od *Concordanzy* w 1971 roku, wyewoluowała w świadomie skonstruowane symbole poprzez użyte środki formalne i stosowanie niekonwencjonalnych technik wykonawczych).

pierwszego Adama, a w nim całą ludzkość, skropioną krwią Chrystusa”²⁵. Ikona może „w jednym punkcie skupić wszystkie czasy i przestrzenie”²⁶ (przykład 8).



Przykł. 8. Nałożenie kodu dźwiękowego na schemat ikony *Ukrzyżowanie* (rys. A. Sawicka).

John Tavener i jego „ikona pisana dźwiękiem”

John Tavener – angielski kompozytor, ur. 28 stycznia 1944, zm. 12 stycznia 2013. Twórca ten, klasyfikowany jako przedstawiciel minimalizmu mistycznego i sakralnego (razem z Sopią Gubaiduliną, Arvo Pärtem, Henrykiem Mikołajem Góreckim), wyrastający z ponadtysiącletniej tradycji brytyjskiej²⁷, od czasu konwersji na prawo-

25 P. Evdokimov, dz. cyt., s. 259-260.

26 Tamże, s. 82.

27 Dorota Koźmińska (2017), *Stara, wesola tradycja*, blog *Upiór w operze*, „Tygodnik Powszechny” [online], <http://kozminska.blog.tygodnikpowszechny.pl/2017/04/05/stara-wesola-tradycja/>, dostęp: 05.04.2017. „W tym kontekście nie dziwi skłonność nowych kompozytorów brytyjskich do „świętego minimalizmu”, nurtu rozwijającego się z jednej strony w kontrze do muzyki serialnej i aleatorycznej, z drugiej zaś szukającego natchnienia w dziełach późnego średniowiecza i renesansu bądź w czysto wokalne liturgii prawosławnej. Nie dziwi też, że ziarno padło na podatny grunt odbiorców z Europy Wschodniej: twórczość Johna Tavenera, konwertyty na prawosławie – zawieszona w pół drogi między mistycyzmem Arvo Pärta a intelektualizmem Igora Strawieńskiego – jest nam z pewnością bliższa niż mechanicznie powtarzane sekwencje w kompozycjach Philipa Glassa i Steve’a Reicha, klasyków minimalizmu amerykańskiego. Znamienne, że Tavener obstawał przy teorii błędu pisarskiego i wywodzi swój ród od Johna Tavernera, XVI-wiecznego tyтана angielskiej muzyki kościelnej. Jego kompozycje – choć z wpływem lat coraz prostsze formalnie i konsekwentnie budowane ze struktur tonalnych opartych na materiale diatonicznym

sławie w 1977 r. manifestował w swoich kompozycjach idee charakterystyczne dla pisania ikon. Inspiracje zaczerpnął, podobnie jak Gubaidulina, z Dostojewskiego, Berdyaeva, Anny Achmatowej. „Russia and Greece had become the countries where I found treasure houses of inspiration” (Rosja i Grecja stały się krajami, w których znalazłem skarby inspiracji”). Od roku 2000 rozszerzył inspiracje swoich dzieł o idee z innych religii, dodajmy – jak Gubaidulina w swoich późniejszych dziełach.

Tavener często opisuje program swoich utworów, wskazując przy tym, jak powinien zachować się wykonawca, aby potencjalne dzieło, jakim jest partytura, mogło w czasie wykonania stać się ikoną pisaną dźwiękiem:

Byłoby idealnie, aby utwór ten był wykonywany w budynku o bogatej akustyce. Rezonans pięknych antycznych instrumentów, jak kawał, rams-horn i tybetańskie misy świątynne, przychodzi na myśl i duszę coś pierwotnego, coś utraconego, coś niewinnego, dzikiego i niepohamowanego²⁸.

Wiolonczelista reprezentuje Kapłana lub Ikonę Chrystusa i powinien grać w pewnej odległości od chóru, być może na przeciwległym końcu budynku. Podobnie jak w greckich dramatach, chór i kapłan są w dialogu ze sobą. A skoro wiolonczelista reprezentuje Ikonę Chrystusa, musi swoją grę pozbawić sentymentalizmu charakterystycznego dla Zachodu, i upodobnić ją do intonowania śpiewów Wschodniego Kościoła Prawosławnego (The cello represents the Priest or Ikon of Christ, and should play at a distance from the choir, perhaps at the opposite end of the building. As in Greek drama, choir and priest are in dialogue with each other. Since the cello represents the Ikon of Christ, it must be play without any sentiment of a Western character, but should derive from the chanting of the Eastern Orthodox Church)²⁹.

Konieczność perspektywy wykonawczej jest pierwszą przesłanką, że czas i przestrzeń muzyczna utworu mają wiele wymiarów teatralnych, architektonicznych, są elementem dialogu jako obrzędu, inscenizacji. Tavener troszczy się o czasoprzestrzeń wykonania, mierzalną perspektywę architektoniczną (odległość), stylistyczną (wschodnia intonacja). Przebieg czasowy opisuje, używając urozmaiconych określeń agogicznych: podane są tempa metronomiczne, bogate słownictwo terminów włoskich i an-

– odznaczają się równym bogactwem środków wyrazu i potęgą emocjonalności, jak wykwitnie przeimitowane msze i motety dawnego mistrza chóru Christ Church w Oksfordzie. W utworach Tavenera uderza przede wszystkim rozlewność frazy i swoboda rytmów, przywodząca skojarzenia nie tylko z chóralistyką złotej epoki Tudorów, ale i z malarstwem dźwiękowym Oliviera Messiaena. Stop tradycji muzycznych miesza się w jednym tyglu z różnorodnością spuścizny kulturowych: mistyczna duchowość Johna Tavenera czerpie też inspiracje z rosyjskiego prawosławia, kultów hinduistycznych i światopoglądu sufickiego”.

28 Tavener John, *Komentarz do wykonania „Fall and Resurrection (a vision)” na Warszawskiej Jesieni 2005 r.* [online], <http://www.warszawska-jesien.art.pl/05/kompozytorzy/k71.html>, dostęp: 11.2005.

29 J. Tavener, *Svyati – composer`s note*, London 1997.

gielskich, np.: *Solemn, still and radiant, niente, con espressivo, sempre, strong, pleading, serene, strong, tender, con molto intensità, Transcendent, with awesome majesty.*

John Tavener opowiada konkretne wydarzenia biblijne bądź legendy (mity) związane z konkretnym miejscem i czasem. W *The Protecting veil*, monumentalnym utworze pomyślanym jako kilkugodzinna liturgia czuwania, zredukowanym do około 45 minut w wydanej i wykonywanej wersji na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową, odnosi się właśnie do konkretnych wydarzeń³⁰.

„Ikona traktuje przestrzeń i czas w sposób całkowicie swobodny, niezależnie od własnej woli układa wszystkie elementy tego świata i daleko poza sobą pozostawia wszystkie śmiałe wyzwania nowoczesnego malarstwa. Może zupełnie zignorować perspektywę i jeden punkt potraktować jako punkt kulminacyjny wszystkich wymiarów czasowych i wszystkich miejsc. (...) Tak więc ikona nigdy nie jest „oknem na naturę”, ani na konkretne miejsce, lecz zdecydowanym otwarciem na wymiar pozaziemski, skąpany w świetle Ósmego Dnia”³¹. To, co cechuje przywołany przy Tavenerze minimalizm i mistycyzm, to element powtarzalności rytmicznej, repetytywność. Powtarzalność (rytmów, motywów, akordów, stosowanie kompozycji ramowych, autocytały) ma wpływ na czas i muzyczną przestrzeń, jest też zabiegiem wpływającym na pracę mózgu wykonawców i słuchaczy, elementem hipnozy, usypiania, wywoływania transu. Badania kognitywne mogą w przyszłości wyjaśnić wpływ np. określonych częstotliwości i pulsacji na odczucia i zachowania odbiorców. Tavener operuje trawestacjami muzyki prawosławnej, greckiej i rosyjskiej, technikami średniowiecznego organum, wplata umiejętnie oszczędnie dozowane zmiany trybu z moll na dur, z sekundy małej na sekundę wielką. Takie zmiany harmoniczne są symbolem przejścia z wymiaru ziemskiego do wymiaru Boga-Absolutu (przykład 9).

³⁰ Objawienie Opieki Matki Bożej w 910 r. w Konstantynopolu w czasie oblężenia miasta przez Saracenów.

³¹ P. Evdokimov, dz. cyt., s. 187, 189.

K Still, serene

Vlc. *pp*

S. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

A. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

T. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

B.1,2 *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

B.3,4 *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

Vlc. *pp*

S. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

A. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

T. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

B.1,2 *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

B.3,4 *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye. *pp* Свя - тый. / Svyá - tyye.

N°Aldretts
6th June 1995

Przykł. 9. John Tavener, *Svyati* – zakończenie³².

32 Symbolika powtórzeń motywu e - fis - g , e^1 - fis^1 - g^1 , e - fis^2 - g^2 , e^3 - fis^3 - gis^3 może być odczytana np. jako przedstawienie Wiary, Nadziei, Miłości – cór Mądrości Bożej i samej Mądrości Bożej. Symbolika liczb nazw oktav, zmiana tercji małej w finalnym powtórzeniu motywu na tercję wielką, trzykrotny, niezmienny motyw „Svyatiuee” chóru, to przykład języka kompozytorskiego „muzycznej ikony” Tavenera.

Ikona to otwarcie (okno) na wieczność, nieskończoność. Widoczna waga proporcji harmoniczných, proporcji interwałowych, rytmu są wspólnymi cechami kompozycji Tavenera i Gubaiduliny. Geometryzacja rytmu, harmonii, melodyki wydaje się być czynnikiem organizującym czas i przestrzeń w utworach obu kompozytorów. Partytury ikon pisanych dźwiękiem (*In Croce*, *The Protecting veil*, *Svyati*) można kontemplować jak dzieło estetyczne, więcej – jak obraz, grafikę. Geometryzacja przywodzi na myśl słynne zdanie Platona: „Bogowie geometryzują”. Pitagorejczycy zaś utożsamili ze sobą liczbę, kosmos i muzykę. Muzyczna ikona pisana dźwiękiem to realizacja zdania kompozytora Iannisa Xenakisa: „Wszyscy jesteśmy pitagorejczykami” i myśli, którą precyzuje wybitny matematyk i astronom ks. Michał Heller. „Każdy człowiek, który myśli, jest teologiem”.

Bibliografia

- Barrett Richard (2015), *The problem of art in Anglophone Orthodoxy: a review essay*, w: „Orthodox Art Journal” [online], <https://www.orthodoxartsjournal.org/problem-art-anglophone-orthodoxy-review-essay/>, dostęp: 24.01.2015.
- Florieński Paweł, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.
- Evdokimov Paul, *Sztuka ikony – teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2006.
- Hillier Paul, *Arvo Pärt*, Oxford 1997.
- Jazykowa Irina, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 1998.
- Koźmińska Dorota (2017), *Stara, wesola tradycja*, blog *Upiór w operze*, „Tygodnik Powszechny” [online], <http://kozinska.blog.tygodnikpowszechny.pl/2017/04/05/stara-wesola-tradycja/>, dostęp: 05.04.2017.
- Kurtz Michael, *Sofia Gubaidulina a biography*, Bloomington 2007.
- Segelmann Michaił (2016), *Świat zaczyna się od „la”*: muzyka Sofii Gubaiduliny jest jak *autorportret kompozytora*. *Мир начинается с “ля”*: музыка Софии Губайдулиной как *авторпортрет композитора* [online], <http://www.classicalmusicnews.ru/sofia-gubaidulina-music/>, dostęp: 24.10.2016.
- Tavener John, *Komentarz do wykonania „Fall and Resurrection (a vision)” na Warszawskiej Jesieni 2005 r.* [online], <http://www.warszawska-jesien.art.pl/05/kompozytorzy/k71.html>, dostęp: 11.2005.
- Tavener John, *Svyati – composer`s note*, London 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000.
- Venter Jenny Rabie, *The relations Benewent Russian ikon and Ratauvaara`s Ikonit op. 6*, Pretoria 2015.
- Wilczek-Krupa Maria, *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków 2015.

Summary

Can a work of music be an *Ikon in Sound*? In Russian tradition there is no room for such musical genre as a sacred music. The Greek and English Orthodox Church attitude is liberal enough to approve works of John Tavener during liturgy. Sofia Gubaidulina encoded her *In Croce* (The Crucifixion) – for cello and organ (1979 version) or cello and bayan (1992 version) – with references both to of Bach’s „St. Matthew Passion” and symbolic characteristic of the Crucifixion icon. A Theology of Beauty (term by Paul Evdokimov) which is icons’ writing, correspond in work of the composer with elements of Western Christian Thought (symbols and metaphors related to Christ suffering).

Anna Sawicka, dr, ukończyła Akademię Muzyczną w Gdańsku w klasie wiolonczeli prof. Romana Suheckiego, uzupełniła wykształcenie w zakresie wiolonczeli barokowej. Solista i kameralista (*Duo* oraz *Trio Sopot*), koncertmistrz Opery Bałtyckiej, pedagog i publicysta.