

JOANNA SUBEL
Wrocław, AMuz

ELEMENTY KULTUR EGZOTYCZNYCH W PASJI WEDŁUG ŚW. MARKA OSVALDO GOLIJOVA

1. Geneza dzieła

Helmut Rilling, założyciel i kierownik Międzynarodowej Akademii Bachowskiej (*Internationale Bachakademie*), działającej w Stuttgarcie, dla uczczenia 250 rocznicy śmierci Johanna Sebastiana Bacha, obchodzonej w 2000 r., zamówił u czterech kompozytorów, pochodzących z różnych kręgów kulturowych, napisanie pasji. Każda miała być oparta na tekście innego ewangelisty¹. Jedną z nich stała się *Pasja według św. Marka* (*La Pasión según san Marcos*) argentyńskiego kompozytora Osvaldo Golijova².

Otrzymanie zamówienia do napisania pasji było dla kompozytora ogromnym wyzwaniem. Jak wspomina twórca, kiedy w 1998 r. otrzymał tę poważną propozycję, nie chciał się na nią zgodzić bo — jak tłumaczył — jest Żydem, a poza tym nie wiedział nic na temat chrześcijaństwa³. Jednak z drugiej strony była to okazja, by poznać swoje korzenie, wychowywał się przecież w kraju katolickim. Kiedy H. Rilling złożył mu propozycję skomponowania muzyki do tego tekstu, po raz pierwszy usłyszał o pasji⁴. Po ostatecznym przyjęciu zamówienia Golijov wybrał relację św. Marka, uznając, iż jest on „bezpieczny” dla Żydów. Ewangelię św. Jana uznał jako „niebezpieczną” prawdopodobnie dlatego, iż są tam słowa, iż Chrystus jest synem Boga.

¹ Do projektu zaproszono Wolfganga Rihma (*Deus Passus*, według św. Łukasza, jęz. niemiecki), Sofię Gubaidulinę (*Johannes-Passion*, jęz. niemiecki), Osvaldo Golijova (*La Pasión según san Marcos*, jęz. hiszpański), chińskiego kompozytora Tan Duna (*Watter-Passion*, według św. Mateusza, jęz. angielski).

² O. Golijov urodził się w 1960 r. w La Plata, 50 km od Buenos Aires. Matka, ortodoksyjna Żydówka, była nauczycielką fortepianu, ojciec — ateista, był fizykiem. Mieszkał początkowo w Argentynie, później w Jerozolimie. Wzrastał w atmosferze muzyki klasycznej, liturgicznej muzyki żydowskiej, klezmerskiej i nowej postaci tanga Astora Piazzolli. Uczył się gry na fortepianie, studiował kompozycję — początkowo u Gerardo Gandiniego, w 1983 r. u Marka Kopytmanna w Jerozolimie. W 1986 r. osiedlił się w USA, studiował u Georga Crumba na Uniwersytecie w Pensylwanii oraz u Lukasa Fossa i Olivera Knussena w Tanglewood. Golijov jest laureatem wielu nagród muzycznych.





³ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez Davida Harringtona, zamieszczony na stronie internetowej Osvaldo Golijova: www.osvaldogilijov.com. Kolejne wypowiedzi kompozytora pochodzą także ze wspomnianej rozmowy.

⁴ H. Rilling znał wcześniej kompozycję Golijova *Modlitwy i marzenia ślepego Izaaka* (1994) i złożył zamówienie u twórcy na napisanie kantaty. Tak powstała *Oceana*, do tekstów Pablo Nerudy, wykonana na zorganizowanym przez H. Rillinga Festiwalu Bachowskim w Oregonie.

Ilustracja 1. Projekt Helmuta Rillinga *Pasja 2000*, autorzy czterech pasji (od góry: Wolfgang Rihm, Sofia Gubajdulina, Osvaldo Golijov, Tan Dun (<http://lazacode.com/art.-entertainment/capoeira-afro-brazilian-martial-arts-and-dance>))

27.8. – 10.9.2000

EUROPÄISCHES MUSIKFEST STUTT GART

PASSION 2000

KURSE

Dirigieren	Helmut Rilling
Vokal	Ingrid Figur, Sopran Ingeborg Danz, Alt Kurt Equiluz, Tenor Rudolf Fernay, Baß

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTT GART

DAIMLERCHRYSLER VERLAGSGRUPPE GEORG VON HOLTZBRINCK GMBH LB BW Württembergische

Kompozytor podjął więc studia nad Starym i Nowym Testamentem. Przeczytał kilkanaście różnych wydań Biblii; były to zarówno edycje naukowe, jak i popularne. Przejrzał opracowania „dla ubogich”, rozdawane w kościele, jak również egzemplarze, które sprzedają niepełnosprawni w argentyńskich pociągach. Można by

zaryzykować stwierdzenie, że zamówienie napisania pasji zmieniło zupełnie życie kompozytora. Starał się on nie tylko jak najlepiej poznać historię męki Jezusa, ale zgłębić także jej sens. Wzrastał przecież w kraju bardzo religijnym, a jego wielu przyjaciół to praktykujący katolicy. Golijov — jak sam wspomina — chciał zrozumieć, dlaczego ludzie zachowują głęboką wiarę mimo przeciwności losu, mimo przeżywanych tragedii. Czytając Ewangelię, kompozytor uświadomił sobie, iż Jezus był jednym z przedstawicieli ludu, nauczał wśród tłumów biedaków i prostych ludzi. Kompozytor nie będąc Europejczykiem, nie chciał przyswajać obcych sobie wzorów i próbował wyobrazić sobie, jak wyglądałby Jezus, kiedy żyłby w Ameryce Południowej. Chcąc lepiej poznać bohatera kompozycji którą miał napisać, studiował Golijov nie tylko Pismo Święte, ale i obrazy przedstawiające Chrystusa. To pozwoliło mu utwierdzić się w przekonaniu, iż liczne wizerunki Jezusa, których autorami byli europejscy artyści, nie są, jak gdyby, zgodne z prawdą. Golijov przecież mieszkał dłuższy czas w Jerozolimie, był także w Betlejem i — jak wspomina — nigdzie nie spotkał tam „białych Żydów” Tak narodziła się idea, ażeby Jezus w jego *Pasji* był „czarny”. Kompozytor stwierdził, iż Bach w swoich pasjach zastosował język muzyczny czasów, w których żył i tworzył. Dywagował więc hipotetycznie: „Jaką zatem pasję napisałby Bach, gdyby żył i tworzył w Argentynie w XX w.?”⁵ Tak więc pierwszy problem niejako został rozwiązany, albowiem kompozytor upewnił się w przekonaniu, iż wydarzenia pasyjne powinien osadzić w realiach Ameryki Łacińskiej.

Źródła duchowego tła *Pasji* Golijova tkwią także w jego przeżyciach z lat młodości. Jej skomponowanie pozwoliło kompozytorowi zrealizować dwa cele. Jednym z nich było zrozumienie, dlaczego ludzie mieszkający w Argentynie, w zdecydowanej większości katolicy (93%), mimo wielu przeżytych tragedii zachowali wiarę. Autor dorastał w czasach, kiedy w Argentynie panowała dyktatura. Pamiętał, jak idąc do szkoły, przechodził nad leżącymi na ziemi ciałami pomordowanych ludzi⁶. „Chrześcijaństwo miało w Argentynie dwa oblicza, było czymś wspaniałym i wzniosłym, a jednocześnie przedstawiało obrazy godne potępienia. Niżsi rangą księża mieszkali w slamsach razem z biedakami, pomagali im i próbowali czynić podobnie jak Jezus. Duchowni, którzy odważyli się przeciwstawić reżimowi, byli zabijani lub też ginęli w nieznanym okolicznościach. W tym samym czasie telewizja transmitowała msze, podczas których szef junty klękał przed arcybiskupem i otrzymywał błogosławieństwo”⁷. Dalej Golijov przywodzi na myśl wydarzenia z czasów konkwisty hiszpańskiej, kiedy to chrześcijanie traktowali Indian jak niewolników, a nawet uciekali się do okrutnego ich unicestwienia, pałac ich m.in. za to, iż zakopywali oni krzyż, który według ich wierzeń miał przynieść im dobre plony⁸.

⁵ Zob.: A. ROSS, *The Rest Is Noise: Golijov's Pasión*, „The New Yorker”, 15 III 2001 — artykuł zamieszczony m.in. na wymienionej wyżej stronie internetowej (z dn. 4 V 2004).

⁶ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez D. Harringtona (por. przypis nr 3).

⁷ *Tamże*.

⁸ Golijov powołuje się tu na przeczytaną książkę *The Memory of Fire* Eduardo Galeano; por. *tamże*.

Duże wrażenie na kompozytorze wywarły również *Dzienniki* Che Guevary. Brał on udział w rewolucji kubańskiej, organizował oddziały partyzanckie w Boliwii, także w krajach afrykańskich. Poprzez walkę zbrojną dążył do zniesienia reżimów i przeprowadzenia socjalistycznych zmian ustrojowych w tych krajach, gdzie obok olbrzymich posiadłości ziemskich mieszkali wielkie liczby biednych, którzy umierali z głodu. Ostatecznie został wzięty do niewoli i zamordowany w 1967 r. W cytowanym wyżej wywiadzie Golijov stwierdza, iż w postępowaniu Che Guevary zauważa pewne analogie z postawą Chrystusa. Jezus pozostaje milczący, kiedy jest znieważany i obrzucany kamieniami. Wyraża tylko swój ból, iż Jego wyznawcy Go opuszczają. Mówi, że tak zapisane jest w Piśmie Świętym. Che Guevarę wydali m.in. chłopci, dla których walczył o godniejsze życie⁹. Zdjęcie zamordowanego Guevary omawiany twórca skojarzył z wizerunkiem ukrzyżowanego Chrystusa¹⁰.

Wreszcie kompozytor odwoływał się również do wspomnień z dzieciństwa, kiedy po stracie dwójki swoich dzieci jego dziadek zachowywał się tak, jak gdyby nic się nie wydarzyło; nadal wykonywał ze spokojem codzienne czynności¹¹. Wszystkie opisane przez Golijova doznania skłaniały go do refleksji nad fenomenem wiary chrześcijańskiej w Argentynie.

Drugim celem, jak to określił twórca *Pasji*, była „transcendencja”. Frapowało go to, iż historia biblijna nieustannie była i jest adaptowana przez muzyków czy malarzy. Wizerunek Golijovskiego Chrystusa miał być tak prawdziwy, jak Żydzi przedstawiani na obrazach Rembrandta. Tu znów kompozytor odwołuje się do wspomnień, przywołując w pamięci obraz *Lamentujący Jeremiasz* Rembrandta, który był w posiadaniu jego babki. Osvaldo Golijov uważa, iż Rembrandt ukazał najwierniejszy wizerunek Żyda, sam nim nie będąc. Nie aspirując więc do bycia „muzycznym Rembrandtem”, chciałby kompozytor choć jedną cząstką swojej *Pasji* przekazać prawdę o chrześcijaństwie, taką, jak właśnie mistrz światłocienia pozostawił o judaizmie¹².

2. Warstwa słowna i struktura *Pasji* według św. Marka

Osvaldo Golijov oparł swoją kompozycję przede wszystkim na hiszpańskiej wersji językowej Ewangelii św. Marka. Wykorzystał ponadto łacińską wersję Lamentacji Jeremiasza (strofa 12, w nr 1 i 34), zamieścił także ostatnie słowa Jezusa na krzyżu: *Elohi, Elohi Lama Shabajtani* w języku aramejskim (nr 1, 33), które cytuje również Marek, jak również fragmenty dziękczynnych Psalmów 113 i 119 (nr 15), tekst nieznanego autora w *Arii Judasza* (nr 13) oraz wiersz *Bezbarwny*

⁹ Tamże.

¹⁰ Zdjęcie pochodzi ze strony internetowej Che Guevara: www.che.prv.pl/.

¹¹ Wypowiedź kompozytora zamieszczona w *booklecie* do nagrania: O. GOLIJOV, *La Pasión según San Marcos*, Hänssler Classic 98404 (2001), s. 52.

¹² Tamże.

księżyc (*Lúa descolorida*) Rosalii de Castro w języku galicyjskim (nr 26). Twórca zastosował w *Pasji* frazowanie hiszpańskie i akcentuację afrykańską, z akcentami na ostatniej sylabie¹³.

Kompozytor podzielił *Pasję* na trzy niesymetryczne pod względem długości części, z których każda oddzielona jest tańcem *capoeira*. W każdej z nich można wydzielić punkty węzłowe „akcji”


Ilustracja 2. Trzy części *Pasji* — szkic kompozytora (szkic zamieszczony w *booklecie* do nagrania płytowego *Pasji* — Hänssler Classic 98404)

PASSION: VISION

①
E L O H I, E L O H I
L A M S A S S E T A D I
(ARABIC)

My God, my God,
why have you forsaken me?
(MARK 16: 7: 1900 15:30)

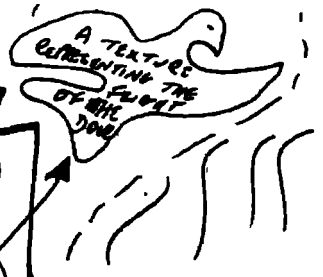
CLY TE PRAU'S HUGO!



①

②
WHEN
HE WAS
COMING
OUT OF
THE WATER,
HE SAW HEAVEN
SOME TURN AROUND
AND THE
SPIRIT
DESCENDED
ON HIM
LIKE A
DOVE.
AND VOICES
CAME FROM HEAVEN:
YOU ARE MY SON,
WHOM I LOVE;
WITH YOU I AM
WELL PLEASED.
(MARK 1: 10) (MARK 1: 11) (MARK 1: 12)

A TEXTURE
REPRESENTING THE
FLOW OF
THE DOVE



②

③
O, VOS OMNIBUS
TRANSITIS PER VIAM
ATTENDETE, ATTENDETE
ET VIDETE TERRAM
SI EST DOLOR
SIVEUT DOLOR MEUM
(LATIN: VERONICA)

OH, are you wife
PASS ALONG THE ROAD,
LOOK, LOOK,
AND THEN, SEE
IF THERE'S PAIN
LIKE MY PAIN

GREGORIAN WAY

③

¹³ Tamże.

Część pierwsza:

- nr 1–9: Zapowiedź śmierci Jezusa – Wizja Chrystusa podczas chrztu w Jordanie, według rozdziału 1 Ewangelii Markowej: „Tyś jest Syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie”¹⁴ – Namaszczenie w Betanii — „ona przygotowała moje ciało na pogrzeb”;
- nr 10–20: Zapowiedź zdrady – Ostatnia Wieczerza – Eucharystia – Modlitwa i trwoga konania – Zdrada i Pojmanie;
- nr 21: Taniec białych szat (wszyscy uczniowie opuścili Jezusa, pozostał tylko nieznaną osobnik, który szedł za Jezusem w białym prześcieradle).

Część druga:

- nr 22–30: Przed Kajfaszem – Wyznanie Jezusa: „Ja jestem [królem Żydowskim]” – Wyszyczenie – Zaparcie się Piotra – Łzy Piotra – Wyrok;
- nr 31: Taniec purpurowych szat (ostatnie chwile Jezusa; odziany jest w purpurę i koronę cierniową).

Część trzecia:

- nr 32–34: Ukrzyżowanie – Śmierć – *Kaddish* (modlitwa po śmierci, uległość wobec woli Boga) – Głos z nieba: „Tyś jesteś syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie”

Ostatni z wykorzystanych cytatów to zarazem pierwsze słowa *Pasji*, które pojawiając się na końcu dzieła, potwierdzają jakby spełnienie zapowiedzi. Kompozytor zaznacza, iż w ostatnim numerze sygnalizuje wniebowstąpienie Jezusa. Świadczy o tym fragment Lamentacji Jeremiasza, wypowiedziany właśnie przez Chrystusa, a który właśnie otwierał *Pasję*. Dzieło kończy psalm pochwalny: „Niech będzie wysławione wielkie imię Jego! Niech będzie błogosławiony ponad wszystkie błogosławieństwa i pieśni. Amen”

3. Symbolika — środkiem dramatycznego wyrazu

Oswaldo Golijov pisząc swoją *Pasję*, posłużył się przede wszystkim stylistyczną kategorią symbolu. Znajduje to uzasadnienie w tym, iż w pierwszych wiekach chrześcijaństwa Jezusa wyobrażano za pomocą symbolu ryby lub krzyża¹⁵. Pierwszymi chrześcijanami byli nawróceni Żydzi, a w judaizmie nie wolno było malować wizerunków Boga, stąd posługiwanie się ikonami. Jak przyznaje twórca, wzorem plastycznym podczas komponowania *Pasji* był dla niego obraz Picassa zatytułowany *Guernica*¹⁶. Kompozytor nie bez racji twierdzi, iż symbol przemawia często

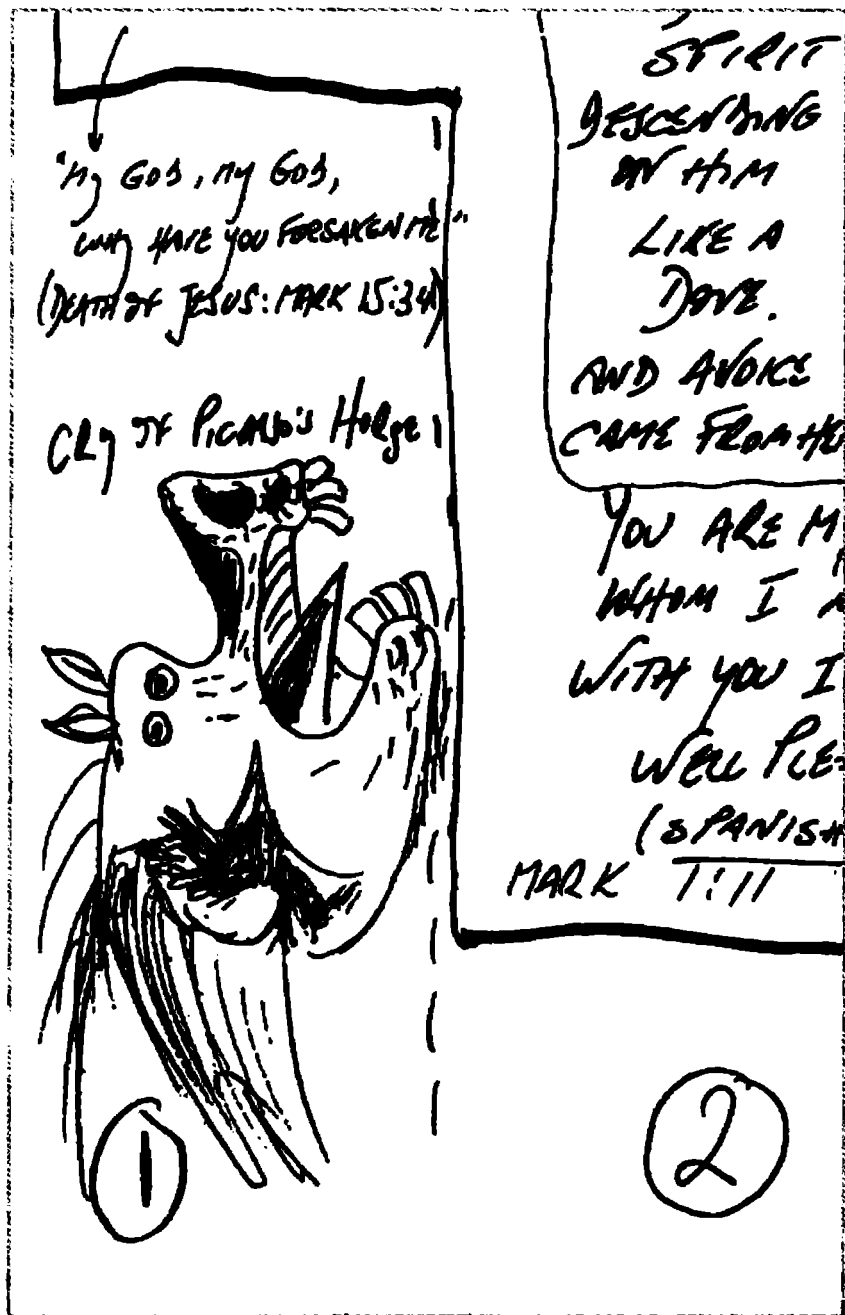
¹⁴ Według *Biblii Tysiąclecia*, Poznań 1991, s. 1159.

¹⁵ *Ichtyś* — z gr. ryba, od inicjałów wyrazów w zdaniu: *Iesous CHristos, THEou Yios, Soter* (Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel); cyt. za: W. KOPALŃSKI, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 395.

¹⁶ Wypowiedź kompozytora w *booklecie* do nagrania *Pasji*. Także w cytowanym wywiadzie z D. Harringtonem twórca dokładnie wyjaśnia znaczenie symboliki obrazu Picassa.

silniej niż sama rzeczywistość, a poprzez jego wyolbrzymienie, przejawianie, można uzyskać znacznie głębszy w swej wymowie efekt artystyczny. Takim wyrazistym symbolem niesamowitego bólu jest koń w obrazie Picassa. Jego nienaturalna pozycja mocniej podkreśla cierpienie. Tak więc mamy w *Pasji* trzy kategorie symboli: instrumenty, taniec i ubiór wykonawców.

Ilustracja 3. *Guernica* Picassa oraz fragment szkicu Golijova [rysunek w *booklecie* do nagrania płytowego *Pasji*. Hänssler Classic 98404]



3.1. Instrumentarium i jego symboliczne odniesienia

W *Pasji* Golijova nie ma ścisłego przyporządkowania głosu do określonej postaci. Słowa Jezusa wyrażane są poprzez partie sopranu solo, altu lub też często głosami chóru, gdyż kompozytor „uważał Jezusa za reprezentanta ludu, przekształconego w kolektywnego ducha” (Jezus wyrazicielem „interesów” ludu)¹⁷

Duże znaczenie w *Pasji* posiada instrumentarium perkusyjne, którego rodowód wskazuje na proveniencję kubańską, brazylijską, a przede wszystkim afrykańską, albowiem wiele instrumentów przywiezionych zostało z Afryki do krajów Ameryki Łacińskiej za pośrednictwem niewolników, których znaczna liczba trafiła w XVI w. na Kubę, do Brazylii, Argentyny, a także innych krajów. Głównymi środkami wyrazu w muzyce, wywodzącymi się z kontynentu afrykańskiego, są właśnie głosy i bębny, które towarzyszyły niemal wszystkim ważniejszym wydarzeniom życia. Najprymitywniejszymi instrumentami występującymi w Afryce były: klaszczące dłonie, tupiące stopy, kamienie, które uderzano o siebie, grzechoczące, napełniane ziarnami wydrążone tykwy, muszle którymi potrząsano. Instrumentami, spełniającymi niezwykle ważną rolę, były wszelkiego rodzaju bębny, budowane w różnych wielkościach i kształtach¹⁸. Różne zjawiska akustyczne, będące wynikiem gry na bębnach, służyły do porozumiewania się na odległość, dlatego nazywano je „gadającymi bębnami”. Gra na bębnach miała znaczenie magiczne, towarzyszyła obrzędowi, wyprawom wojennym. W „języku bębnów” wyrażano radość, smutek, ich dźwięk towarzyszył narodzinom, ślubom, śmierci. W plemionach posługujących się językiem *yoruba* dźwięk bębnów miał służyć m.in. do wywoływania duchów przodków. Wykorzystane w *Pasji* instrumenty perkusyjne to bębny w różnych kształtach i rozmiarach, używane zarówno na Kubie, Bahai, jak i w Brazylii, a przede wszystkim w Afryce, oraz idiofony, dzwonki, grzechotki i inne. Niektóre z instrumentów znane są z ich zastosowania w kompozycjach muzyki klasycznej. Na kontynencie afrykańskim używano także instrumentów strunowych, do których zaliczyć należy jeden z najstarszych, jakim jest łuk, którego dźwięk wzmocniany był przez przymocowaną do niego wydrążoną tykwę. Instrument ten, występujący w Brazylii pod nazwą *berimbau*, pojawia się w kompozycji O. Golijova.

W omawianym dziele wykorzystane zostały następujące instrumenty perkusyjne:

- *atabaque* — wysokie dwustronne bębny, z membranami o różnej wielkości, na których gra się palcami, niektóre oplecione okrągłymi dzwoneczkami;
- *bombo* — z rodziny bębnów cylindrycznych, gra się pałką lub pałkami, występują w różnych wymiarach;
- *bongosy* — połączone najczęściej dwa małe bębenki o różnych wielkościach;
- *conga* — wysoki bęben jednostronny, na którym gra się palcami;

¹⁷ Wywiad z D. Harringtonem, s. 3.

¹⁸ Używano bębnów membranowych, szczelinowych, wydrążonych w pniu drzewa, pocieranych; por. G. KUBIK, *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, Leipzig 1988.

- werbel — dawniej instrument używany w wojsku, zaopatrzony w specjalną strunę, obecnie sprężyny, które wpadając w rezonans z membraną, wydają charakterystyczny, przenikliwy dźwięk;
- *agogo* (afrykański dzwonek) — dwa połączone metalowe dzwonki;
- *apitua* — metalowy instrument w kształcie zawiniętego liścia banana, uderzany prętem;
- *bauer abege* (afrykański instrument z Nigerii, niem. *Tontrommell*) — metalowa kolba z otworami, w którą uderza się prętem;
- *berimbau* — łuk z rezonatorem (pierwotnie z tykwy), gra się uderzając patykiem w strunę;
- *cajon* — drewniane pudło z otworem (*flamneco*);
- *caxixi* — plecione grzechotki w kształcie dzwonekowskim;
- *chacchas* — „grzechotka” sporządzona z raciczek antylop andyjskich, nanizanych na sznurek;
- *claves* (*tejoletas*) — drewnianka uderzana o siebie;
- *cowbells* — tzw. krowie dzwonki;
- *ganza* — metalowa „grzechotka” w kształcie walca, także pod nazwą *shaker*;
- *giuro* (*reco-reco*) — instrument w rodzaju mini tary, pocieranej metalowym prętem;
- marakasy — „grzechotki” różnych rozmiarów;
- *shekere* — opleciony koralikami duży marakas;
- talerze;
- *tree bell* (*tarranolas*) — metalowe rurki (lub pręty) różnej długości, zawieszane na ramce;
- *wood block* — drewniane pudełko.

Symboliczny jest również w omawianym dziele udział trzech perkusistów, którzy grają podczas kubańskich świąt. Ich liczba jest tu znanym odniesieniem do Trójcy Świętej. Z kolei czterech innych perkusistów to symbol krzyża. Jak mówi kompozytor we wspomnianym komentarzu do nagrania *Pasji*: „Instrumenty perkusyjne krzyżują Jezusa”

Grzechoczące *shekery*¹⁹ i o nieco „nieziemskiej” barwie *berimbau* to instrumenty „duszy”, występują na początku i na końcu *Pasji*, niejako imitując głosy z nieba (kompozytor umieścił w tekście określenie: „Głos z nieba”). Bębny o niskim dźwięku „opowiadają” historię samej pasji.

Ważną rolę w *Pasji* Golijeva odgrywa także gitarzysta, który pełni rolę narratora. Kompozytor zastosował trzy rodzaje gitary: *tres*, *quatra* i *cavaquinho*²⁰. Z ko-

¹⁹ *Shekery* były używane w Afryce podczas modłów w religii *yoruba*.

²⁰ Odmiana kubańskiej sześciostrojonej gitary, strojonej parami „g – c – e” (unisono bądź jedna ze strun o oktawę niżej). Odmiana *quatro* ma 4 lub 5 strun podwójnych, strojonych kwartami; w zależności od kraju dźwięki różniły się. *Cavaquinho* to mała, także czterostrojona gitara pochodzenia portugalskiego. Posiadała strój „d – g – h – d” (tradycyjny) lub „d – g – h – e” (nowoczesny).

lei dźwięki fortepianu i akordeonu to odniesienie do współczesnej argentyńskiej muzyki Astora Piazzolli.

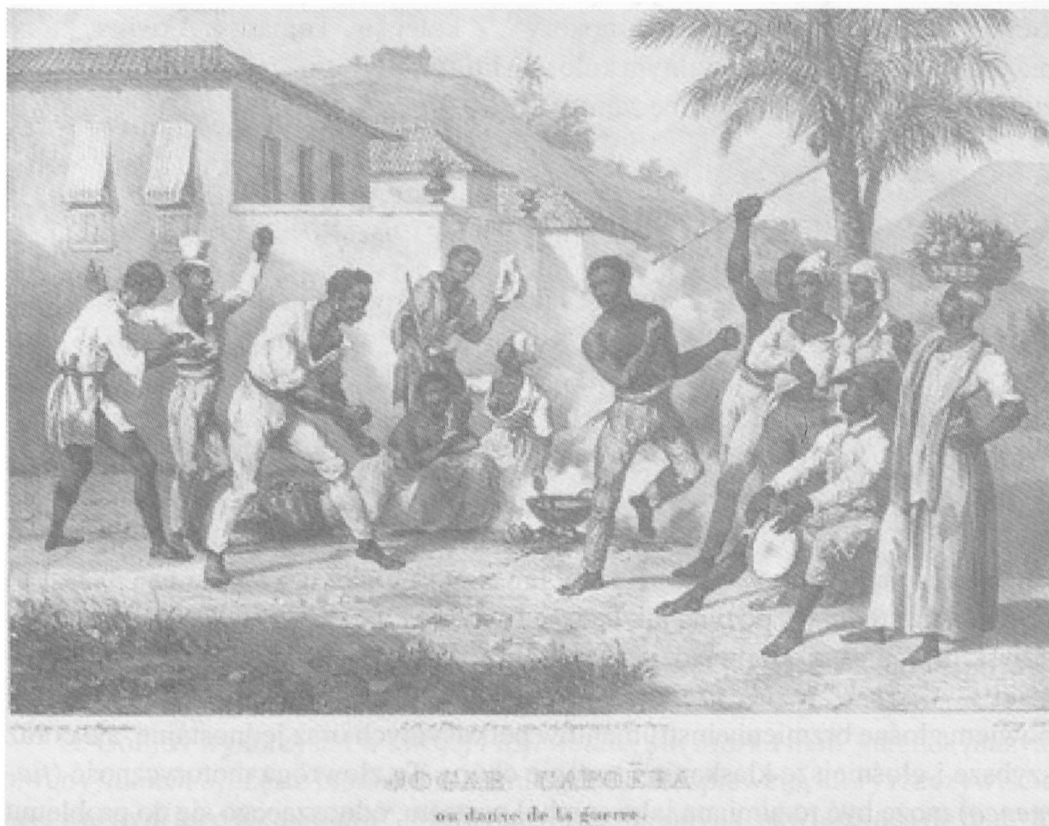
W skład zespołu instrumentów smyczkowych wchodzi 6 skrzypiec, 6 wiolonczel oraz kontrabas. Instrumenty te, biorące udział w „przejściu” (modulacji) od wydarzenia do wydarzenia (m.in. wizja Jezusa podczas chrztu), spełniają także rolę ritornelli (jak np. w *Arii Piotra*). Ich brzmienie „łagodzi”, równoważy, jakby ostre dźwięki dominującej perkusji. Występują tu wreszcie dwie trąbki, które już na samym początku utworu grają charakterystyczny „motyw śmierci” oparty na dźwiękach „d – h – e”, który pojawi się później jako okrzyk *elohi, elohi* (nr 33). Całość instrumentarium dopełniają dwa puzony, jako fragment sekcji latynoskiej, które biorą udział w scenie sądu. Należy na koniec dodać, iż orkiestra traktowana jest jako zespół solistów, spośród których każdy ma swoje odrębne nagłośnienie.

3.2. Kategoria symboli tanecznych

Ruch i taniec symbolizują w *Pasji* Golijova dwoistość natury Jezusa, Jego boską wielkość i człowiecze wątplenie. W kompozycji mamy gestykulację, pantomimę oraz taniec. *Capoeira* to brazylijska walka–taniec, wykonywana na plaży, na ulicy, był w czasach niewolnictwa symbolem walki o wolność. Trzy tańce *capoeira* wyznaczają, jak już wspomniano, trzy części pasji. Są to: *Taniec uwięzionego rybaka* (taniec z siecią, nr 2), *Taniec białych szat* (nr 21) oraz *Taniec świętych płaszczy purpurowych* (nr 31). *Capoeira*²¹ — tradycyjnie wykonywana w białych strojach — tutaj symbolizuje ewangeliczną postać w białym prześcieradle postępującą za Jezusem (jedyne, który nie uciekł przed rzymskimi żołnierzami). Dodajmy, że biały kolor znany jest z wielorakiej konotacji, m.in. jako symbol niewinności.

²¹ *Capoeira* jest brazylijską sztuką walki, połączoną z tańcem, śpiewem, która do Ameryki Łacińskiej trafiła za pośrednictwem niewolników przywiezionych z Angoli. Muzyka i taniec były wyrazem tęsknoty za wolnością. Niewolnicy nie mogli mieć broni, toteż „wykuwali broń w swoim ciele”. Ruchy *capoeira* były inspirowane przez dzikie zwierzęta (małpy, pantery). Ćwiczenia odbywały się w posiadłościach właścicieli niewolników, a taniec i śpiew miały być parawanem prawdziwych zamiarów niewolników. Zbiegli z plantacji Murzyni ukrywali się w dżungli i tam uczyli się samoobrony. Po zniesieniu niewolnictwa w 1888 r. część niewolników wróciła do Afryki, część pozostała w Brazylii. Byli często bezrobotnymi, tworzącymi gangi, wykorzystywane w walkach politycznych. W 1899 r. *capoeira* została w Brazylii wyjęta spod prawa. Jako legalną sztukę walki uznano ją dopiero w 1930 r. Pierwsza zarejestrowana szkoła *capoeiry* powstała w 1932 r. w Salvador da Bahia. Wyjaśnienie etymologii słowa *capoeira* nie jest ostatecznie rozstrzygnięta. Według etnologów nazwa ta może pochodzić od *caa* — w języku starobrazylijskim plemienia Tupi-Guarami znaczy dżungla, oraz *puera* — ten który wszedł do dżungli. Według innych badaczy słowo *kipura* w jęz. *ki-kongo* znaczy trzepotanie, przelatywanie z miejsca na miejsce, szamotaninę, walkę lub chłostę. W Kongo *kipura* to także osobnik, którego techniki walki wzorowane są na walce kogutów. W języku portugalskim *capo* oznacza walkę kogutów. Zob.: www.kampfkunstaboard.info; www.capoeira.org; http://dhost.info/etno/capoeira/Historia_Capoeira%202008%2003%2026%2004%2008.htm; <http://grupo-magia.kgb.pl/historia.html> (25.02.2010).

Ilustracja 4. Johann Moritz Rugendas (1802–1856), *Capoiera* (1830) [<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rugendasroda.jpg>]



Elementy *flamenco* symbolizują w dziele Golijova hiszpańskie podboje; większość pieśni *flamenco* mówi o ludziach skazanych na śmierć (wprost lub metaforycznie). W *Pasji* pojawiają się one w scenach zdrady i skazania (Jezus skazany na śmierć). Negatywną symbolikę ma taniec rumba, towarzyszący postaci Judasza, żołnierzy, występujący także w scenie zdrady.

3.3. Symbolika ubioru wykonawców

Znaczenie symboliczne ma także ubiór wykonawców. Orkiestra i tancerze ubrani są na biało, co jest synonimem niewinności Chrystusa. Białe szaty nosi ewangeliczna postać (Ewangelia św. Marka), w bieli występują tańczący *capoeirę*. Purpurowe nakrycia głowy głosów żeńskich chóru, purpurowe koszule muzyków grających na instrumentach dętych i perkusji, a także purpurowe spodnie Jezusa mają dychotomiczne odniesienia. W starożytnej Ameryce Południowej, także w innych obszarach kulturowych, purpura była symbolem władzy królewskiej, gdyż barwnik tego koloru, ze względu na swą trwałość, był niezwykle drogi i tylko król lub cesarz mógł nosić takie szaty. Jezus przed ukrzyżowaniem odziany był w płaszcz

purpurowy celem większego wyszydzenia Go, a stał się symbolem godności królewskiej²². W religii katolickiej purpura to także barwa używana w okresie Wielkiego Postu jako symbol pokuty, pokory²³. Z kolei św. Tomasz z Akwinu, który przypisywał starotestamentalnym kolorom liturgicznym znaczenie etyczne, wskazuje na purpurę jako „kolor męczeństwa”²⁴.

4. Elementy ilustracyjne i retoryka *Pasji*

Elementy ilustracyjne stosowane są w *Pasji* w sposób oszczędny. Do bardziej wyrazistych należy gra bębnow *bombo*, „malująca” trzęsienie ziemi (nr 15) czy wręcz realistyczne pianie koguta w scenie zaparcia się Piotra (nr 24). W kompozycji Golijova znajdujemy także przykłady retoryki, znanej jeszcze z praktyki barokowej. Przykładowo, kiedy mowa jest o wysokości, w melodii pojawiają się najwyższe dźwięki (np. w *Arii Piotra*, na ostatnim słowie, nr 26). Z kolei zdziwienie Piłata po braku odpowiedzi Jezusa ilustruje długi dźwięk, kończący tę kwestię (nr 27).

Interesującą wymowę ma „ilustracja” ciszy — taką nazwę ma nr 28. Jest to fragment następujący po tym, jak Jezus na pytanie Piłata: „Czy ty jesteś królem żydowskim?”, nic nie odpowiedział. Tu Golijov posłużył się, jak sądzę, techniką groteski — *Cisza krzyczy*²⁵ Fragment instrumentalny zatytułowany *Cisza* realizują bowiem głośne brzmienia instrumentów perkusyjnych oraz jednostajne, ale coraz szybsze i głośniejsze klaskanie i tupanie chóru. Ta złowroga motoryczność (*flamenco*) może być rozumiana jako symbol protestu, odnoszącego się do problemu niewinnej śmierci Jezusa, która ma za chwilę nastąpić w *Pasji*, a także protestu przeciw praktykom unicestwiania Indian przez hiszpańskich konkwistadorów w przeszłości historycznej Ameryki. O konotacji *flamenco* z mordowaniem tubylców mówi sam kompozytor²⁶. Wizualizacja przedstawianych wydarzeń odbywa się przede wszystkim poprzez „grę sceniczną”, taniec, pantomimę, odpowiednie stroje. Elementem scenografii jest tu m.in. sieć rybacka (nr 1), mająca wielorakie znaczenie: realistyczne spętanie Jezusa, także spętanie Jezusa grzechami ludzkimi, a w nawiązaniu do chrześcijańskiej symboliki przypomina rybaka — apostoła Andrzeja²⁷ Rekwizytem jest również wspomniany już instrument *berimbau* (nr 1 i 34) oraz prześcieradło, którym po śmierci okryty jest Jezus.

²² K. ROMANIUK, *Kolory w Biblii*, w: www.poznan.biblista.pl (25.01.2011).

²³ M. BRUCE-MITFORD, *Ilustrowana księga znaków i symboli*, tł. J. Korpany, Warszawa 1997, s. 107.

²⁴ ROMANIUK, *dz. cyt.*

²⁵ Podobnie Witold Lutosławski, który unikał bezpośredniej ilustracyjności, m.in. w *Les espaces du sommeil* ciszę wyraził dźwiękiem, „symbolem «niesłyszalnego» staje się tutaj stojący akord”. D. GWIZDA-LANKA, K. MEYER, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004, s. 188.

²⁶ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony przez D. Harringtona, s. 2.

²⁷ Słowa Jezusa do Andrzeja: „Nie bój się, odtąd już ludzi łowić będziesz” (Łk 5,10).

Ilustracja 5. Jean-Baptiste Debret, *Grający na berimbau* (1834)



5. Gatunki, formy i środki techniki kompozytorskiej w *Pasji Osvaldo Golijova*

O. Golijov wykorzystał w swojej *Pasji według św. Marka* m.in. gatunek muzyki zwany *flamenco*, często błędnie utożsamiany tylko ze śpiewem, który rzeczywiście jest ważnym jego elementem²⁸. Melizmatyczna melodyka, nawiązująca do muzyki arabsko-żydowskiej, bazuje jednak bardzo często nie tylko na śpiewie, ale zawiera

²⁸ *Flamenco* — to gatunek muzyczny stworzony przez hiszpańskich Cyganów, którzy w XV w. przywędrowali z Indii do Andaluzji; por. M. CZACHOWSKI, *Indalucia*, w: http://www.indialucia.com/india_pol (25.02.2010). Na styl muzyczny *flamenco*, który obejmuje taniec, śpiew i grę na gitarze oddziaływały przywiezione tradycje z Indii (np. ruchy rąk podczas tańca, stepowanie) funkcjonujące na południu Hiszpanii, chorał mozarabski (pochodzący z Biznacjum), śpiewany w kościołach hiszpańskich do końca XI w. (wpłynął m.in. na muzyczne struktury *cante jondo*), a także śpiew psalmowy żydów hiszpańskich, którzy w synagogach wznosili swoje modły do Boga. Ważnym źródłem *flamenco* jest również muzyka arabska — m.in. nawoływanie do modłów przez islamskich muezzinów; por. J.F. LÓPEZ, *Der Flamenco. Ein Überblick*, w: <http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Musik-Spanien/Flamenco/Flamenco-Ein%20%C3%9Cberblick.htm> (25.02.2010). Ten zastany arsenał środków muzycznych różnych narodów został przez Cyganów, którzy stanowili najbiedniejszą warstwę ludów Hiszpanii, zespolony w ich śpiewie i tańcu. Wyrażał on cierpienie i ból, miłość i radość; M. CZACHOWSKI, *Flamenco — muzyka Andaluzji*, w: <http://www.hiszpania-online.com/?strona.doc,pol,komp,1303,0,58,1,1303,ant.html> (25.02.2010). Taniec był jedną z pierwszych form wyrażania stanu ducha, a rytm wybijano tupaniem, klaskaniem, młotem na kowadle; np. G. VERDI, *Chi del Gitano* z opery *Trubadur*, na tamburynie, z czasem, kastanietami. Bardzo emocjonalny, ekspresyjny śpiew *cante jondo* służył do eksponowania uczuć, które realizowane były nie tylko przez „długie, ozdobne, melodyjne frazy wykonywane na jednym oddechu”, ale także mimiką twarzy, gestami. Charakterystyczny jest czarny ubiór, „krzyczące usta, zamknięte oczy (lub patrzące w dal), zaciśnięta pięść, otwarte ramiona (...)”; CZACHOWSKI, *Flamenco — Muzyka Andaluzji*.

także zawołania, którym towarzyszą tupanie, klaskanie, czy pierwotne instrumenty. Zespół *flamenco* uzupełnia gra na gitarze, podobnie jak figuracyjny śpiew oraz podkreślający rytm *cajon* (np. w partii Judasza — nr 10, *Cisza* — nr 28). Muzyka *flamenco* związana jest ze specyficznym rodzajem śpiewu zwanym *cante jondo*, o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu. Charakterystyczny koloryt muzyki hiszpańskiej uzyskuje także kompozytor poprzez wykorzystanie skali frygijskiej oraz sekundowe połączenia akordów (np. w *Arii Judasza* — nr 13).

Zastosowane przez kompozytora środki techniki kompozytorskiej stanowią odzwierciedlenie nawiązywania do różnych, często dalekich od siebie, gatunków muzycznych. I tak, partiom przeznaczonym dla wykonawców *capoeiry* towarzyszy *berimbau*, dla którego typowe jest powtarzanie motywów rytmicznych opartych na wąskozakresowych motywach melodycznych. W analizowanym dziele można także zauważyć nawiązania do średniowiecznych śpiewów kościelnych poprzez stylizację chorału gregoriańskiego, co występuje we fragmencie zatytułowanym *Eucharystia* (nr 14). Kompozytorowi, który tworzy rozmaite gatunki muzyki, nieobcy jest też jazz, przenikający wiele fragmentów utworu, szczególnie widoczny w arii *Ja jestem* (nr 23), będącej zarazem momentem najwyższego napięcia emocjonalnego zawartego w wokalizie (podobnej utworom jazzowym, a także kompozycjom wokalnemu Luciana Berio). Wielokrotne powtarzanie dźwięków, motywów, akordów, to z kolei wykorzystanie przez kompozytora techniki minimalistycznej, przejawiające się w „migotaniu dźwięków akordeonów” w *Wizji pierwszej* (nr 1) oraz *Kaddishu* (nr 34). W niektórych fragmentach występuje ponadto *quasi*-recytatywna „śpiewna mowa”, o niewielkim ambitusie melodii (*Namaszczeniu w Betanii* — nr 7, *Na Górze Oliwnej* — nr 16, *Twarzą w twarz* — nr 17). Wreszcie w perkusyjnych rytmach rumbi w partii *Judasza* (nr 11), w przedstawieniu *Paschy* (nr 12), *Pojmaniu* (nr 20), w scenie *Przed Kajfaszem* (nr 22) oraz w *Wyroku* (nr 29) rozbrzmiewają współczesne tańce południowo-amerykańskie.

Podstawą kształtowania melodii jest technika wywodząca się z arabskich *maqamów*²⁹, a motywy i frazy melodyczne podlegają wariantowości. Jednym ze środków formalnych jest powtarzalność, służąca często do wzmożenia wyrazu dramatycznego. W niektórych fragmentach *Pasji* kompozytor wykorzystuje powtarzanie tej samej wysokości dźwiękowej na wzór psalmodycznego recytatywu, ujętego jednak w ramy metryczno-rytmiczne. W hymnie, opartym na początkowych słowach Ps 118 „Dziękujcie Panu” (nr 15) twórca posłużył się formą wariacji chorałowych, których melodię zaczerpnął z popularnej piosenki *Todavía cantamos* argentyńskiego kompozytora muzyki rozrywkowej Victora Heredii³⁰. Bębny towarzyszące temu fragmentowi realizują powtarzający się schemat rytmiczny.

²⁹ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 262–264.

³⁰ Informacje z *bookletu* do nagrania *Pasji według św. Marka* O. Golijova (s. 19). V. Heredia jest autorem tekstu i muzyki tej czterozwrotkowej piosenki, rozpoczynającej się od słów „Wciąż śpiewamy, wciąż prosimy, wciąż śnimy, wciąż czekamy [na lepszą przyszłość]”, które stanowią anaforę wiersza.

W analizowanej *Pasji* zamieszczone są trzy arie:

- Judasza (nr 13) — o smutnym, pełnym bólu i obawy charakterze, bazująca na melodii pieśni flamenco *Niña de los Peines* nieznanego autora;
- Jezusa (nr 19) – przerywana interwencjami chóru, sentymentalna, melancholijna, wyrażająca ludzki strach przed mającą nastąpić męką („Abba, mój ojczy, zabierz ode mnie ten kielich” powtarzane dwukrotnie, trzecie powtórzenie przynosi podporządkowanie się woli Bożej: „Lecz nie to co ja chcę, ale to co Ty [chcesz]”). Charakter muzyki przypomina tu melancholijne brzmienia akordeonowe utworów Astora Piazzolli;
- Piotra (nr 26) — kantylenowa, z ostinatowym basem i koncertującą partią skrzypiec, najbardziej „klasyczna” część *Pasji*.

6. Rytmika dzieła

Niezwykle istotną rolę odgrywa w *Pasji według św. Marka Golijova* metrorytmika. Wiodącymi instrumentami są tu — jak podkreśla sam kompozytor — bębny. Bogactwo instrumentarium perkusyjnego wskazuje nie tylko na afrykański rodowód. Bębny występowały bowiem w każdej niemal kulturze muzycznej. Pojęcie „gadających bębnow” ma odzwierciedlenie w powierzeniu im roli kształtowania warstwy brzmieniowej niemal całego dzieła. Nie ma ich tylko w niewielu częściach kompozycji. Warto w tym miejscu przypomnieć, że bębny np. na Kubie były podstawą muzyczną religijnych uroczystości. W analizowanej kompozycji ostinato rytmiczne symbolizuje także bicie Jezusa (nr 29 i 30).

To co dla europejskiego słuchacza jest pewnym *novum*, to stosowanie techniki „rytmicznych motywów przewodnich”. Należy tu zauważyć, że w Ameryce Południowej postaci biblijne rozpoznawalne są po ich tematach rytmicznych³¹. Także w muzyce towarzyszącej sztuce *capoiera* znajdują się schematy rytmiczne, z których każdy ma swoją nazwę i używany był w innej sytuacji. Bogactwo rytmów, polimetria i polirytmia jest obecna niemal w każdej części Goliovowskiej *Pasji*. Studiowanie tematów rytmicznych zajęło kompozytorowi wiele godzin, a ich opracowanie zawdzięcza konsultacji u perkusisty Mikaela Rinquista, który wprowadził go „na niewiarygodną podróż przez wszystkie możliwości rytmu”³². Metrorytmika, występująca m.in. w gatunku *flamenco*, ma swoje korzenie zarówno w hinduskim, jak i arabskim sposobie kształtowania. Tworzą go 12-miarowe odcinki, z nieregularnie rozłożonymi akcentami. W tym miejscu należy zauważyć, że rytmiczną warstwę wielu części zawierających *flamenco* i rumbę (nr 10, 28 i 8, 11, 22) skomponował Gonzalo Graus³³.

³¹ Mówi o tym kompozytor w krótkiej relacji video, poprzedzającej nagranie *Pasji*, zrealizowane przez telewizję niemiecką 3SAT (w posiadaniu autorki).

³² Słowo kompozytora w cytowanym wielokrotnie booklecie do nagrania *Pasji* Golijova (s. 54).

³³ *Tamże*, s. 55.

7. Rodzaje śpiewu

O. Golijov wykorzystał w *Pasji* różnorodność faktur wokalnych, takich jak: monodia, realizowana przez unisono chóru, śpiew homofoniczny w tercjach, mieszany śpiew czterogłosowy, także w postaci klasterów. Różne sposoby artykulacji służą oddaniu charakteru treści słownej, jak *cante jondo* — śpiew głęboki, gardłowy, emocjonalny, zawierający melizmatyczne motywy³⁴, o rodowodzie żydowsko-arabskim, ale także współczesna wokaliza, typowa dla muzyki jazzowej, stosowana we fragmentach o dużej sile wyrazu. Takim jest niewątpliwie najważniejszy bodajże moment *Pasji*, w którym na zapytanie Kajfasza: „Czy to prawda, że jesteś Chrystusem, synem Błogosławionego?” pada odpowiedź Jezusa: „Tak, ja jestem i zobaczycie syna człowieczego siedzącego po prawicy Wszechmogącego i nadchodzącego z obłokami niebieskimi” (*Wyznanie* — nr 23). W tym niezwykle ekspresywnym fragmencie śpiew „sięga zenitu”, słyszymy tu najwyższe dźwięki w *Pasji* — wokalizę oraz emitowanie skrajnych rejestrów na rozmaitych głoskach, zwanych w jazzie *skattingiem* (podobne środki stosował w swoich kompozycjach z udziałem głosu Luciano Berio³⁵). Czyż ten niezwykły śpiew nie jest być może potwierdzeniem słów kompozytora: „Wierzę, że Jezus działał z polecenia Boga”³⁶.

Wszyscy wykonawcy *Pasji* Golijova śpiewają bez wibracji (tzw. „białym głosem”) lub też głosem nieco krzykliwym, zbliżonym do śpiewu „głębokiego”. Jedynym fragmentem, gdzie zastosowana jest technika *bel canto*, to aria *Łzy Piotra* (nr 26). Kompozytor powierza partie solowe tego samego rodzaju głosu różnym wykonawcom, dysponującym indywidualną barwą, dostosowaną, naturalnie, do sensu wypowiedzianych słów. Celem podkreślenia dramatyczności Golijov stosuje efekty specjalne, do których należy deformowanie dźwięków chóru, będące tu wyrazem szyderstwa z Jezusa, a także posługuje się krzykiem, który ma być ironią na wysoką radę — *tota la junta suprema*. Nie chodzi tu wyłącznie o biblijną grupę sprawującą sąd nad Jezusem, lecz jest to aluzja do junt politycznych w wielu krajach Ameryki Łacińskiej, o których wielokrotnie mówił kompozytor.

³⁴ Śpiew ten oparty jest na specjalnej technice artykulacji dźwięku, specyficznym wibracie, ekspozowaniu głosek poprzez długie ich wytrzymywanie, śpiewaniu na spółgłoskach, operowaniu glissandem i odległościami mniejszymi niż półton; por. M. GLÜCK, M. SCHNEIDER, *Flamenco*, w: MGG, *Sachteil*, t. III, Kassel i in. 1995², k. 512; A. ROGALSKA-MARASIŃSKA, *Magiczny świat flamenco*, Kraków brw. Charakterystyczne dla śpiewu głębokiego było rozpoczynanie od zawołania „ajjj”, „leli”, które następnie rozwijano w długie wokalizy na tych zgłoskach. W śpiewie zbiorowym tłum odpowiadał często okrzykiem *olé*; por. I.J. KATZ, *Cante jondo*, MGG, *Sachteil*, t. II, Kassel i in. 1995², k. 369. Materiał dźwiękowy najczęściej wykorzystywał skalę frygijską.

³⁵ Jego żona, Cathy Berberian, dysponowała niezwykle rozległą skalą głosu i specjalizowała się w wykonawstwie muzyki współczesnej.

³⁶ Wywiad D. Harringtona, s. 5.

8. Obsada wykonawcza³⁷

Wykonawcami *Pasji* są:

- 1) soliści: sopran, wokalistka o nieokreślonym rodzaju głosu, wokalista i tancerz (w jednej osobie), ośmiu solistów z chóru (różne głosy męskie i żeńskie), tancerz afrokubański (także wokalista), tancerz *capoeira*;
- 2) czterech perkusistów: *berimbau* oraz instrumenty perkusyjne wymienione wyżej (pkt. 3.1.);
- 3) chór: minimum 60 śpiewaków (liczba określona przez kompozytora);
- 4) pozostałe instrumenty: akordeon z efektami akustycznymi, 3 rodzaje gitar, fortepian, kontrabas solo, 2 trąbki, 2 puźony, 12 skrzypiec, 8 wiolonczel, 4 kontrabasy.

W *Pasji* nie ma wydzielonych partii narratora, dzięki czemu akcja toczy się nieprzerwanie, a osobom nie są przypisane określone głosy. Partia Jezusa wykonywana jest przez różnych solistów, także przez chór. Zespół chórалny bierze udział w akcji, ale także reprezentuje różne postaci: Jezusa, Ewangelistę, wciela się w rolę tłumu. Chór nie komentuje akcji, z wyjątkiem hymnu dziękczynnego, śpiewanego po ustanowieniu Eucharystii (nr 15).

9. Elementy kultur egzotycznych w *Pasji*

W *Pasji* O. Golijova znajdujemy oddziaływanie wielu kultur, które ulegając przez wieki różnym wpływom, wytworzyły konglomerat, jakim jest muzyka stylu *flamenco*. Ta zaś z kolei, przedostając się do Ameryki Południowej i Środkowej, asymilując istniejące tam przejawy życia muzycznego (tępionych *nota bene* Indian), przyczyniła się do rozwoju muzyki, którą określa się jako *americano-latino*. Na kształtowanie się muzyki południowoamerykańskiej oddziaływały także: kultura arabska, chrześcijańska (niestety, kolonizatorów) oraz afrykańskie zwyczaje, pieśni i tańce. Wreszcie XIX i XX w. przyniósł także zdobycze europejskiej muzyki, zarówno klasycznej, jak i rozrywkowej. Powstały nowe tańce (rumba, tango), eksponowano nieznane dotąd instrumenty, jak akordeon (np. Astor Piazzolla).

Melodyka w *Pasji* Golijova kształtowana jest — jak już wspomniano — na wzór arabskich *maqamów*³⁸. Według Sławomiry Żerańskiej-Kominek, *maqam* to model melodyczny, składający się z kilku faz, które posiadają określone centrum tonalne składające się z trzech lub więcej dźwięków, opisywanych ruchem okrężnym. Kolejne fazy (ciągi melodyczne) *maqamu* oddzielone są momentem ciszy. Wszystkie fazy *maqamu* mają wspólną komórkę dźwiękową (np. d–f–g, występująca

³⁷ Szczegółowa obsada wykonawcza *Pasji* podana jest na oficjalnej stronie internetowej kompozytora.

³⁸ Na temat *maqamów* — zob. np.: H. TOUMA, *Der Maquam Bayati im arabischen Taqsim*, Berlin 1968 (mps. rozprawy doktorskiej).

w *maqamie bayati*). Właśnie takie powtarzające się komórki dźwiękowe (motywy trzydźwiękowe) są jednym ze sposobów kształtowania formy w *Pasji* Golijova. Modelowanie centrów tonalnych w *maqamach* jest domeną improwizacji, a ich wariacyjność i krążenie wokół tego samego dźwięku sprawia wrażenie monotonii. Melodie wokalne mogły być poprzedzone, także przedzielane, instrumentalnymi częściami, które nazywano *taqusim*³⁹ Terminem tym określano także instrumentalne solówki grane do tańca na arabskiej lutni zwanej *oud*, które były improwizowane i rozwijały długie figuracje⁴⁰ Ten sposób kształtowania muzyki instrumentalnej zauważyć można w towarzyszącej *flamenco* grze na gitarze.

Arabskiego pochodzenia są także niektóre instrumenty, jak kastaniety, zwane *sunug*⁴¹, czy melizmatyczny sposób śpiewu. Jak mówił Antonio Machado y Núñez (1812–1896):

Jesteśmy, panie, Maurami, my tu wszyscy, mniej lub więcej: z krwi, pochodzenia, zwyczajów, obyczajów, pieśni, podań. Mówimy po hiszpańsku (...), ale krew w nas płynie mauretańska⁴².

Swoją odrębnością i oryginalnością fascynowała także od dawna występująca w omawianej *Pasji* muzyka hiszpańska — *flamenco* i *cante jondo*. Oto jak opisał ją znany pianista polski Artur Rubinstein:

Zachwylił mnie ten mocny rytm i wspaniałe brzmienie. Jeden z nich [gitarzystów] od czasu do czasu przerywał grę i śpiewał jakieś dziwne koloraturowe wokalizy, które (...) były autentycznym *flamenco*, tzw. *cante jondo* (...) Melodie te, które nigdy zresztą nie zostały zapisane, to zupełnie swobodne improwizacje odziedziczone po Arabach, wykorzystują ludowe rytmy hiszpańskie i cygańskie jako akompaniament do pieśni i tańca. Dziewczęta (...) tańczyły z niezwykłym wdziękiem i pasją, śmiertelnie poważne, wyniosłe, nigdy się nie uśmiechając, jak gdyby uczestniczyły w jakimś obrzędzie religijnym. Staruszka przewyższała obie (druga tancerka była młodzieńcem) swym nieokiełznanym temperamentem, zdawała się być opętana przez szatana, i to do tego stopnia, że budziła we mnie lęk⁴³

W *Pasji* O. Golijova odnaleźć można również wpływy muzyki afrykańskiej, przede wszystkim w postaci zastosowanego instrumentarium, z wiodącą rolą bębnów oraz dwoistości przedstawianych postaci w religii *yoruba*. Pochodzenia afrykańsko-brazylijskiego jest z kolei *capoeira*, natomiast muzykę współczesnej Ameryki Łacińskiej reprezentuje rumba. Z hinduskiej kultury muzycznej wywodzą się ruchy rąk w tańcu *flamenco*, stepowanie — podobnie jak w tańcu hinduskim *kathak*, skala *bhairav* (znana dzisiaj jako skala cygańska, z dwoma sekundami zwiększonymi). Melos lamentacyjny w *Kaddish*, melizmatyczny śpiew z tradycji synagogałnych oraz często używany tryb molowy to znamiona muzyki żydowskiej.

³⁹ Informacje na stronie internetowej: www.chj.de/Arab-Musik.html (25.02.2010).

⁴⁰ ŻERAŃSKA-KOMINEK, dz. cyt., s. 262–264.

⁴¹ PH.K. HITTI, *Dzieje Arabów*, tł. E. Szymański, Warszawa 1969, s. 225–229.

⁴² A. PAWIŃSKI, *Hiszpania. Listy z podróży*, w: P. SAWICKI (opr.), *Hiszpania malowniczo-historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, Wrocław 1996, s. 223.

⁴³ A. RUBINSTEIN, *Początki hiszpańskiej kariery*, w: *tamże*, s. 344.

Oczywistym jest fakt istnienia, mimo różnic, pewnych elementów wspólnych różnych kultur, jak zastosowane skale — frygijska i z sekundami zwiększonymi (muzyka arabska, żydowska, cygańska), schematów melodycznych i metro-rytmicznych (muzyka indyjska, arabska), wykorzystanie mikrointerwałów (muzyka arabska, indyjska), podobnych figur, ruchów tanecznych, wybijanie rytmu poprzez tupanie i klaskanie, używanie wąskozakresowych motywów, obok bogato rozwiniętych śpiewów, wreszcie wspólne instrumentarium, choć występujące pod wieloma nazwami.

Dowodem wielokulturowości Hiszpanii, która tak bardzo zaważyła na dziele Osvaldo Golijova, niech będzie opis wielkopostnej procesji z 1930 r. w Sewilli:

Na balkonie stała piękna, czarno ubrana kobieta. Zaczęła śpiewać: Zwraca się do Dolorosy [figurka MB Bolesnej, odziana w najkosztowniejszą biżuterię]. Modlitewnie śpiewa, ale wschodnie są jej melodie (...) Tak ze szczytu minaretu muezzin głosi sławę Allacha, tak czczą Jehowę w blasku siedmioramiennych świeczników, tak Andaluzyjska spadkobierczyni Maurów, Pana chwali... Błagalny krzyk pieśni z piersi, jak strzała wprost ku niebu leci... Tłum bije brawo⁴⁴.

Wobec mnogości zastosowanych środków muzycznych nasuwa się pytanie: Czy dzieło Osvaldo Golijova nie jest mieszaniną stylów, niespójną hybrydą? Odpowiedź na nie możemy znaleźć w recenzji Alexa Rossa, zamieszczonej w gazecie „The New Yorker”:

To, co wynosi to dzieło ponad cień pastiszu, to użycie współczesnych stylów (...) które są wplecione w pół przezroczystą tkaninę nie jako cytaty tylko jako wzbogacenie. Efekt jest jednocześnie surowy i wyrafinowany. Dzięki umiejętności kompozytora modelowanie nastrojów, wrzawa, ustępuje cichości z taką nagłośnią, jak gwiazdy pojawiają się po burzy(...). Nie mogę sobie przypomnieć żadnego ostatnio skomponowanego dzieła, które tak gruntownie rozmywa granicę między muzyką klasyczną a popularną, współczesnością a tradycją⁴⁵.

I właśnie porównanie *Pasji* Golijova z innymi utworami religijnymi, zawierającymi elementy *flamenco* i muzyki popularnej (np. *Missa criolla*, *Missa flamenca* Ariela Ramireza, *Missa flamenca* Paco Peña, *Msza* Leonarda Bernsteina), stawia je ponad tamtymi kompozycjami:

Słownictwo dzieła jest w sposób zdeterminowany nieeuropejskie. To sprawia, że jest to jedna z najbardziej oryginalnych wizji pasji, jakie słyszałem. Muzyczne słownictwo jakby rysuje ponad popularnymi rytмами i piosenkami i scala je w znakomite przedstawienie (...). Historia odsłania się jak w nieustannie obracających się fragmentach kalejdoskopu i uderzający jest sposób, w jaki sentymentalność przepleciona jest żywymi rytмами *al fresco*⁴⁶.

⁴⁴ Aurelia Wyleżyńska (1889–?), powieściopisarka, krytyk literacki. W 1930 r. odbyła podróż do Hiszpanii, którą opisała w książce *Z duszą Twoją na ramieniu*, wydana w 1933 r. Fragmenty zamieszczone w: *Hiszpania malowniczo-historyczna*, s. 451.

⁴⁵ A. ROSS, *The Rest is Noise: Resurrection: Golijov's Pasión* (Reszta jest hałasem), „The New Yorker” (15 III 2001). Recenzja zamieszczona na stronie internetowej: www.therestisnoise.com/2004/05/golijovs_pasin.html (25.02.2010).

⁴⁶ Fragment recenzji Ivana Moody'ego z periodyku „Andante” (2002), nr 4 (recenzja zamieszczona na stronie internetowej czasopisma „Anadante”: www.andante.com (25.02.2010).

Na zakończenie pozostaje pytanie o teatralność dzieła. Jego sceniczne aspekty nie kłócą się absolutnie z tradycją przedstawiania męki Jezusa, znaną ze średnio-wiecznych misterii. Do dziś w miastach Hiszpanii, także Ameryki Południowej, odbywają się procesje — inscenizowane drogi krzyżowe, z realistycznym biczowaniem. Kompozytor widział takie uroczystości w Argentynie i chciał przedstawić pasję Jezusa z perspektywy współczesnych wydarzeń:

(...) większa część dzieła obraca się wokół obrazu procesji. Wyobrażam sobie, jak chóry z trzech wiosek schodzą z gór, to obraz który ma początek w południowoamerykańskich obyczajach wielkanocnych⁴⁷

Taki sposób odczuwania zgodny jest z mentalnością Hiszpanów, których obyczaje przeniknęły także do Ameryki Południowej: „W Hiszpanii religia jest teatrem, w którym gra się z odwiecznym patosem, ale i z odwieczną prawdą” — zanotowała Aurelia Wyleżyńska⁴⁸. W dalszym ciągu swoich wspomnień z podróży autorka pisze:

Hiszpan przedziatu [między Bogiem a człowiekiem] tego nie czuje. Stosunek nieba z ziemią przyjazny jest i bliski. Chodzić do kościoła to obcować z Bogiem, modlić się, to mówić do Boga (...) Mówią z Nim, jak rozmawiają z równym. Nas, ludzi Zachodu — przecież to ludzie Wschodu — przyzwyczajonych do dyskretnego chowania swych uczuć, rażą zbyt silne wyrazy, zbyt jawne ruchy (...)⁴⁹

O tym, jak bardzo uczucia ludzkie i boskie łączą się ze sobą, świadczą słowa innego podróżnika po Hiszpanii: „W sercu Hiszpanki miłość jest tak ściśle skojarzoną z religią, że jedno umacnia drugie i że za sponiewieraniem jednego drugie więdnije, maleje, niknie”⁵⁰

I właśnie takie zespolenie pierwiastka boskiego i ludzkiego znajdujemy w *Pasji według św. Marka* Osvaldo Golijova.

Exotische Elemente im Werk *La Passión según san Marcos* von Osvaldo Golijov

Zusammenfassung

La Passión según san Marcos schrieb Osvaldo Golijov, ein argentinischer Komponist osteuropäisch-jüdischer Abstammung. Das Werk entstand anlässlich des 250. Todestages von Johann Sebastian Bach im Auftrag der Internationalen Bachakademie in Stuttgart (Leiter Helmut Rilling) und dort wurde im Jahr 2000 uraufgeführt.

Das Komponieren der Passion bedeutete für Osvaldo Golijov eine schwierige Herausforderung, da er kein Christ ist. Nach dem Studium verschiedener Bibel-Versionen und von Gemälden, die Christus darstellen, kam er zu der Konzeption, dass Jesus kein „Weißer“ war, vielmehr ließ er ihn in seiner Passion zu einem „Schwarzen“ werden.

⁴⁷ Podaję za: Alan Rich, wypowiedź kompozytora zamieszczona w *booklecie* do nagrania: O. GOLIJOV, *La Pasión según San Marcos*, Deutsche Gramophon 477 7461 (2008).

⁴⁸ WYLEŻYŃSKA, *art. cyt.*, s. 450.

⁴⁹ *Tamże*, s. 454.

⁵⁰ T. TRIPLIN, *W ogrodach hesperyjskich krwią szlachetnych zboczonych*, w: *Hiszpania malowniczo-historyczna*, s. 23.

Golijov stellt Jesus so dar, als lebe er im jetzigen Argentinien, darum verwendet der Komponist verschiedene Musik- Gattungen und Instrumente, die dort bis heute in Gebrauch sind. Die Personen des Drama sind keinen bestimmten Stimmhöhen zugeordnet. Alle Elemente in Golijovs Passion haben symbolischen Wert: so die Instrumente, meist afrikanischen Abstammung, ferner zeitgenössische in Argentinien aufgeführte Tänze, auch Capoierra und Flamenco, schließlich auch die Kostüme. Die musikalischen Elemente sind nach dem arabischen Maqam gebildet, es finden sich auch Melodien, wie sie im Flamenco vorkommen sowie Kantilenen in Annäherung an den gregorianischen Choral. Die theatralischen Elemente sind mit der spanischen Kultur eng verbunden.