

SOFIA GUBAIDULINA (* 1931)



“PELA CRUZ À LUZ”

КРЕСТОМ К СВЕТУ

“PER CRUCEM AD LUCEM”¹

*Eu chamar-lhe-ia "eremita voadora", porque ela está constantemente em órbita,
apenas ocasionalmente tocando terra firme.*

*Ela não é o tipo de eremita que vive numa cela. Mais importante para ela é olhar para a luz,
e de vez em quando descer à Terra para nos trazer luz antes de voltar novamente a entrar em órbita.
Ela é muito mais interessante do que alguém que se comprometeu com o mundo aqui em baixo.*

SIMON RATTLE ²

O meu conhecimento desta figura incontornável da música russa contemporânea deu-se ao escutar uma entrevista ao Maestro Valery Gergiev,³ que a referia como uma das

¹ “Pela Cruz à Luz” é uma expressão que assenta as suas raízes na mensagem do Evangelho, mas se poder ver nas palavras de São Paulo: “A noite está a passar e aproxima-se o dia. Deixemos de lado as obras das trevas e revistamo-nos da armadura da luz” (Rom 13, 14) e é expressa nesta espécie de “slogan” que vem referido pelo do Concílio Vaticano II na *Constituição “Lumen gentium”*, n. 9. Como veremos, esta expressão resume de forma lapidar a estética de Sofia Gubaidulina.

² Maestro Sir Simon Rattle, em entrevista a MICHAEL KURTZ, no dia 29 de Setembro de 1999 e publicada por este em *Sofia Gubaidulina: A Biography*, Indiana University Press, 2007, p. 229).

³ Valery Gergiev é um maestro russo, director da Orquestra do Teatro Marinnsky, de Sampetersburgo, há pouco tempo conhecido e bastante requisitado na Europa, nomeadamente antes da invasão da Ucrânia por parte da Rússia, em 2022, sendo afastado de todas as funções e contratos no ocidente depois do seu confessado apoio aos propósitos imperialistas de Putin. É um dos principais interpretes da obra de Sofia Gubaidulina, dirigindo dela vários registos fonográficos.

personalidades mais marcantes na sua formação de Director de Orquestra, colocando-a ao lado de outro mestre: Herbert von Karajan. Procurei então conhecer algo da sua vida e obra, tendo-me deparado com uma música contemplativa, serena, embora oferecendo também exemplos que demonstram alguma excentricidade. É hoje bastante significativa a sua discografia bem como a obra facultada pelas plataformas correntes. Recentemente verifiquei que era autora de uma versão instrumental das *Sete Palavras de Cristo*, para Violoncelo Solista, Bayan,⁴ e Orquestra de Cordas, obra que exhibe uma linguagem particularmente vanguardista, com momentos de grande lirismo, em contraste com outros de uma grande densidade dramática.

1. Dados Biográficos

Sofia Asgatowna Gubaidulina, nasceu em Tchistopol, então União Soviética, no dia 24 de Outubro de 1931. Seu pai, de cultura judaica, provinha da etnia dos Tártaros, na região do rio Volga, sendo a mãe russa. Estudou Composição e Piano no Conservatório de Kazan, no Tartaristão, com Grigori Kogan, onde se graduou em 1954. Frequentou depois o Conservatório de Moscovo, até 1959 com Nikolay Peyko e até 1963 com Vissarion Shebalin. Em 1971, aderiu à Igreja Ortodoxa Russa, recebendo o Baptismo e, a partir de então, assumiu a fé como elemento fundamental e constitutivo da sua criação musical. No contexto cultural e político da União Soviética, particularmente enquanto frequentava o Conservatório, a sua música era julgada “irresponsável” devido ao carácter vanguardista que exhibia, a par de compositores como Dimitri Shostakovich de quem recebeu claro apoio, encorajando-a, a “continuar o seu caminho irresponsável”. Gubaidulina é um dos compositores mais espiritualmente inspirados do nosso tempo. A crença na dimensão religiosa da arte vai assentar as raízes profundas na sua infância e foi incrementada na juventude quando conheceu os escritos do filósofo russo Nicholas Berdyaev e contactou com a brilhante pianista Maria Yudina, que a ajudaram a conservar o seu forte compromisso religioso apesar da repressão política. Diz ela: “aos seis anos, quando comecei a tocar piano, deparei-me com um ícone cristão ortodoxo; a partir de então a música misturava-se naturalmente com a religião, e o som, de imediato, tornou-se sagrado para mim”.⁵

Mesmo assim, Gubaidulina foi autorizada pelo regime a expressar o seu modernismo em várias partituras compostas para iniciativas enquadradas na acção de propaganda dos meios de comunicação oficiais: documentários e obras de animação como “As aventuras

⁴ O Bayan ou Bajan é uma espécie de versão russa do Acordeão. Nas interpretações das obras de Gubaidulina é empregue também o Acordeão Comum.

⁵ Cfr. ERLINA DLU, *Symbolism in Sofia Gubaidulina's Spiritual Music*. Artigo consultado em <https://extendedtechniques.com/2014/01/28/sofia-gubaidulinas-symbolic-sonorous-world/>

de Mogli” baseada na conhecida obra *O Livro da Selva* de Rudyard Kipling. A meados dos anos 70, Sofia Gubaidulina fundou, com outros compositores, o grupo de improvisação instrumental *Astreja*. Todavia, em 1979, no VI Congresso da União de Compositores da União Soviética, foi colocada na “lista negra” dos sete *khrennikov*,⁶ como já acontecera a Sergei Prokofieff, Dimitri Schostakovich e Nicolai Myaskovsky, por ter participado, sem autorização do regime, em festivais de música soviética que tiveram lugar no Ocidente. Após a abertura, “*perestroika*”, promovida por Mikahil Gorbachov, a produção de Sofia Gubaidulina orienta-se preferencialmente pelos motivos religiosos, embora aberta a outras sensibilidades do mundo actual, nomeadamente num especial fascínio pelos antigos princípios da proporção. No início da década de ’80, Gubaidulina começou a ser mais conhecida no mundo ocidental, mormente após a interpretação do seu *Concerto para Violino “Offertorium”* por Gidon Kremer, atingindo a fama internacional a finais da mesma década. Em 1982 escreveu *As Sete Palavras*, para Solistas e Orquestra de Cordas com títulos e algumas indicações, em língua alemã. Apesar da abertura derivada da *perestroika*, “a vida na União Soviética era tão complicada e difícil que era praticamente impossível escapar das realidades da existência diária. As obras de Sofia estão enraizadas na realidade soviética; exprimem os mais profundos anseios e desejos utópicos de tantos russos; refletem as esperanças de libertação da fealdade e das complicações quotidianas. Apresentam um ideal utópico de paz interior, transfiguração e luz”.⁷ A partir de 1992, radicou-se na Alemanha, passando a viver na cidade de Hamburgo. Em 1993, em *Homenagem ao poeta T. S. Eliot*, compôs uma obra para Soprano e Octeto, em que utiliza poemas da obra *Quatro Quartetos*, inspirados na teologia cristã. Em 2000, recebeu da Internationale Bachakademie Stuttgart a encomenda de uma obra, integrada no projeto *Passion 2000*, destinado às celebrações dos 250 anos do falecimento de Johann Sebastian Bach.⁸ Daí nasceu a *Johannes Passion*, a que se seguiria, em 2001, por encomenda da Radiodifusão de Hannover, a *Johannes Ostern* [Páscoa segundo São João], vindo as duas a constituir as partes de uma obra única. Foi compositor em destaque no festival anual de música Rheingau Musik Festival, no ano de 2003, sendo a primeira vez que tal honra coube a uma mulher. Nos Concertos Promenade, em Londres, no ano 2006, Kurty Masur dirigia a sua obra *The Light of the End*, no mesmo concerto em que foi executada a *Nona Sinfonia* de Beethoven. No ano de 2007, o *Segundo Concerto para Violino “In Tempus Praesens”*, dedicado à violinista alemã e primeira

⁶ Grupo denunciado por Andrei Khrenikov, compositor de segundo nível, chefe do grupo designado pelo regime soviético para controlar a actividade dos compositores, por a sua música ser considerada “lame barulhenta em vez de inovação musical real”. (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 145).

⁷ MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 181.

⁸ Juntamente com mais três compositores: Wolfgang Rihm compôs *Deus Passus* (segundo São Lucas), o compositor argentino de origem russo-judaica Osvaldo Golijov compôs *La Passión según San Marcos* e o compositor chinês, a viver em Nova Iorque, Tan Dun compôs em inglês *Water Passion after St. Matthew* (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 251).

intérprete, Anne-Sophie Mutter, foi apresentado no Festival de Lucerna. Sofia Gubaidulina é membro de diversas Academias Musicais em Frankfurt, Hamburgo e da Academia Real de Música da Suécia. É membro da Académie des Artes de Berlim, Prémio Polar Music, Prémio Bach da Cidade de Hamburgo, Grande Oficial da Ordem de Mérito da Alemanha, Doutora Honoris Causa pelo Conservatório de Nova Inglaterra, e Medalha de Ouro da Sociedade Real Filarmónica e, em 1999, foi admitida na Ordem de Mérito de França. Desde 2001, é professora honorária no Conservatório de Kazan e, desde 2005, nos Conservatórios de Pequim e Tianjin; em 2018, foi nomeada para a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da América. A sua discografia é hoje abundante e encontra-se disponível. O catálogo da compositora revela uma especial sensibilidade para os assuntos religiosos e místicos, expressão da sua fé cristã ortodoxa, mas aberta a outras sensibilidades.⁹ O catálogo da compositora revela uma especial sensibilidade para os assuntos religiosos e místicos, expressão da sua fé cristã ortodoxa, mas aberta a outras sensibilidades. Gubaidulina passou a viver numa pequena aldeia, nos arredores de Hamburgo, podendo gozar tranquilamente a paz e o sossego de que necessitava para cumprir o grande número de encomendas que foi recebendo de todo o mundo. Aí veio a falecer a 13 de Março de 2025.

2. Catálogo de obras musicais

O vasto catálogo de obras de Sofia Gubaidulina inicia-se ainda durante os seus estudos no Conservatório de Moscovo. Pela lista que segue se pode ver facilmente que a década de noventa foi a mais produtiva em número de obras, seguindo-se as duas décadas anteriores. No entanto, podemos dizer que as grandes obras são as mais tardias, com relevo para a que será a sua obra prima, a *Paixão e Ressurreição de Jesus Cristo* precisamente no ano 2000. A década de setenta é marcada fundamentalmente por música a solo ou de câmara, seguindo-se a de oitenta com duas obras que incluem a orquestra, com relevo para o *Concerto “Offertorium” para Violino e Orquestra*, uma das suas obras mais conhecidas. A década de noventa é marcada por nove obras que incluem a orquestra em diferentes formações e por vezes com coros, e a primeira década do século XXI é marcada, na sua grande maioria por obras com grande orquestra. Sofia Gubaidulina tem uma predilecção especial por instrumentos exóticos, russos, japoneses e outros, que inclui nas suas orquestrações com uma relevância especial na Percussão em diferentes formações, o que nos dá também uma ideia da sua inserção nas correntes estéticas do século XX-XXI, de Bartok a Macmillan, como se poderá ver mesmo por alguns títulos que a aproximam desses compositores. O seu Catálogo inclui:

⁹ A relação com a Igreja Ortodoxa, o Baptismo e a religiosidade de Sofia Gubaidulina desenvolveu-se mediante um processo longo e complexo, mas assenta numa sensibilidade especial da compositora perante temas filosóficos e teológicos, com influências de pensadores orientais como Mestre Eckart, Florenski ou Nikolay Berdiaev cuja leitura marcou profundamente a compositora. (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.*, p. 105).

Quintet for piano, two violins, viola, and violoncello (1957)

Piano Sonata (1965)

Night in Memphis, cantata (1968)

Musical Toys, fourteen piano pieces for children (1969)

Vivente - Non Vivente for electronics (1970)

De Profundis, for accordeon (1970)

Concordanza for chamber ensemble (1971)

String Quartet No. 1 (1971)

Ten Preludes for solo cello (1974)

Rumore e silenzio for percussion and harpsichord (1974)

Hour of the Soul poem by Marina Tsvetaeva for large wind orchestra and mezzo-soprano/contralto (1974), for percussion, mezzo-soprano, and large orchestra (1976)

Sonata for double bass and piano (1975)

Concerto for bassoon and low strings (1975)

und Dunkel for organ (1976)

Two Ballads for two trumpets and piano (1976)

Trio for three trumpets (1976)

Lied ohne Worte for trumpet and piano (1977)

Duo sonata for two bassoons (1977)

Lamento for tuba and piano (1977)

Misterioso for 7 percussionists (1977)

Introitus concerto for piano and chamber orchestra (1978)

In Croce for cello and organ (1979), for bayan and cello (1991)

Jubilatio for 4 percussionists (1979)

Offertorium, concerto for violin and orchestra (1980, rev. 1982, 1986)

Garten von Freuden und Traurigkeiten, for flute, viola, harp and narrator (1980)

Perception, for soprano, baritone (speaking voices) and 7 string instruments (1981, rev. 1983, 1986)

Descensio, for 3 trombones, 3 percussionists, harp, harpsichord and piano (1981)

Freue dich / Rejoice!, for violin and cello (1981)

Sieben Worte, for cello, bayan, and strings (1982)

Quasi hoquetus, for viola, bassoon, and piano (1984)

Hommage à Marina Tsvetayeva for a capella choir

Stimmen... Verstummen... symphony in twelve movements (1986)

Et expecto, for Bayan solo (1986)

Hommage à T.S. Eliot for sopran and octet (1987)

String Trio (1988)

Jauchzt vor Gott for mixed choir and organ (1989)

The Unasked Answer (Antwort ohne Frage) collage for three orchestras (1989)

Alleluja for mixed chorus, boy soprano, organ and large orchestra (1990)

Hörst Du uns, Luigi? for six percussionists (1991)

Aus dem Studienbuch, for cello, orchestra, male choir, and a woman speaker (1991)
Gerade und ungerade, for seven percussionists, including cymbalom (1991)
Silenzio for bayan, violin, and cello (1991)
Lauda for alto, tenor, baritone, narrator, mixed choir, and large orchestra (1991)
Stufen for orchestra (1992)
Tartarische Tanz for bayan and two contrabass (1992)
Dancer on a Tighrope (Der Seiltänzer) for violin and string piano (1993)
Jetzt immer Schnee (Теперь всегда снега) for chamber ensemble and chamber choir (1993)
Meditation über den Bach-Choral "Vor deinen Thron", for cymbalom and strings quintet (1993)
Рано утром перед пробуждением for three 17-string Japanese bass kotos and four 13-string Japanese kotos (1993)
Allegro Rustico: Klänge des Waldes for flute and piano (1993)
Und: Das Fest is in vollem Gang, for violoncello and orchestra (1993)
String Quartet No. 4 with tape (1993)
In Erwartung for saxophone quartet and six percussionists (1994)
Ein Engel for alto and double bass (1994)
Figures of Time for large orchestra (1994)
Aus der Visionen der Hildegard von Bingen for alto (1994)
Music for Flute, Strings, and Percussion (1994)
Impromptu for flute (flute and alto flute), violin, and strings (1996)
Quaternion for cello quartet (1996)
Galgenlieder à 3 fifteen pieces for mezzo-soprano, percussion, and contrabass (1996)
Galgenlieder à 5 fourteen pieces for mezzo-soprano, flute, percussion, bayan, and contrabass (1996)
Concerto for viola and orchestra (1997)
Ritorno perpetuo for cymbalom (1997)
The Canticle of the Sun of St Francis of Assisi for cello, chamber choir, and orchestra (1997)
Im Schatten des Baumes (В тени под деревом) for koto, bass koto, zheng, and orchestra (1998)
Two Paths: A Dedication to Mary and Martha for two viola solo and orchestra (1998)
Johannes-Passion for soprano, tenor, baritone, bass, two mixed choirs, organ, and large orchestra (2000)

Risonanza for three trumpets, four trombones, organ, and six strings (2001)
Johannes-Ostern for soprano, tenor, baritone, bass, two mixed choirs, organ, and large orchestra (2001)
The Rider on the White Horse for large orchestra and organ (2002)
Reflections on the theme B-A-C-H for string quartet (2002)
Mirage: The Dancing Sun for eight violoncelli (2002)
On the Edge of Abyss for seven violoncelli and two waterphones (2002)
The Light of the End, for large orchestra (2003)
Under the Sign of Scorpio variants on six hexachords for bayan and large orchestra (2003)
Verwandlung (Transformation) for trombone, saxophone quartet, violoncello, double bass, and tam-tam (2004)
The Deceitful Face of Hope and Despair for flute and orchestra (2005)
Feast During a Plague, for large orchestra (2006)

The Lyre of Orpheus for violin, percussion, and strings (2006)
In Tempus Praesens concerto for violin and orchestra (2007)
Glorious Percussion, concerto for Percussion and orchestra (2008)

Fachwerk for bayan, percussion and orchestra (2011).
Über Liebe und Haß [Sobre o Amor e o Ódio] for soli, chor and orchestra (2016).
Triplo Concerto para Violino, Violoncelo e Bayan (2017)
Dialog: "Ich und Du [Diálogo: Eu e Tu], Concerto n. 3 for Violino and Orchestra (2018)
The Wrath of God [A Ira de Deus] for orchestra (2019).

3. Simbolismo, militância e Fé cristã na obra de Gubaidulina

"Meu Deus, fazei de mim um compositor de música. Sofrerei tudo o que me impuserem". Esta oração da jovem Sofia expressava já a irreprimível necessidade interior que a conduziu ao mundo da criação musical, mas também denuncia o pressentimento das grandes dificuldades que teria de ultrapassar logo a partir dos exames realizados no Conservatório de Moscovo, um ambiente ateu, adverso às manifestações de qualquer religiosidade, mesmo que fosse a religião nacional da Rússia, o Cristianismo Ortodoxo. "Gostaria de viver sempre no clima de proximidade de Deus. Compor é uma forma de culto para mim", diz Sofia Gubaidulina, acrescentando à sua música uma dimensão religiosa e até mística que ancora a sua personalidade no coração da cultura russa.¹⁰ É fácil imaginar a oposição e a crítica que esta fé suscitou por parte do sistema soviético, mas o compositor Dimitri Shostakovich, já aquando do seu exame final, a convidou a ignorá-los. De facto os ataques dos esbirros do regime soviético não foram suficientes para a desviar de uma busca espiritual, sempre acompanhada pelo desejo de enriquecer a linguagem musical através da busca de instrumentos, técnicas de execução e timbres novos ou incomuns no campo "clássico". "A conexão entre o compromisso cristão e a criatividade artística, provinda das suas experiências de infância, foi mais fortalecida quando, inspirada por Berdyaev, aprendeu a ligar o reino interior e espiritual à percepção do tempo: "A criatividade é fuga para o infinito, algo que transcende o finito em direção ao infinito. O acto criativo significa uma *ek-stasis*, a *rutura* em direcção à eternidade".¹¹ Efectivamente, a sacralidade da arte é um fenómeno completamente natural para Gubaidulina e a sua afirmação estética não é a de um estilo, mas a da relação da arte com a religião através da *re+ligação* da vida quotidiana com a natureza interior e vertical da percepção humana:

Interessada no conhecimento das mais variadas culturas, nos seus mais variados modos de expressão, Sofia Gubaidulina nunca deixou de dar testemunho da sua abertura de

¹⁰ Texto de ALAIN COUCHARD no booklet da gravação de *In Cruce* e *Sieben letzte Worte*, Ed. Naxos, 1995.

¹¹ ERLINA DLU, *art cit.*

espírito e da capacidade de as assimilar. Como compositora, ao mesmo tempo que procura uma afirmação pessoal no contexto da modernidade – ou vanguarda – não deixa de se considerar uma compositora clássica, assentando o seu trabalho em compositores que vão do período barroco aos mais modernos: a forma arquitetónica e a proporção moldam a sua música, inspirada e utilizando materiais de Heinrich Schütz (*Sieben Worte*), de J.S.Bach (*Offertorium*), Anton Webern (*Offertorium*), ou Dimitri Schostakovich, uma das suas principais influências. Ao longo o tempo, foi consolidando um estilo que resulta numa música classificada como *pura, profunda, espiritual, psicadélica, estilizada*, mas profundamente original, única, ao ponto de superar técnicas habituais de execução de cada instrumento que utiliza, solicitando por vezes aos intérpretes com quem prepara as obras a busca de novos efeitos apresentando mesmo algumas soluções para conseguir dos instrumentos o resultado que espera. Por isso a compositora, resumindo o seu processo criativo, afirma: "Cada composição é um trabalho enorme para mim. Ainda é incrivelmente difícil. Não ficou mais fácil, e não deve ser muito fácil. Caso contrário, por que fazê-lo?..." Se pudéssemos encontrar um fio condutor em toda a sua obra, é este sentimento de grande esforço: a luta para superar as forças da sociedade, da opressão, do próprio destino, espelhada no processo criativo e muitas vezes no aspecto visual das suas partituras.¹²

No sentido de melhor expressar a sua fé, usou particularmente o *simbolismo*,¹³ ao lado de uma criteriosa selecção de textos de carácter religioso, normalmente aceites pela crítica. Esse simbolismo exprime-se nos próprios gestos de interpretação e na grafia das suas partituras – o que chamaríamos o layout – criando imagens profundamente significativas de alguns dos elementos marcantes da fé cristã com relevo para a Cruz. Para tal, usa procedimentos orquestrais que aliam a sonoridade a uma imagem apenas perceptível para quem lê, mas que se torna, com o tempo e com uma persistente utilização, em verdadeiro sinal de algo mais do que a simples relação sonora com o ouvido humano ou da grafia com a vista. Poderíamos dizer que esses sinais acabam por se transformar numa espécie de *leitmotiv*, evocando imagens e sonoridades presentes na memória à medida que nos vamos adentrando e familiarizando com a sua música. Um desses sinais é precisamente a Cruz, desenhada por uma cuidada organização de planos sonoros ou expressa nos movimentos dos instrumentistas, transformados num

¹² Este elemento a que normalmente não se tem dado muita importância, encontra-se já presente em compositores como Bach, onde o próprio movimento da pena na partitura manuscrita sugere algumas ideias aos intérpretes que têm a oportunidade de os consultar ou Beethoven, nomeadamente nos seus cadernos de esboços, onde se nota o nervosismo que marca o seu processo criativo, espelhado numa contínua pesquisa e alteração que resulta por vezes quase ilegível, ao lado de compositores com uma escrita clara, homogénea, com o caso de Gabriel Fauré.

¹³ Os símbolos são chaves que nos dão acesso às profundezas do inconsciente pessoal e coletivo, ao reino do inconsciente e aos mais fortes motivos da ação individual e coletiva. Nesse sentido, podemos dizer que os símbolos movem as pessoas e movem o mundo. (Cfr. RUDOLPH OTTO, *The Idea of the Holy*, New York, 1970; original de 1917; *O Sagrado; aspectos irracionais na ideia de divino e sua relação com o irracional*, Ed. Vozs, Petrópolis, 2007; TOMÁS HALIK, *O sonho de uma nova manhã*, ed. Paulinas, 2024, p. 75-88).

dos principais elementos da sua estética. Escolhemos quatro obras que representam um pouco da componente mais teológica e simbólica, tanto na individualidade de cada uma delas como no seu conjunto, desenhando uma caminhada marcada pelo esforço, pela luta, pela coragem, pela fé que nos transportam no sentido da vitória acompanhada por Cristo, uma identificação da compositora com a Paixão de Cristo, das mesma forma que a Paixão de Cristo é uma identificação do Salvador com os nossos sofrimentos, lutas e dores.

3.1. *In Croce* (1979)

Sofia Gubaidulina diz: "O processo de composição é o meu martírio, o meu sacrifício. Quando escrevo música, carrego a Cruz de Jesus Cristo. Deixo todas as minhas forças". A mística da Cruz marca indelevelmente a sua arte da composição, ao transformar o tempo horizontal da vida quotidiana num tempo vertical de existência interior e espiritual. Como ela confidenciava a Alexey Munipov, "uma pessoa pode não estar consciente disso, e a criatividade pode ser... de qualquer tipo, mas a forma do resultado acaba por ser uma escala... vertical". Como escreve Hans-Ulrich Duffek, "o símbolo da Cruz desempenha um papel central no trabalho de Sofia Gubaidulina: a barra horizontal, representa a nossa vida no tempo terreno; a haste vertical representa a conexão do homem com o divino, com uma força que está fora do nosso tempo, que torna a arte possível, no verdadeiro sentido da palavra, porque remove tudo o que fazemos do mundo real e o eleva a um nível mais alto. A Cruz é o princípio de vida segundo o qual a compositora interpreta o mundo, lhe dá sentido à vida, força e conforto."¹⁴

In Croce é uma obra escrita em 1979, para o Violoncelista russo Vladimir Toncha, numa versão original para Violoncelo e Órgão. Já no ano de 1992, em colaboração com a acordeonista Elsbeth Moser, fez um arranjo para Violoncelo e Bayan. A compositora conta a génese da obra: "Nessa combinação particular, imaginei o Órgão como um espírito poderoso que às vezes desce à terra para descarregar a sua ira; o Violoncelo, com as sua cordas sensivelmente reactivas, é um espírito completamente humano. O contraste entre estas duas naturezas opostas resolve-se espontaneamente no símbolo da Cruz. Consegui-o, em primeiro lugar, cruzando o registo sonoro dos instrumentos e, em segundo lugar, justapondo as sonoridades mais brilhantes das harmonias naturais, do glissando e das inflexões cromáticas expressivas".¹⁵

Inseparável do sofrimento do Salvador, a obra oferece uma simbólica representação da Cruz e convida à meditação. A Cruz é mencionada no próprio título, em italiano, e ambos os instrumentos começam em registos opostos: o Bayan/Órgão no registo agudo e o

¹⁴ Cfr. NEARY, F. D., *Symbolic structure in the music of Gubaidulina* [Doctoral dissertation, Ohio State University]. Ohio LINK Electronic Theses and Dissertations Center (1999). Sobre o Simbolismo especialmente em *In Croce*, ver MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 140-141.

¹⁵ In ERLINA DLU, *art. cit.*

Violoncelo no supra grave, cruzam-se no decorrer da partitura e terminam na posição contrária do início: o Bayan/Órgão, na região grave e o Violoncelo na região aguda. Estruturada em duas partes separadas pelo cruzamento de sonoridades dos dois solistas, a primeira é marcada pela dimensão escura, mas tenebrosa, com o Violoncelo a emitir sons particularmente graves, e expressando-se particularmente nesse âmbito ao passo que o Bayan/Órgão prefere a região aguda:



Esta densidade vai-se acentuando até ao cruzamento. No ponto em que os dois instrumentos se cruzam, há uma espécie de explosão em *tremolo* de Violoncelo, apoiados por “clusters” de Bayan/Órgão,¹⁶ que podemos associar à morte de Cristo.

¹⁶ HANS-ULRICH DUFFEK, “In Croce”, no site da Editora Boosey and Hawkes.

A partir daí, a música é marcada por sonoridades mais claras, transparentes, celestiais...

25 $\text{♩} = 108$

26 $\text{♩} = \text{♩}$

27 tutti

ff, *f*, *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*

mf

ff, *ff* *espr.*

dim.

Estas sonoridades mais claras, transparentes e celestiais vão preencher a obra até à sua conclusão tranquila, quando o Órgão se detém num *cluster* formado pelos sete graus de uma escala de “fá” que se prolonga até ao final enquanto o Violoncelo divaga por uma sucessão de *glissandi* em movimentos aleatórios à volta da nota “mi”, (harmónico) concluindo na nota “réb” grave... acabando por se extinguir totalmente...

f $\rightarrow$ *pp*

Motor ausschalten

ff $\rightarrow$ *pp*

se 50"

senza flag.

espr.

Poderíamos estabelecer alguma relação entre o processo de composição desta obra e o seu simbolismo com o texto da Carta de São Paulo aos Filipenses, chamado “*Hino Kenótico*” (Fil 2, 6-11).¹⁷ A ideia de *cruzamento* de âmbitos sonoros ou mesmo entre sons prolongados dos dois ou de um só instrumento acabou por tornar-se num dos mais característicos processos de composição de Sofia Gubaidulina, com relevo para a obra *Sieben Worte* que veremos de seguida, ao passo que a ideia de claridade que vence as trevas perpassa a obra da compositora desde *Hell und Dunkel* até *The Light of the End*.

3.2. *Sieben Worte* (1982)

Esta obra nasceu da conjugação de três ou quatro factores: 1) um movimento artístico orientado para a criação de novo repertório para Bayan, instrumento popular russo, lançado pelo regime soviético, 2) o entusiasmo de Gubaidulina pelo instrumento que, segundo ela, “respira”, tendo já dado origem a duas obras da compositora: *De Profundis* e *Et expecto*; 3) a solicitação do Violoncelista Vladimir Toncha, depois de ter executado um arranjo para Violoncelo e Cordas da obra homónima de Joseph Haydn; 4) a solicitação de uma obra para Bayan pelo instrumentista Friedrich Lips. A compositora optou então por escrever uma obra que envolvesse todas estas componentes e assim surgiu *Sieben Worte*. Sabemos que, como refere Keith Anderson, “a base cristã desta obra foi ocultada na primeira apresentação em Moscovo, mas é suficientemente clara sem o título atual;¹⁸ A explicação da própria compositora apresenta o significado da ideia que presidiu à elaboração da obra:¹⁹ “Sou uma pessoa religiosa ortodoxa russa e entendo *religião* no sentido literal da palavra, como *re+ligio*, ou seja, restauração de conexões e do *legato* da vida. Não há tarefa mais nobre para a música do que esta. Com reverência e respeito pela grande tradição espiritual e cultural, voltei-me para um tema sobre o qual Heinrich Schütz e Joseph Haydn já se tinham inspirado no passado: as “sete últimas palavras de Jesus Cristo na Cruz”, que se encontram nos vários Evangelhos. É claro que uma obra puramente instrumental não pode ter a pretensão de ilustrar o texto evangélico. Trata-se antes de gestos metafóricos puramente tonais e instrumentais.²⁰ O tema principal é retirado da *Palavra* “*Mich dürstet*” [Tenho sede] da obra de Heinrich Schütz, *Die sieben Worte unser Erlösers am Kreuz*:

¹⁷ Nesse Hino da Igreja primitiva canta-se a descida de Cristo ao mundo, assumindo a condição humana, pela Incarnação, o aniquilamento (*kenosis*) até à morte de Cruz e, finalmente, a ascensão a partir da ressurreição até ao reencontro com o Pai e a sua condição divina.

¹⁸ KEYTH ANDERSON, no booklet da gravação de *In Cruce* e *Sieben letzte Worte*, Ed. Naxos, 1995. Efectivamente, por causa da proibição de referências religiosas imposta pelo regime soviético, a obra foi apresentada com o título *Partita*. Mal recebida pelo público à sua primeira apresentação em Moscovo, depois de ligeiras alterações foi mais favoravelmente acolhida.

¹⁹ Nota disponibilizada pela editora Boosey and Hawkes.

²⁰ Gravação, com partitura, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uAMboPrZ4jM>



A partir deste motivo, particularmente das notas *sol#-sib*, os dois instrumentos solistas marcam o início e muitos dos momentos ao longo da obra:



Tal como em *In Cruce*, em *As Sete Palavras*, a compositora organiza as notas da partitura a partir de um ponto central de modo a formarem uma Cruz. “O Violoncelo representa o próprio Cristo na Cruz, ao passo que o *Bayan* representa o Reino de Deus Pai que precisa de ser alargado, aqui pela Orquestra de Cordas, enquanto o Evangelista dá voz ao Espírito Santo”.²¹ Por seu lado, os instrumentos de corda já incorporam o símbolo da Cruz no gesto de execução, na medida em que os instrumentistas movimentam o arco em cruz com as cordas. Aqui, a nota prolongada no Violoncelo, é trespassada “crucificada” pelo som glissando da corda vizinha.²² No Bajan, este trespassa acontece com a ajuda de uma pressão especial sobre a chave vizinha. Por seu lado, na orquestra de cordas existe a possibilidade de transição *glissando* do uníssono à multi-oitava e de volta para uníssono (figura cruzada), com que, mais uma vez, expressa a importância da Cruz na sua vida e obra, de modo especial nestas obras que tomámos como exemplo. Como atrás se referiu, a Cruz é expressa pela própria imagem da partitura em alguns momentos da obra através de um procedimento de construção particularmente simples:

²¹ Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 166.

²² Este procedimento já se encontra em *Freue dich / Rejoice* para Violino e Violoncelo composta no ano anterior.

atacam os instrumentos da região central, acrescentam-se de seguida os instrumentos mais agudos juntamente com os mais graves, por algumas compassos apenas, e estes últimos acabam por se ir calando até ficarem apenas os da região central.²³ Este procedimento encontra-se já nos instrumentos solistas no início do II Andamento “*Weib, siehe, das ist dein Sohn; Siehe, das ist dein Mutter*” [Mulher, eis o teu Filho... Eis a tua Mãe]:

The image shows a musical score for two instruments: Vc. solo (Violoncello solo) and Bajon (Bassoon). The Vc. solo part is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 120. It begins with a *p* (piano) dynamic, followed by a *ff* (fortissimo) section, then returns to *p*. It ends with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *f* (forte) dynamic. The Bajon part also starts with *p*, followed by *ff*, then *p*, and ends with a *p* and a *simile* marking. There are also markings for *MB* (Messa di Battuto) and a first ending bracket.

Mas é mais visível em outras partes da obra, nomeadamente nas intervenções da com a Orquestra de Cordas:

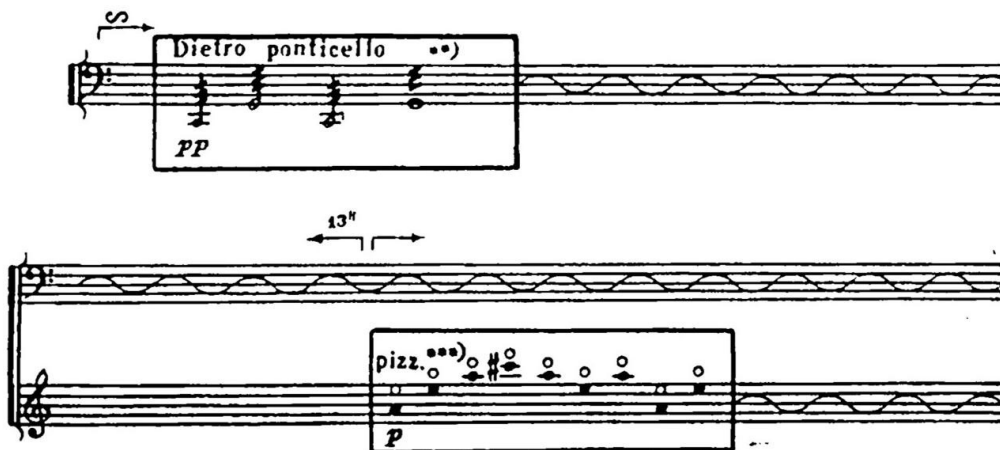
The image shows a musical score for the string section, including Vni I (Violini I), Vni II (Violini II), Vle (Viola), and Vc. (Violoncello). The score is for a full string section with multiple staves for each instrument. It shows a complex texture with many notes and dynamic markings like *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte).

²³ Sobre as diferentes dimensões com que se expressa o simbolismo cristão na obra *Sieben Worte*, ver LUCIAN CHERAN, “The concept of Christian symbolism in *Sieben Worte* for cello, bayan and strings by Sofia Gubaidulina”, in *Arts, Journal of Musicology*, 2023, p. 154-166.

Por sua vez, quando o arco do Violoncelo se move do outro lado do cavalete, *ponticello*, é como se entrássemos noutra esfera. Estas metáforas instrumentais formam a base temática da obra, que se desenrola em sete Andamentos e num crescendo de tensão contínuo. No final do VI, “*Es ist vollbracht*” [Tudo está consumado], a tensão é quebrada: o arco toca mesmo em cima do *ponticello*:



e no VII, o arco toca do outro lado do *ponticello* e, ultrapassa, por assim dizer, os próprios limites do instrumento.



Este tema base, executado pelos instrumentos solistas, é contrastado com a música da orquestra de cordas que, pelo seu carácter, lembra o canto coral.

13

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

A estas duas linhas temáticas junta-se a tripla repetição da citação de cinco compassos da obra homónima de Heinrich Schütz: a melodia à exclamação "*Mich dürstet*" ["Tenho sede"], que teve uma função essencial de definição da forma:

10 $\text{♩} = 44$

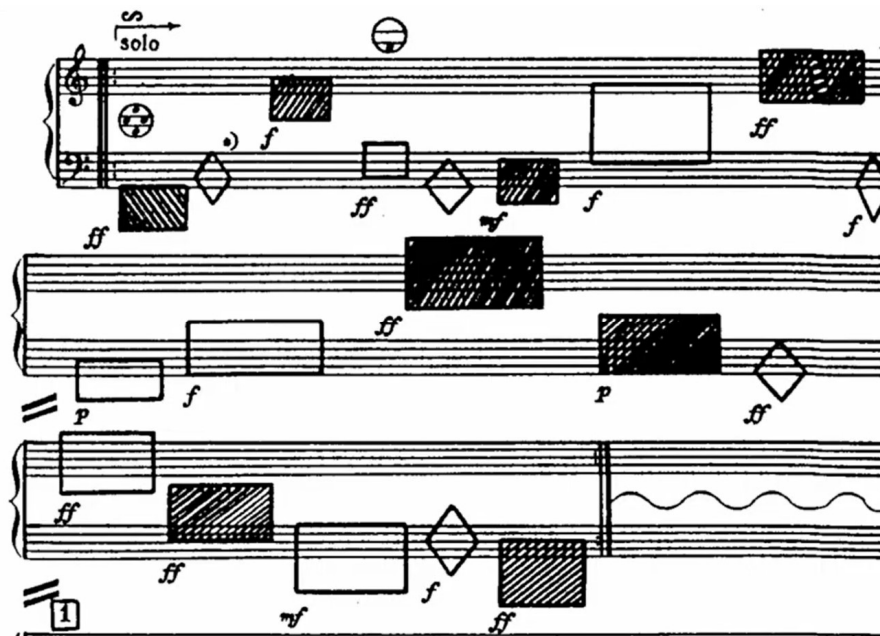
Vc. solo

Bajan

afflaco

A propriedade do Bajan como instrumento que "respira", no dizer de Gubaidulina, é explorada particularmente em *Sieben Worte* procurando retratar a "respiração ofegante" de Jesus Cristo na Cruz. Em *Es ist vollbracht* [Tudo está consumado], nota-se o

momento dramático com o Bayan, alternando um “cluster” de partir o coração, como se o instrumento – e o instrumentista – estivesse a gritar, a partir do efeito produzido pela manipulação do fole, que sugere o respirar ofegante do crucificado.²⁴



Resumindo: *Sieben Worte* para Violoncelo, Bayan e Cordas revela-nos um mundo sonoro único, marcante e arrojado para os tempos em que foi escrita. Linguagem sonora, estilo e estética convergem numa utilização dos símbolos cristãos em função da narrativa da Paixão centrada nas *Últimas Sete Palavras de Jesus na Cruz*, mesmo que se trate de uma música puramente instrumental, nomeadamente pela exploração dos diferentes tipos de símbolos sonoros, desde de citação, ao descritivismo instrumental, aos gestos e atitudes dos instrumentistas, ou ao símbolo gráfico da Cruz retratada na própria imagem de certas páginas da partitura orquestral.

3.3. *Johannes Passion* (2000)

A *Paixão Segundo São João* é um feito notável de composição. É difícil acreditar que alguém possa conseguir tanto com tão pouco. O ingrediente básico de quase todos os solos ou coros, melodias ou gestos é o intervalo de segunda menor, intervalo que, de há séculos, representa suspiros e gemidos de dor na música ocidental.²⁵ Este intervalo, já

²⁴ LUCIAN CHERAN, *art. cit.*, p. 158

²⁵ Este intervalo marca também de forma clara a obra *Introitus*, Concerto para Piano e Orquestra, anunciado desde início pelos solos de Flauta e Fagote e ainda “*Wrath fo God*” [a Ira d Deus] uma obra que exprime os gritos de terror face ao acumular inexorável de tensões, e nisso se aproxima de “*The light of the End*”, transmitindo uma sensação de poder divino que, no final, sai vencedor.

profusamente utilizado por Johann Sebastian Bach na *Paixão Segundo São Mateus*, nomeadamente no final, é fundamental na construção da obra anterior, *Sieben Worte*, e também presente na primeira obra, *In Croce*, quer nas figurações do Órgão /Bayan quer nos frequentes trilos e trémulos do Violoncelo. *Johannes Passion* dá seguimento à dimensão simbólica que vimos referindo como elemento primordial na obra de Gubaidulina. Mais ainda, ela pode representar o ponto culminante de uma espécie de *Tetralogia* formada pelas obras aqui referidas, na medida em que o caminho “da Cruz à Luz”, exprime o itinerário da pessoa humana – e em especial da autora – a partir das dores e sofrimentos da vida (*In Croce*), passando pela aniquilação total que a experiência da morte representa para o Salvador (*Sieben Worte*), encontra a sua meta na ressurreição (*Johannes Passion*)²⁶ e sua glorificação e do homem (*The Light of the End*). Em 2000, Gubaidulina recebeu da Internationale Bachakademie Stuttgart, por meio do Maestro Helmut Rilling, a encomenda de uma obra integrada no projeto *Passion 2000*, com que se pretendia celebrar os 250 anos da morte de Johann Sebastian Bach. Daí nasceu *Johannes Passion*.²⁷ Conta a compositora: “Eu estava bem ciente desde o início da dificuldade especial envolvida em compor uma *Paixão* em russo. A tradição da Igreja Ortodoxa Russa não admite a inclusão de instrumentos, seja no serviço divino ou em outros ofícios religiosos. Não há mediadores externos de natureza técnica entre os homens e Deus: tudo se reduz à voz e a uma vela na mão. Mas a maior dificuldade, no

²⁶ Cfr. MADALENA STOCHNIOL, “Intercultural musical dialog in St. John Passion of Sofia Gubaidulina”, in *Estudos interdisciplinares em Musicologia* 20, Poznan 2020, p. 41-50. Trata-se de um excelente trabalho do ponto de vista a análise teológica desta obra.

²⁷ A escolha do género “Paixão”, na intenção de quem fez a encomenda, pretendia ser uma chamada de atenção – na viragem do Milénio – para as “raízes cristãs” da música europeia ligada à liturgia e a temas bíblicos. Não será difícil especular algo mais acerca desta obra: em primeiro lugar a escolha do texto joanino significa uma aproximação ao próprio homenageado, Johann Sebastian Bach, bem como à sua *Johannes Passion*, composta no espírito não só do texto joanino, mas também da dimensão teológica do próprio Evangelho, mais marcado pela esperança e pelo optimismo do que o ambiente mais trágico que marca a *Mathäus Passion*. Em segundo lugar o facto de esta teologia joanina estar particularmente presente na tradição cristã oriental e Ortodoxa, fé que Gubaidulina professa, o que a levaria a complementar o texto do Evangelho com o do Apocalipse, e depois a complementar o tema da Paixão e Morte do Salvador com o tema da Ressurreição, da Páscoa e da glorificação final da própria comunidade dos crentes através de *Johannes Ostern*. De facto, “Enquanto nas igrejas católica e protestante o cristão crente participa do ritual apenas em *memória* do acto sacrificial, na Igreja Ortodoxa o crente, por meio da “*epiklesis*” invoca o Espírito Santo para vir e transformar *realmente* o pão e o vinho no corpo e sangue de Cristo. O Cristão experimenta verdadeiramente o encontro com Cristo, o Filho vivo de Deus, quando o sacerdote proclama: “Ele está entre nós” e, no momento em que o Pão é *partido*, ele experimenta de facto a própria morte de Cristo como se fosse a sua própria morte de modo a alcançar também a própria ressurreição, para depois sofrer a verdadeira ressurreição, a transformação da sua essência humana” (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.*, p. 247). Uma das mais importantes dicotomias da teologia joanina encontra-se já na obra escrita em 1976, em homenagem a Dimitri Shostakovich, *Hell und Dunkel* [Claridade e Escuridão] para Órgão Solo, para o organista Alexei Liubimov onde “flutuações de escalas, trilos e outros padrões escritos principalmente em semicolcheias prosseguem livremente, sem barra de compasso, apoiados por “aglomerados” de sons prolongados. Juntos, misturam dissonâncias abruptas e texturas sonoras densas para criar um pathos visceral.

meu caso, foi o facto de a liturgia ortodoxa russa ignorar a tradição da *Paixão*. Para a alma russa, a arte da representação sempre foi secundária em relação à arte de viver. Portanto, a liturgia escapa a qualquer tentativa de representação por pessoas, qualquer elemento teatral na Igreja. Apesar de tudo, vislumbrei uma saída para essa dificuldade: a história da Paixão de Jesus Cristo não precisava necessariamente ser um drama ou outro género semelhante. Poderia ter sido mais uma narrativa muito calma (como convém a um ritual da Igreja). Ora, este tipo de relação que se desenvolve na dimensão temporal pode ser confrontado com uma conceção absolutamente intemporal. O seu primeiro requisito era não ser alheio ao material narrativo da Paixão e, o segundo, oferecer um alto nível de qualidade”.²⁸ E continua: “O Evangelho de João] engloba toda a existência humana. Para mim, isto é extremamente importante, especialmente agora nesta era que beira dois milénios. A humanidade perdeu a sua ligação à religião. Há um cepticismo generalizado em relação a tudo o que tem a ver com religião. Acredito que as pessoas já não têm noção do verdadeiro sentido da vida. Para mim, pessoalmente, a vida sem religião não tem sentido”.²⁹ “Era desejável que, em ambos os textos, se percebesse não só uma mão, mas também um espírito. Felizmente há um texto como este: o Apocalipse. Note-se que os dois textos bíblicos, o Evangelho Segundo São João e a narrativa do Apocalipse, atribuída ao mesmo Apóstolo, com a sua visão do Juízo Final foram associadas mais que uma vez através dos recursos da arte: os frescos de Giotto em Pádua ou o fresco de Michelangelo na Capela Sistina. A estrutura de uma igreja tal como a própria liturgia, incorporam este *leitmotiv*, e princípio construtivo do entrelaçamento do horizontal temporal com o vertical intemporal”.³⁰

	Titulo	Evangelho	Apocalipse	Outros	Lugar
I	O Verbo	Jo 1, 1-3			Céu
II	O Lava-pés	Jo 13, 1-37.16	Ap 7 e 19	Heb 10	Terra
III	O Mandamento da Fé	Jo 14			Terra
IV	O Mandamento do amor	Jo 15, 6-13			Terra
V	A Esperança (Oração Sacerdotal)	Jo 17			Terra
VI	A Liturgia celeste		Ap 4, 7, 9		Céu
VII	A Traição, Negação, Flagelação, Condenação	Jo 18-19, 1-16		Heb 10; Is 53	Terra
VIII	O Caminho do Calvário	Jo 19, 17-22	Ap 8-9		Terra
IX	A Mulher revestida com o Sol		Ap 11-12		Céu
X	A Sepultura	Jo 19, 38-42			Terra
XI	Os Sete cálices da ira divina		Ap 10.16		Céu

²⁸ SOFIA GUBAIDULINA, *Johannes Passion*, registo da interpretação dirigida por Valery Gergiev com os Coros e Orquestra do Teatro Marinsky de San Petersburgo, CD Hänssler, 2001. Comentário da autora no respectivo “booklet”, num texto a todos os títulos notável. E também as palavras da compositora em entrevista aquando da criação da obra em Stuttgart, no registo da ZDF, como se pode ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=akk7MuJWleg&list=PL5S3of6ww7vJrnb4E-mkjy0aWsy36M4nm&index=7>

²⁹ MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 247

³⁰ *Ibidem*. Uma coisa se tornou evidente para Gubaidulina desde o início, mesmo não fazendo arte das conversações, com a comissão: a Paixão e a Crucificação de Cristo eram inconcebíveis sem Sua vitória sobre a morte em Sua Ressurreição. A Sexta-Feira Santa é sempre seguida pela Páscoa, a solenidade mais importante e sagrada da Igreja Ortodoxa, celebrado com alegre paixão num culto à meia-noite na Vigília da Páscoa. (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 248).

Por conseguinte, “a única coisa que me restava era traduzir para a linguagem da música o que tinha sido feito repetidamente, durante muito tempo, com os recursos da arquitetura e dos frescos. Ao compor esta obra, procurei ligar os dois textos de forma que ambos os acontecimentos permanecessem sempre lado a lado, entrelaçando os da terra, que se desenrolam no tempo (a narrativa da Paixão) com os do Céu, que ocorrem fora do tempo (o Apocalipse). Este cruzamento também é concretizado na orquestração quando as notas suspensas de um instrumento são cruzadas por *glissandi*; os pontos de intersecção são acentuados em cada cruzamento. Toda a composição é estruturada como um quadro com a narrativa da Paixão de Cristo e um comentário alusivo. O que emerge é uma espécie de *Responsório* em que os episódios da *Paixão Segundo São João* servem de pergunta, enquanto o papel das reações – particularmente confiadas aos Coros – é assumido por passagens do Apocalipse. Estou a falar de reações, não de respostas, porque a resposta é apenas uma: o Juízo Final como um todo.³¹ O acontecimento redentor assenta, continua e completa-se, na glorificação da humanidade redimida, anunciada no *Apocalipse* e inserida num contexto eterno. Para tal, Gubaidulina entrelaça, cruza, interpenetra ambos os níveis de tal forma que os eventos apocalípticos são vistos como continuidade da Paixão.³² Os acontecimentos temporais, narrados pelo texto do Evangelho, constituem um eixo horizontal, enquanto a revelação celeste forma um eixo vertical. A obra liga a terra ao céu de um modo extremamente marcante que, para a compositora, se expressa simbolicamente em forma de Cruz”. Por isso, “a compilação de textos utilizada por Gubaidulina mostra que ela associa os acontecimentos dramáticos de Traição e Paixão no Gólgota à essência da doutrina de Cristo, ligando estas imagens a uma visão da vitória daqueles que imitam a vida do Mestre. Por seu lado, a Mãe de Jesus (Parte IX), retratada na *Mulher vestida de Sol* é mostrada não como a Mãe das Dores, mas como sinal apocalíptico de vitória ao mesmo tempo que as cenas do Juízo Final como “o dia da ira” são uma interpelação aos que ignoram a mensagem cristã. A construção do texto conduz a uma interpretação teológica “ampliada” e completa: os versículos escolhidos complementam-se, dando “respostas” uns aos outros, como se pode ver na Parte VIII. Evangelho e Apocalipse são intercalados ainda por fragmentos do Livro de Isaías e da Epístola aos Hebreus; o Antigo Testamento é interpretado à luz do Novo, e incluir o Apocalipse de São João revela como são inesgotáveis as fontes de inspiração da Sagrada Escritura.³³

³¹ *Ibidem*. Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 249.

³² A relação entre a narrativa da cena do Calvário e a sequência dos “flagelos” apresentados pelo Apocalipse é simplesmente genial (Quadro VIII). Para a compreensão da partitura é fundamental conhecer os textos do Evangelho Segundo São João e do Apocalipse a fim de os identificar na sua concatenação.

³³ Cfr. MADALENA STOCHNIOL, *art cit.*, p. 45.

1. Слово
Das Wort • The Word

София Губайдулина
Sofia Gubaidulina
(* 1931)

♩ = 52

Soprani
Alti
Coro I/II *)
Tenori
Bassi

Org.
Camp. improvvisando sempre prestissimo
sempre

Redimindo a humanidade plenamente identificado como ela nas suas dores até à Morte de Cruz, expresso no “Consumatum est” de *Sieben Worte*”

BASSO SOLO 138 (♩ = 48) *p*

Ска - зав си - е,
Ska - zav si - ye,

Cl. b.
P.G.
Vc. solo *p*

6

В.
И - и - сус
I - i - sus

вы-шел с у-че-ни-ка-ми сво - и-ми за по-ток Ке - дрон,
vy-shel s u-che-ni-ka-mi sva - i-mi za pa-tok Ki - dron,

p

conclui no anúncio de glorificação da comunidade dos crentes, incarnada na “Mulher revestida com o Sol” do livro do Apocalipse (Ap 12, 1):

250
più mosso ♩ = 168

Vni

ff

“No decorrer do trabalho sobre a *Paixão*, tive que separar a ideia da ressurreição da verdadeira *Paixão*.³⁴ Senti que a história da vida terrena de Jesus não podia terminar com uma “solução para o conflito dramático”; depois de um acontecimento tão dramático, só restava uma coisa – um sinal do Juízo Final. Ou seja, uma dissonância extrema, uma espécie de grito. E depois deste grito final, só uma coisa era concebível: o silêncio, “Es ist vollbracht” – “Acabou!”. No entanto, o conceito global precisava de ser completado. Decidi então encontrar uma resposta real para o evento da Paixão, por mais impossível que parecesse psicologicamente”. “Esta minha composição é uma tentativa de revelar o Verbo divino que veio até nós e que vive em nós, para que a sua carne (a *horizontal* do tempo, cheia de acontecimentos, isto é, a Paixão) e o seu espírito (o *vertical* fora do tempo, isto é, o Juízo Final) possam voltar a ser um só, servindo de referência mútua e compensação. Certamente, a dimensão horizontal do tempo deve ser elevada para a vertical para que as últimas perguntas não fiquem sem resposta. É por isso que estas perguntas são as últimas para as quais é impossível oferecer uma resposta através de conversa ou discussão; cada pergunta deve ser transformada em resposta, assim como as velas da igreja são transformadas ao serem consumidas pelo fogo”.³⁵

Em 2002, Sofia Gubaidulina apresentava *Johannes Ostern* [Páscoa segundo São João], em resposta a uma encomenda da Radiodifusão de Hannover, o que lhe proporcionou a oportunidade de dar ao projecto anterior o seu pleno significado. Este *Oratório de Páscoa* trata da ideia de ressurreição e redenção e é mantido em tons mais brilhantes e líricos. A estrutura desta segunda obra é como segue:

Manhã de Páscoa: “Cristo ressuscitou”

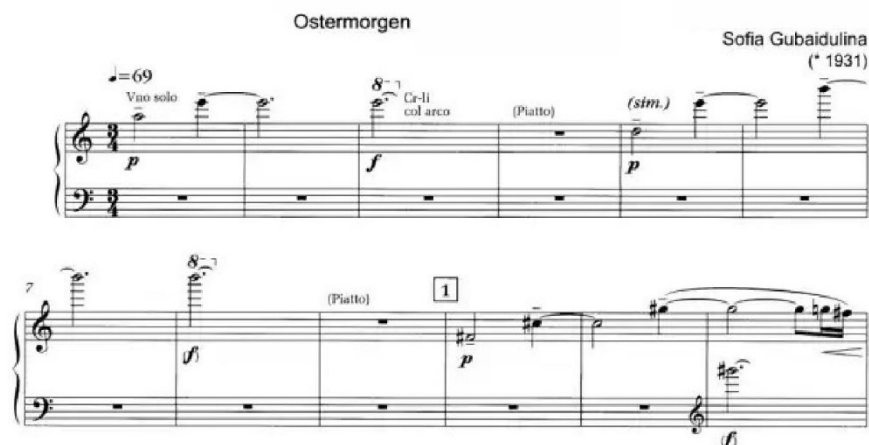
- Maria Madalena
- Primeira aparição de Cristo Ressuscitado aos Discípulos
- “Eu não creio”
- O Cavaleiro no Cavalo Branco (Apocalipse)
- Segunda aparição de Cristo Ressuscitado aos Discípulos

Intermezzo:

- “Eu sou o Pão Vivo”
- As Trevas Estão a passar
- Terceira aparição de Cristo aos Discípulos
- O Juízo Final
- Vi um novo Céu e uma nova Terra

³⁴ Gubaidulina, como era frequente nos seus trabalhos, começou por compor a *Páscoa segundo São João* no Verão de 1999, tendo interrompido o trabalho para compor a *Paixão segundo São João*, o que a ocupou durante todo o Outono de 1999 até Abril de 2000. Depois retomou e concluiu o trabalho sobre a Páscoa. (Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 250).

³⁵ Cfr. MICHAEL KURTZ, *o. cit.* p. 257



A partir de então, era vontade da compositora que se interpretassem em conjunto, como duas partes de uma obra única. Entendida globalmente, pela evocação dos Coros Russos, da Teologia de Evdokimov e da Liturgia Ortodoxa, temos a *Paixão* em duas partes, numa relação teológica de continuidade. Uma espécie de *Paixão de Cristo* (I Parte) e *Paixão da Igreja* (II Parte). O cruzamento – para utilizarmos uma palavra que marca o simbolismo destas obras, anteriormente referido – da perspectiva terrestre com a expectativa celeste confere à narrativa da Paixão maior profundidade e significado no contexto da História da Salvação. O significado histórico-musical da obra reside no facto de que este é o cenário principal da *Paixão Russa*, constituindo uma espécie de “Ciclo Joanino” de Gubaidulina, a que ela sempre se refere como o seu “opus summum”. A estreia mundial do ciclo completo teve lugar a 16 de Março de 2002, na Igreja de São Miguel de Hamburgo, sob a direção de Valery Gergiev. A inserção da perspectiva celeste na narrativa da Paixão confere a esta uma tremenda dimensão de profundidade. Esta obra representa, de certo modo, a visão lobal da teologia joanina, assente na “Palavra”, no “Verbo que se fez carne”, primeira etapa do processo de “aniquilamento / kenosis” já representado em *In Croce*.

3.4. *The Light of the End* (2003)

Creio que fará sentido concluir este trabalho com esta obra cujo título nos envolve na *Luz do Fim*...³⁶ Nas palavras da compositora, “o nome da composição deriva do som brilhante dos *Címbalos* antigos que concluem a Coda desta peça. O sentido geral da composição é expressão do conflito entre o carácter intrínseco dos instrumentos de sons naturais e a necessidade de os adaptar à afinação temperada, afinal um conflito que é o

³⁶ Esta dimensão da Luz, já anunciada na obra muito anterior *Hell und Dunkel* remete-nos de novo para a Luz como sinal de presença de Deus, mais ainda, do próprio Deus que não apenas ilumina mas envolve os eleitos na sua própria luz. Esta ideia evoca imediatamente a expressão inocente, mas profundamente teológica de São Francisco Marto que fala de se sentir “envolvido, dentro, de uma luz... E essa luz era Deus” – comenta o pequeno testemunha de Fátima. A partitura de *The Light of the End* encontra-se disponível para leitura em https://issuu.com/scoresondemand/docs/the_light_of_the_end_24061

5

23

5 Più mosso, $\text{♩} = 126$

Picc.

Fl. I

Fl. II

A. Fl.

Ob.

E.H.

Heckl.

1

Cl. in B $\flat$

2

B♭ Cl.

Bsn. 1

2

Chn.

Hr. in F

2

4

Perc. 1

Hrp.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Mais do que trabalhar a relação entre sons próximos de uma forma original, a compositora penetra a própria estrutura do sistema musical que está na base de toda a música desde o séc. XVIII: a escala temperada. Depois de explorar o conflito entre os dois sistemas – mezzotónico e temperado – numa expressão dos dramas seus e da Humanidade, manifestos em sonoridades tensas e explosivas, a meio da obra,

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written in Portuguese and features a complex arrangement of instruments and voices. The top half of the page includes staves for woodwinds (Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Contrabassoon) and strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, Double Bass). The bottom half of the page shows a dense orchestral texture with multiple staves for Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is in 4/4 time and includes the lyrics "cruel, para a para" repeated across several staves. The notation is highly detailed, with many notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 354 in the top left corner.

apresenta um *Dueto* isolado, entre o primeiro Violoncelo e a primeira Trompa, onde leva ao cume este conflito sonoro, ao fazer ambos os instrumentos tocar a mesma melodia, mas com o Violoncelo usando o sistema temperado e a Trompa usando os sons naturais.

71

71

“Os ouvintes são convidados a imaginar imagens flamejantes, mesmo que, entre passagens que sugerem algo de brilhante, sobressaia a coloração escura de onde a luz

tenta escapar” (Gerard McBurney). Gubaidulina resolve finalmente o conflito básico: o problema da afinação dissolve-se num mundo sonoro brilhante de harmonias naturais, *glissandi* e *trilos* de Harpa e Cordas no registo agudo, enquanto os dois motivos são tocados em afinação temperada. É então que os Címbalos anunciam o fim da obra.³⁷

The image displays a page from a musical score, specifically measures 112 to 164. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The bottom section of the page shows a detailed view of the string and woodwind parts, with various performance instructions like 'gliss', 'trill', and 'pizz'.

³⁷ Apresentação feita pela autora e comentário de Hans-Ulrich Duffek, publicados pela Editora Boosey and Hawkes.

Não será muito difícil enquadrar *The Light of the End* numa perspectiva Apocalíptica, uma espécie de retoma do tema global da *Johannes Passion*, mesmo não claramente enunciada quer pela compositora quer pelos comentários que abordaram a obra, pois esta sucessão da Luz ao Caos é algo que retrata não só o conflito interior da própria compositora, mas também os dramas do mundo e da Humanidade, sanados pela “Nova Criação” quando, novamente se escutar, vinda do confim dos tempos o apelo “faça-se a luz”. Então “a cidade não necessitará de Sol nem de Lua porque a glória de Deus a mantém iluminada, e a sua lâmpada é o Cordeiro” (Ap 21, 23).³⁸

4. Conclusão

“A personalidade artística de Sofia Gubaidulina e o seu trabalho como compositora fornecem provas interessantes da fusão do legado da vanguarda do século XX com a tradição da cultura musical europeia. Está ligada à vanguarda não só pelo uso da articulação inovadora, do cluster ou da fita magnética, mas também pelo seu fascínio face à possibilidade de subordinar o processo de composição a números ou *ratios* escolhidos. Gubaidulina adapta as conquistas da vanguarda artística de maneira nova e original, mas não partilha a sua mundivisão, associada a ideias como o niilismo ou a reavaliação revolucionária dos valores tradicionais; pelo contrário, tendo experimentado o terror da escravidão comunista, a compositora tornou-se defensora empenhado dos valores universais, baseados na mensagem bíblica e na tradição cultural cristã. As suas declarações publicadas não só testemunham uma observação directa da época de terror comunista, mas também constituem um exemplo de oposição determinada à máquina totalitária. São ainda a manifestação individual de uma compreensão quase mística da experiência do som, interpretada nas categorias da experiência religiosa. Gubaidulina fascina pelo seu compromisso com a formação de uma cultura que retoma a reflexão sobre o destino da humanidade no contexto das questões existenciais; uma cultura que é fiel à ideia arte nobre, requintada e aberta a várias compreensões da ideia de beleza”.³⁹ É conhecida a narrativa segundo a qual os primeiros cristãos, para escaparem à perseguição das autoridades romanas, se identificavam desenhando um peixe, pois as letras dessa palavra em grego [ΙΧΘΥΣ] correspondiam às iniciais da frase “Jesus Cristo, Filho de Deus Salvador”. Num ambiente paralelo à condição dos primeiros cristãos, foram amadurecendo a personalidade e a obra de Sofia Gubaidulina que, por isso, numa afirmação da fé cristã ortodoxa, se identifica perante o mundo utilizando a simbologia cristã, particularmente a Cruz. À semelhança do compositor checo Petr Eben que, no contexto de clandestinidade, escrevia as suas obras, utilizando títulos comuns como

³⁸ Não é assciar a esta obra “*Éclairs sur l’ Au-delà*” de Olivier Messiaen, porventura um pouco mais “luminescente” que esta obra de Gubaidulina... O tema do Cordeiro como Luz que ilumina a Cidade Santa constitui a XI e última Parte da obra de Messiaen “*Le Christ, Lumière du Paradis*”.

³⁹ Cfr. MADALENA STOCHNIOL, *art citada*, p. 49-50.

sinfonia ou *concerto*, mas utilizava como materiais as melodias sacras, desde o canto gregoriano aos cantos tradicionais da Boémia, também Sofia Gubaidulina usa os gestos e atitudes dos instrumentistas ou a imagem das partituras para traçar símbolos que as identificam, pelo que, mais tarde, em ambiente mais livre as haveria de denominar com títulos de inspiração cristã: daí títulos de cânticos litúrgicos como “*Introitus*” que dá nome a um Concerto para Piano e Orquestra ou “*Offertorium*” ao primeiro Concerto para Violino e Orquestra ou títulos em latim como “*In tempus praesens*” para o segundo Concerto para Violino e Orquestra, “*De Profundis*” e “*Et expecto*” em duas obras para Bayan. Mais ainda, a escolha de textos de inspiração cristã ou ligados a personalidades como T.S. Eliot ou Santa Hildegard von Bingen, é também sinal da inspiração cristã, diria ecuménica, da compositora.

Motivado e inspirado pelo contacto com a obra de Guabaidulina *Sieben Worte*, no contexto do artigo que elaborei à volta do tratamento musical das “Sete últimas palavras de Cristo na Cruz”, este trabalho incrementou a minha curiosidade sobre a personalidade e obra da compositora; à medida que ia conhecendo cada obra, fui-me deparando com elementos comuns ao nível da linguagem musical, dos processos de composição, das ideias geradores, bem como dos temas inspiradores da compositora, que fui apontando. Fiquei particularmente sensibilizado pelas sua coragem e determinação em viver e expressar a fé cristã ortodoxa, ao mesmo tempo que revelava aquela sensibilidade teológica com que me identifico de há muitos anos a esta parte e que tem ocupado bastante do meu trabalho quer em teologia quer na área da composição. Procurava então um título para o artigo, como frequentemente faço, algo que me proporcionasse uma espécie de resumo da própria vida e itinerário integrador da obra – tendo em conta a globalidade da mesma, apesar do pouco que dela ainda conhecia – quando, de forma casual, me ocorreu a expressão “*per crucem ad lucem*” [“pela Cruz à Luz”], de ressonâncias bíblicas na sua origem paulina, mas sobretudo como expressão particular da teologia joanina, tão cara à compositora, e citada no n. 9 da *Constituição Conciliar “Lumen gentium”*. À medida que o trabalho ia crescendo, mais se me tornava clara a relação entre esta frase, a vida e a obra de Gubaidulina. Não sei se alguma vez ela terá tido consciência desta relação tão próxima, mas estou certo de que sempre nela esteve presente o seu conteúdo; mais ainda, define claramente a estrutura deste meu artigo, e sobretudo o conteúdo de uma vida excepcionalmente longa, uma obra de consideráveis proporções e um processo de divulgação e reconhecimento que fazem jus à qualidade, à energia, à resiliência que este património musical nos oferece, um testemunho que a compositora acaba por transmitir à cultura e à vivência da fé, num mundo marcado pelo indiferentismo face a Deus e à grandeza do homem por quem o Salvador, “pela Cruz”, deu a sua vida a fim de o elevar “à Luz” plena e verdadeira.

Meadela, 15 de Dezembro de 2024 / actualizado em 01 de Julho de 2025

Jorge Alves Barbosa