Terminy nowa prostota i nowy romantyzm, stosowane na określenie nurtu estetycznego, który pojawił się na początku lat siedemdziesiątych, są często używane także i do scharakteryzowania muzyki Sofii Gubajduliny. I choć początkowo wydają się one adekwatne po dłuższym kontakcie z jej twórczością staje się oczywiste, że żadne z nich nie oddaje w pełni tego, co pisze kompozytorka...

Terminy nowa prostota i nowy romantyzm, stosowane na określenie nurtu estetycznego, który pojawił się na początku lat siedemdziesiątych, są często używane także i do scharakteryzowania muzyki Sofii Gubajduliny. I choć początkowo wydają się one adekwatne po dłuższym kontakcie z jej twórczością staje się oczywiste, że żadne z nich nie oddaje w pełni tego, co pisze kompozytorka. Starając się uchwycić istotę jej muzyki, Walentyna Chołopowa wskazuje bardzo ważną kwestię: „Koncepcja artystyczna muzyki Sofii Gubajduliny zaskakuje połączeniem kontrastujących postaw – surowego intelektualnego strukturalizmu oraz postępowania w pełni intuicyjnego, skłonnością do precyzyjnej kalkulacji, a jednocześnie zachwytem nad spontanicznością procesu twórczego, myśleniem w wymiarze filozoficznym, a równocześnie wyczuciem subtelnych niuansów malarstwa dźwiękowego”.

Sofia Asgatowna Gubajdulina urodziła się 24 października 1931 roku w Christopolu, znajdującym się wówczas na terenie autonomicznej tatarskiej republiki radzieckiej, z ojca Tatara i matki Rosjanki. Większość swoich dziecięcych lat spędziła w stolicy republiki – Kazaniu. Tam uczyła się gry na fortepianie oraz pobierała pierwsze lekcje u Leopolda Łukomskiego i Grigorija Kogana, a od 1952 pobierała lekcje kompozycji (początkowo jako przedmiotu dodatkowego) u Alberta Lemana. Od roku 1954 całkowicie poświęca się kompozycji – podejmuje naukę w moskiewskim konserwatorium, gdzie jej pedagogiem jest najpierw Jurij Szaporin, a od 1955 Nikolaj Pejko; równolegle studiuje również fortepian u Jakowa Zaka.

Już najwcześniejsze kompozycje pochodzące z początku lat pięćdziesiątych nawiązują swoimi tytułami do tradycji barokowo-klasycznych: *Adagio* i *Fuga* na skrzypce i orkiestrę smyczkową, *K wintet fortepianowy*
lub
Sinfonia na orkiestrę symfoniczną
. Od lat sześćdziesiątych komponuje również muzykę do filmów (w ciągu około dwudziestu lat bierze udział w ponad 25 produkcjach). W swych pierwszych utworach zdradzała skłonność do malarstwa dźwiękowego i programowości, choć początkowo jej skojarzenia były bardzo proste i oczywiste. Pierwszy wieczór autorski poświęcony twórczości Gubajduliny odbył się 15 grudnia 1962 r. w sali Gnessin, a wykonane zostały:
Kwintet fortepianowy
(1957), cykl pieśni na sopran i orkiestrę

Facelia
(1956) oraz
Chaconne
(1962) na fortepian. Od tego momentu zaczyna się w życiu Gubajduliny okres niekończących się koncertów monograficznych, zamówień i prawykonań, również zagranicznych.

W latach pięćdziesiątych, wraz z Edisonem Denisowem i Alfredem Schnittke, Gubajdulina, jak i wielu innych kompozytorów, oskarżana była o formalizm i niestosowanie się do zaleceń Komitetu Centralnego w sprawach dotyczących muzyki. Jej „grzechem głównym" było wykorzystywanie techniki dwunastotonowej, wówczas zakazanej i określanej mianem „zachodniej zgnilizny". W 1967 roku Gubajdulina komponuje dodekafoniczną kantatę *Noc w Memphis*
do tekstów starogreckich, przeznaczoną na mezzosopran, chór męski i orkiestrę. Utwór, inspirowany był wydarzeniami związanymi ze zniszczeniem miasta, był swego rodzaju manifestem kompozytorki. Z jednej strony Gubajdulina pisze kantatę, gatunek zalecany przez KC i tak przezeń aprobowany (w dodatku, niejako wbrew wybranemu librettu, wkomponowuje w nią radosne okrzyki), z drugiej jednak, by osiągnąć wyznaczony cel, wykorzystuje na przekór zakazom właśnie technikę dwunastotonową.

Na początku lat siedemdziesiątych styl Gubajduliny przechodzi metamorfozę, choć kompozytorka wciąż faworyzuje typowe formy barokowo-klasyczne, jak toccata, inwencja, rondo, sonata, symfonia czy koncert. Zmianie ulega głównie harmonia i sposób rozwoju materiału muzycznego, co zbliża ją do powstałego w tym czasie nurtu określanego jako nowa prostota lub nowa tonalność. W twórczości Gubajduliny rodzi się idea muzyki religijnej, która odtąd nadawać będzie kształt wszystkim powstającym dziełom.

Na duchową przemianę kompozytorki wpływ miało spotkanie z wiele lat od niej starszą pianistką Marią Judiną, interpretatorką dzieł młodych rosyjskich kompozytorów, w tym również samej Gubajduliny. Pod koniec lat sześćdziesiątych między artystkami zawiązuje się przyjaźń, którą scementowały wspólne dyskusje o sensie istnienia i miejscu człowieka w świecie. Owocem tych rozmów było przyjęcie przez Gubajdulinę chrztu w rosyjskim kościele ortodoksyjnym w 1970 roku (w którym Judina była jej matką chrzestną). Wraz z tym wydarzeniem następuje przełom, zmienia się sposób myślenia i traktowania przez Gubajdulinę muzyki i sztuki w ogóle, zarówno w sposobie rozwijania samego materiału muzycznego, jak i celowości aktu twórczego rozumianego od tej pory w sensie posłannictwa.

Gubajdulina w swych poszukiwaniach twórczych stara się nawiązać do starożytnej idei piękna, której podstawą są porządki liczbowe oraz proporcje. W historii muzyki podobnych ujęć mamy wiele, różniących się w pomysłach i zasadach konstrukcyjnych: makrokosmiczna harmonia Pitagorasa, proporcja motetów Dufaya czy teoria stochastyczna Xenakisa. Gubajdulina poszukuje precyzyjnej techniki kompozytorskiej, która mogłaby ją do tak rozumianej idei piękna zbliżyć. I choć pierwsze próby mają charakter bardzo swobodny i intuicyjny, to z początkiem lat

80. już w sposób bardzo konsekwentny zaczyna wykorzystywać zasady matematyczne.

Jednym z podstawowych porządków wykorzystywanych przez Gubajdulinę jest ciąg Fibonacciego, w którym kolejne elementy są sumą dwóch go poprzedzających: 1, 2, 3, 5, 8, 13 itd.. Ten prosty szereg jest dla niej jedynie punktem wyjścia. Każdą z uzyskanych w ciągu liczb można przez siebie podzielić i w ten sposób oprócz liczb całkowitych otrzymać ułamki dziesiętne (1/2 = 0,5; 2/3 = 0,6666; 3/5 = 0,6; 5/8 = 0,625 itd.). Uzyskujemy zatem dwa różne zbiory liczb, z których drugi jest wariantem pierwszego, podstawowego. Analogiczny sposób konstrukcji stosuje do ciągu Lucasa, którego kolejne elementy powstają w ten sam sposób jak elementy ciągu Fibonacciego, lecz elementami prymarnymi są liczby 1 oraz 3 (1, 3, 4, 7, 11 itd.). W analogiczny sposób można tworzyć jeszcze wiele ciągów, wykorzystując jako punkt wyjścia inne liczby.

Gubajdulina buduje również ciągi liczbowe posiadające zmienne znaki, jak np.: 1, -1, +2, -3, +5, -8 itd. W ten sposób uzyskuje zbiór liczb całkowitych, podstawowych, oraz podzbiór (często ułamków) powstały z przekształceń zbioru wyjściowego. Kompozytorka wykorzystuje także zasadę „złotego podziału”, stosując ją zarówno do całości, jak i do mniejszych fragmentów utworu. Podobnie jak w harmonii liczba półtonów decyduje o rozmiarze i rodzaju interwałów, których połączenie wpływa na powstanie dysonansu lub konsonansu brzmieniowego, tu liczba decyduje o konsonansie i dysonansie rytmicznym, momencie kulminacji i rozładowania napięcia. W ten sposób powstała koncepcja konsonansów i dysonansów rytmicznych, stworzona wspólnie z Piotrem Mieszczaninowem – teoretykiem muzyki, a prywatnie mężem kompozytorki. I choć te szczegółowe wyliczenia nie zawsze są uchwytne dla słuchacza, to w sposób bardzo precyzyjny organizują przebiegi czasowe utworu, napięcia, cezury, i mają decydujący wpływ na makro- i mikrostrukturę kompozycji.

Pierwszym utworem, w którym Gubajdulina zastosowała tak ścisłe stosunki liczbowe było *Perce ption na sopran, baryton, siedem instrumentów smyczkowych i taśmę*
(1981). Seria Fibonacciego wykorzystana została jedynie w dwunastej części tego cyklu, zatytułowanej
Śmierć Monty’ego
. Opisana jest w niej śmierć przepięknego, czarnego ogiera – Monty’ego, dawniej króla torów wyścigowych, który wykorzystany i zapomniany przez ludzi umiera w samotności. Kształtowanie formy odbywa się przez wznoszenie kolejnych motywów muzycznych w coraz to wyższe rejestry. Ów rozwój zostaje w zaskakującym momencie zatrzymany, a wszystkie instrumenty spotykają się w unisonie, który trwa aż do wejścia w następną część, gdzie następuje długa cisza i wybrzmienie – koda. Struktura poszczególnych fragmentów jest bardzo ścisła: jednostką rytmiczną jest ćwierćnuta, a ich liczba w poszczególnych segmentach koresponduje z liczbami ciągu Fibonacciego.

Gubajdulina sama zauważa, że wykorzystując ciągi liczbowe i ich przekształcenia, prowadzi grę między tym, co konieczne (konsekwentnie wypływające z obliczeń), a ideą, którą chciałaby między tymi dźwiękami zawrzeć. W ten sposób właśnie postrzega piękno, jako „z jednej strony, szczegółowość obliczeń, proporcja, matematyczna ścisłość i organizacja materiału w szerokim ujęciu, z drugiej zaś absolutna wolność wszystkich elementów muzycznych: melodii, harmonii, rytmu. Pokonanie przeciwieństw tkwiących u podstaw tych dwóch światów i stworzenie z nich jedności jest dla mnie doskonałością".

Na ścisłych stosunkach liczbowych bazuje również inna kompozycja, dwunastoczęściowa symfonia *Stimmen…Verstummen* (1986 r.), której części parzyste mają charakter swobodny, natomiast nieparzyste uporządkowane są według serii Fibonacciego. Dzieląc w ten sposób materiał Gubajdulina przeciwstawia sobie „doskonałość" i „niedoskonałość" proporcji czasowych (perfectum i imperfectum), symbolizujących dwa światy: niebiański i ziemski. Dziewiątą część *Stimmen…Verstummen* kompozytorka określa jako solo dyrygenta. Każda z części opiera się na ściśle określonej liczbie jednostek podstawowych: cz. I zawiera 55 ćwierćnut, III – 34, V – 21, VII – 13, a ostatnia – 0. I zero właśnie jest przedstawiane przez dyrygenta: w momencie jego osiągnięcia następuje punkt kulminacyjny utworu, cezura, podczas której dyrygent unosi ręce w górę, symbolicznie utrzymując „piramidę Fibonacciego" na własnych barkach.

Kluczem do rozwikłania idei zawartych w utworach Gubajduliny są tytuły, poprzez które ukierunkowuje ona uwagę odbiorcy na określony krąg skojarzeń: emocjonalnych i aksjologicznych, ugruntowanych tradycją religijną. W utworze *Introitus. Koncert na fortepian i orkiestrę kameralną* (1978) Gubajdulina stworzyła formę zbliżoną do *concerto grosso*, z naczelną zasadą przemienności *tutti – concertino*. Dwie przeciwstawiane sobie grupy instrumentalne to dęta i smyczkowa, na ich tle traktowany solowo fortepian prowadzi dwa skontrastowane tematy, ułożone według trzyczęściowego planu, analogicznego do klasyczno-romantycznej sonaty i takiegoż koncertu. Początek utworu oparty jest na temacie o charakterze psalmodycznym. Instrumenty solowe intonują dźwięk podstawowy, a następnie okalają go mikrointerwałami z góry i z dołu. Myśl ta ma charakter medytacyjny, modlitewny. W dalszym ciągu utworu ten początkowy temat przekształcany jest według skali diatonicznej, chromatycznej i pentatonicznej. To skrzyżowanie form barokowo-klasycznych Gubajdulina przenosi w inny wymiar nadając dziełu tytuł religijny – *Introitus*: rozumiany jako fragment mszy odpowiadający wejściu kapłana i ministrantów, początek. To wejście dosłowne odsyła odbiorcę do wejścia symbolicznego, do wejścia ludzkiej duszy w religijną kontemplację, do zagłębiania się w niej, osiągania coraz wyższych stadiów w rozważaniu niezmierzonej tajemnicy boskiej. *Introitus* wiąże się również z rozwojem (w kolejno następujących po sobie etapach) ludzkiej duszy, uczucia i świadomości, aż do najwyższego duchowego spełnienia.

W *Siedmiu słowach na wiolonczelę, bajan i orkiestrę* (1982) poszczególnym partiom odpowiadają postaci Trójcy Świętej: bajan symbolizuje Boga Ojca, wiolonczela Chrystusa, a orkiestra odpowiada Duchowi Świętemu. Każdą z części tego instrumentalnego dzieła poprzedza tytuł zaczerpnięty z Ewangelii, odsyłający słuchacza bezpośrednio do konkretnych słów Chrystusa. Kolejne epizody rozpoczynają się duetami bajanu i wiolonczeli (wyjątek stanowi cz. VI), a ich charakter budzi skojarzenia z recytatywem poprzedzającym arię. Fragmenty te mają charakter dialogu między Bogiem a Synem-Zbawcą, dramatycznego i sugestywnego, mimo że odbywa się bez słów. Liczby ciągu Fibonacciego porządkują materiał dźwiękowy w odniesieniu do formy utworu (np. jako odzwierciedlenie czasu liczonego w sekundach lub rodzaju metrum) lub do mikrostruktur rytmicznych (rodzaje wartości rytmicznych i ich układ).

Chociaż Gubajdulina szuka uzasadnienia „racjonalności" swych partytur w rozmaitych szeregach liczbowych, istota jej muzyki znajduje się poza samą muzyką, poza dźwiękami i poza liczbami. Przekaz mistyczny jest celem, a dźwięki są materiałem i środkiem do jego osiągnięcia. Powołując się na słowa Mircei Eliadego, każde nasze myślenie jest symboliczne: „symbol odsłania pewne aspekty rzeczywistości – te najgłębsze – które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania. (…) Obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki, odpowiadają pewnej określonej potrzebie i spełniają określoną funkcję, polegającą na obnażeniu najskrytszych form istnienia (…) umożliwiają nam wielokrotne powracanie do rajskiego stadium praczłowieka."