

Świat oper Einojuhani Rautavaary

30 września 1957 roku, podczas uroczystości pogrzebowych Jeana Sibeliusa, 29-letni Einojuhani Rautavaara (ur. 1928) był jednym z żałobników niosących trumnę „wielkiego Fina“. Był to wielki zaszczyt dla młodego twórcy, który zawdzięczał Sibeliusowi wyjazd na studia kompozytorskie do Juilliard School of Music w Nowym Jorku, dzięki czemu mógł pracować z tak wybitnymi pedagogami jak Aaron Copland, Vincent Persichetti czy Roger Sessions. Dwa lata wcześniej, z okazji 90. rocznicy urodzin, Sibelius otrzymał nagrodę Olgi i Sergiusza Kusewickich, którą zdecydował się przeznaczyć na studia dla młodego obiecującego kompozytora fińskiego. O wyborze Rautavaary zadecydowała z całą pewnością prestiżowa nagroda, jaką otrzymał w 1954 roku na konkursie kompozytorskim The Thor Johnson Contest za *Requiem in Our Time* na zespół instrumentów dętych blaszanych. Sibelius zauważył wielki talent młodego kompozytora, a być może nawet widział w nim swojego następcę w panteonie muzyki fińskiej.

Z rodziną Rautavaarów Sibelius zetknął się już wcześniej, kiedy to wielokrotnie słuchał swoich pieśni w wykonaniu Aulikki Rautawaary (1906-1990), kuzynki młodego kompozytora. Był pod tak wielkim wrażeniem pięknych interpretacji tej śpiewaczki, że zdecydował się zadedykować jej jedną ze swoich pieśni: *Hymn do Thaïs* do słów Arthura Borgströma. Sibelius mimo swoich prób w gatunku opery pozostawił jedynie dzieło *Jungfrun i tornet* (*Dziewczyna w wieży*) z roku 1896 napisane do słabego libretta Rafaela Hertzberga, które powstało pod głębokim wpływem dramatów Wagnera. Z całą pewnością byłby zaskoczony gdyby wiedział, że Rautavaara zwróci się w stronę opery, a więc gatunku, w którym on sam nie mógł się do końca artystycznie zrealizować.

Rautavaara wyrósł w środowisku rozmiłowanym w śpiewie, nie tylko bowiem jego kuzynka Aulikki Rautawaara była doskonałą śpiewaczką, ale także jej ojciec Wäinö Rautawaara (1872-1950) i ojciec samego kompozytora Eino Rautavaara (1876-1939) posiadali wspaniałe barytonowe głosy. Pragnienie śpiewu było tak silne, że po jakimś czasie Eino Rautavaara porzucił karierę bankiera w Helsinkach, wyjechał do Rzymu, Berlina, Paryża i Mediolanu, aby kształcić swój głos. Po powrocie do kraju aktywnie działał jako śpiewak współpracując z wieloma ówczesnymi kompozytorami m.in. Selimem Palmgrenem oraz Oskarem Merikanto. Był także jednym z założycieli instytucji fińskiej opery, początkowo funkcjonującej pod nazwą *Kotimainen Ooppera* (*Opera Domowa*), a następnie od 1914 roku już jako *Suomalainen Ooppera* (*Opera Fińska*). Jako baryton zapisał się w historii opery wieloma wspaniałymi rolami m.in. w *Rycerskości wieśniaczej* (jako Alfio), w *Wolnym Strzelcu* (jako demoniczny Kaspar) oraz *Lohengrinie* (jako Telramund). Jednocześnie od 1912 roku pracował jako kantor w luterzańskim kościele Kallio w Helsinkach, a po rezygnacji ze stanowiska w operze w 1923 roku poświęcił się w całości nauczaniu śpiewu, dyrygowaniu chórem, a czasem występował nawet w roli kompozytora. Niestety, mimo pierwszych wspaniałych sukcesów na młodej scenie operowej Finlandii świat opery i teatru, świat pełen blichtru, trywialności, podejrzanej moralności z biegiem lat stawał się dla Eino Rautavaary obcy i – jak pisze jego syn Einojuhani – „uciekał w samotność, w stronę natury, lasu i jego ciszy”¹.

Pod wpływem rodzinnego środowiska zamiłowanie do poezji i literatury pojawiło się w życiu Einojuhani Rautavaary już bardzo wcześnie. Jeszcze będąc w szkole skomponował wiele pieśni do słów Edith Södergrana, Kaarlo Sarkia i Paula Verlaine’a. W późniejszej twórczości, podobnie jak kompozytorzy romantyczni, bardzo często wykorzystywał cytaty ze swoich pieśni w utworach instrumentalnych, warto wspomnieć o wykorzystaniu pieśni „Die Liebende” z cyklu *Die Liebenden* (1958-59), napisanego do poezji Rainera Marii Rilkego jako materiału drugiej części *IV Kwartetu smyczkowego* (1975) oraz oparciu się na materiale pieśni *Le mort des pauvres* do tekstu Charlesa Baudelaire’a (1978) w *III Koncercie fortepianowym „Gift of Dreams”* (1998). Literatura zawsze pozostawała dla Rautavaary ważnym źródłem inspiracji, czego świadectwem mogą być tytuły, a także noty programowe do jego utworów. Warto wspomnieć o: *Canto III „A Portrait of the Artist at a Certain Moment”* (1972), który stanowi aluzję do powieści *A Portrait of the Artist as a Young Man* Jamesa Joyce’a, albo kompozycję *Canto V „In the Heart of Light”* (2012) nawiązującą do wersetów poematu *The Waste Land* T.S. Eliota.

Doniosła rola literatury w życiu Rautavaary przejawia się nie tylko w wykorzystaniu tekstu w pieśniach solowych i chóralnych lub w nadawaniu tytułów kompozycjom instrumentalnym, ale także w aktywnym tworzeniu dzieł literackich. Kompozytor jest autorem autobiografii *Omakuva (Autoportret)* (1989), librett do swoich dziesięciu oper (jedenastu wraz z niewystawioną *En Dramatisk scen*), zbioru esejów *Mieltymyksestä äärettömään (Smak do nieskończoności)* (1998), a także wierszy, z których kilka stało się podstawą jego pieśni m.in: cyklu *Matka (Podróż)* z roku 1977. To jednak nie pieśni, ale właśnie opery stanowią dla Rautavaary najważniejszy gatunek obok instrumen-

¹ „[...] an escape into solitude, back to nature, to the forest and its silence”. Fragment wypowiedzi Einojuhani Rautavaary w tłumaczeniu polskim autora tekstu zawarty w książeczce do płyty: *Eino Rautavaara Recordings 1905-1909* wydanej w 2000 roku przez firmę Fuga.

talnych symfoni². Wynika to być może z faktu, że oba gatunki prezentują życie jako podróż, symfonia ze swoją cykliczną budową bardzo często wyrasta z tych samych motywów, które zostają przekształcone w kolejnych częściach utworu, natomiast opery prezentują fragment życia głównego bohatera, zazwyczaj krytyczny moment, kiedy mierzy się ze światem i w ostatecznej konfrontacji przegrywa³. Właściwie cała twórczość Rautavaary naznaczona jest obecnością opery od wczesnego dzieła: *Kaivos* (1957-58/60), aż po *Rasputina* (2001-2003).

*Prolog –
Egzystencjalizm Sartre’a
i współczesniony mit*

Już podczas studiów kompozytorskich w Nowym Jorku w latach 50. twórca mógł zapoznać się z wieloma dziełami operowymi, ale uważał się wtedy za zbyt wielkiego modernistę, aby uczestniczyć w konserwatywnych spektaklach w Metropolitan Opera. Rautavaara wspomina, że jego przygoda z operą rozpoczęła się dopiero podczas pobytu na stypendium u Władimira Vogela w Askonie w Szwajcarii. Będąc w Zurychu w 1957 roku uczestniczył w festiwalu muzyki współczesnej i brał udział w premierze *Mojżesza i Aarona* Schönberga. Dzieło to wywarło na nim tak silne wrażenie, że kompozytor zdecydował się na napisanie swojej pierwszej opery. Dodatkowym impulsem było zetknięcie się z węgierskimi emigrantami, którzy schronili się w Szwajcarii po krwawym upadku powstania w 1956 roku. Ich dramatyczna relacja o górnikach, którzy zostali uwięzieni pod ziemią stała się jednym z głównych impulsów do stworzenia libretta opery *Kaivos* (*Kopalnia*). Prace trwały w latach 1957-58 i 1960, Rautavaara zdecydował się wysłać partyturę na konkurs kompozycji organizowany przez Fundację Jenny i Antti Wihuri.

Akcja opery rozgrywa się w społeczności górników podczas rządów totalitarnych. Górnicy przeciwstawiają się rządowi partii i rozpoczynają strajk. W librecie pojawiają się dwie główne postacie: Komisarz, który czuje się odpowiedzialny za górników i pragnie im pomóc oraz Simon, indywidualista, który nie liczy się z innymi, ale ma sporą szansę aby stać się przywódcą rewolucji. Pomiędzy tymi dwoma głównymi postaciami zarysowuje się wyraźny konflikt. Rautavaara wprowadza jeszcze rolę kobiecą – jest nią Ira, która staje pomiędzy Simonem i Komi-



Fot. 1. Eino Rautavaara i jego syn Einojuhani (z archiwum E. Rautavaary)

² K. Aho, *Einojuhani Rautavaara as Symphonist*, Helsinki 1988, s. 75.

³ Więcej informacji na ten temat można znaleźć w książce autora pt. *The Sound of Finnish Angels. Musical Signification in Five Instrumental Compositions by Einojuhani Rautavaara*, Hillsdale/Nowy Jork 2011, s. 69-89.

sarzem i próbuje między nimi mediować. Podczas komponowania dzieła twórca silnie zainteresował się poglądami filozoficznymi Jeana-Paula Sartre'a na temat działania osoby ludzkiej w świecie, jej wolnego wyboru, od którego nie może uciec. Egzystencjalizm Sartre'a mocno wpłynął na kształt opery, która podkreśla rolę jednostki oraz tego, w jaki sposób wybory głównych bohaterów wpływają na ich indywidualne losy, a także losy innych.

Dwie główne role męskie są śpiewane przez równorzędne partie barytonowe, podczas gdy partia Iry powierzona jest sopranowi dramatycznemu⁴. Ważną rolę w operze spełnia chór, który używa stylu mówionego ulubionego przez nauczyciela Rautavaary Vogela, a wśród stosowanych zabiegów pojawiają się także efekty rytmicznego mówienia, krzyczenia i szeptu. *Kaivos* napisana jest w oparciu o technikę dwunastodźwiękową Arnolda Schönberga, chociaż intensywność emocjonalna tej muzyki przybliża ją bardziej do dzieł Albana Berga. Z *Wozzeckiem* wiąże ją wiele podobieństw: trzyaktowa konstrukcja, tematyka społeczno-polityczna, swobodniejsze stosowanie techniki dwunastodźwiękowej, zwłaszcza w drugim akcie, jedyna rola żeńska przy dominujących głosach męskich, a przede wszystkim bardzo ekspresywna melodyka. Pomimo stylistycznej jednorodności, w dziele pojawiają się także akcenty stylistyczne obce dodekafonii, takie jak muzyka zespołu jazzowego dobiegająca z radia w scenie, w której Ira uwalnia związanego Komisarza czy chorałowa muzyka liturgiczna, podczas udzielania komunii górnikom na początku aktu trzeciego.

Kaivos otwiera drogę operze modernistycznej w Finlandii i jednocześnie rozpoczyna trwający przez dziesięć lat dodekafoniczny okres twórczości Rautavaary. Niestety opera nie miała szczęścia do wykonań, pomimo wielu planów dopiero w roku 2012 była wykonana na scenie operowej w Tampere, chociaż już w roku 1963 fińska telewizja YLE zrealizowała jej wersję telewizyjną. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Rautavaara nie otrzymał pierwszej nagrody w konkursie kompozytorskim rozpisany przez Fundację Jenny i Antti Wihuri z powodu ówczesnej polityki uległości Finlandii względem Związku Radzieckiego. Organizatorzy obawiali się, że przyznanie pierwszej nagrody Rautavaarze może przyczynić się do złego postrzegania przez „czerwonego sąsiada” wątków związanych z węgierską rewolucją, stąd postanowili nagrodzić go jedynie dyplomem. Mimo tak długiego oczekiwania na jego wykonanie, dzieło stanowi kamień milowy w historii opery fińskiej, a wielu kompozytorów podziwiała partyturę Rautavaary i starało się ją naśladować. Sam kompozytor uważa ją za swoje najlepsze dzieło operowe, prawdziwy thriller, w którym ciągle aktualnym tematem pozostaje człowiek, określający sam siebie poprzez własne wybory⁵. Warto wspomnieć, że z materiału opery pochodzą dwa utwory na orkiestrę smyczkową: *Canto I* (1960) oraz *Canto II* (1961).

W roku 1970 kompozytor przechodzi od polityki do tematyki komicznej w dziele *Apollo contra Marsyas*, które otrzymało pierwszą nagrodę na konkursie kompozytorskim rozpisany przez Fińską Operę Narodową w 1971 roku. Jest to bardzo specyficzna kompozycja, która wyrasta z wykorzystania muzyki jazzowej i popowej. Tym razem twórca nie posłużył się własnym librettem, ale oparł akcję na tekście szwedzkiego autora Bengta V. Walla, którego treścią jest opozycja pomiędzy różnymi rodzajami mu-

⁴ Partia Iry była pisana z myślą o pierwszej żonie kompozytora, wybitnej śpiewaczce operowej Mariaheidi Rautavaara (1927-2004).

⁵ Por. komentarz kompozytora zawarty w książeczce do nagrania opery *Kaivos* zrealizowanej w 2012 roku przez firmę fonograficzną Ondine.

zyki i typami kultury reprezentowanymi przez Apolla, a muzyką komercyjną reprezentowaną przez Marsjasza. Opera ukazuje potęgę muzyki apolińskiej pomimo tego, że muzyka Marsjasza wydaje się być bardziej czarująca i efektowna⁶. W przeciwieństwie do greckiego mitu w ostatecznym rezultacie to masowe produkcje Marsjasza uzyskują poklask, a muzyka Apolla odchodzi w niebyt.

*I akt – Kalewala
i trylogia operowa wertura*

W 1975 roku Rautavaara kończy pisanie swojej pierwszej opery chóralnej – *Marjatta matala neiti* (*Marjatta, skromna dziewczyna*) przeznaczonej na chór dziecięcy, perkusję, flet i narratora. Tematem dzieła staje się Runo 50 z narodowego eposu fińskiego Kalewala opisująca historię prostej, pięknej dziewczyny Marjatty. Kompozycja jest rodzajem średniowiecznego dramatu misteryjnego, przedstawia w sposób liryczny i symboliczny pojawienie się chrześcijaństwa w Finlandii. Rautavaara nie operuje chórem w sposób jednorodny, ale wydobywa na plan pierwszy niektóre głosy, przez co utwór staje się bardziej kolorowy i zroźnicowany. Historia prostej dziewczyny staje się pretekstem do mówienia o historii Finlandii, jej kulturze narodowej tak ściśle związanej z Kalewałą. „Kalewala jest nitką, która, trzymana w naszych rękach, pozwala poczuć drżenie, jakie w całym świecie, we wszystkich narodach i kulturach rozpoczęło się od tego samego punktu, z którego ta nitka pochodzi”⁷.

Siedem lat później kompozytor, zachęcony przez dyrygenta chóru uniwersyteckiego w Helsinkach, bierze na warsztat twórczy kolejną pieśń z Kalewali – Runo 42. Tym razem przeznacza ją na narratora, chór męski, a instrumenty zastępuje taśmą, na której nagrane są przetworzone dźwięki syntezatora i głosu. Tak powstaje *Runo 42 „Sammon ryöstö”* (*Mit o Sampo*) (1981), mit o magicznym „młynku szczęścia”, który z niczego ciągle miele i wytwarza z jednej strony mąkę, z drugiej pieniądze, z trzeciej sól. Sampo staje się przedmiotem sporów między ludźmi północy – Laponii, którym przewodzi stara wiedźma z Pohjoli, Louhi – a ludźmi południa Finlandii z herosami Ilmarinem, Väinämöinenem i Lemminkäinenem na czele. W wyniku starcia tych dwóch grup młynek zostaje roztraskany na kawałki. Kompozytor przeciwstawia sobie dwa rodzaje dźwięków: te przetworzone, odtwarzane z taśmy z użyciem syntezatora reprezentują Północ, natomiast partie chóralne reprezentują Południe. Opera akcentuje potężną rolę mitu we współczesnej kulturze, a mit sampo jest według kompozytora „rodzajem archetypicznej repetycji mitu i rytuału, sakramentu, przez który Życie materializuje się przed nami”⁸. Zarówno *Marjatta*, jak i *Runo 42* są utworami krótkimi, kilkunastominuto-

⁶ P. Hako, *Finnish Opera*, Helsinki 2002, s. 98.

⁷ „The Kalevala is the thread which, held in our hand, allows us to feel the vibrations that in the whole world, in all nations, in all cultures have started from the same point from which this thread is coming”. Komentarz kompozytora w tłumaczeniu polskim autora tekstu zawarty w książce *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*, Helsinki 2005, s. 101.

⁸ „[...] a kind of archetypal repetition of the myth and a ritual: a sacrament in which Life materializes before us...” Komentarz kompozytora w tłumaczeniu polskim autora tekstu zawarty w książeczce do nagrania *Runo 42 „Sammon ryöstö”* zrealizowanego przez firmę fonograficzną Ondine w roku 1995.

wymi, opartymi na quasi-modalnych i neotonalnych współbrzmieniach, a kompozytor rezygnuje w nich z wcześniejszych układów serialnych na rzecz śpiewności i zrozumiałości słowa.

Kolejna opera *Thomas* (1982-85) mimo dużej roli chóru, jest ponownie rozbudowanym dziełem dodekafonicznym, podobnie jak pierwsza opera *Kaivos*. Historia jej powstania wiąże się ściśle z postacią wybitnego barytona fińskiego Jormy Hynninena, który latach 80. był dyrektorem artystycznym festiwalu w Joensuu. Rok 1985 był obchodzony jako 150-lecie pierwszego wydania fińskiego eposu narodowego *Kalewala*, stąd też Hynninen zwrócił się z prośbą do Rautavaary o napisanie opery. Tak rodzi się pomysł napisania ostatniej części operowej trylogii, której tematem przewodnim będzie *Kalewala*.

Jej bohaterem zostaje biskup Thomas lub „Dominus episcopus Finlandiae” tak jak opisuje go papież Grzegorz IX w połowie XIII wieku. Biskup Thomas być postacią tak ważną dla historii Finlandii, jak dla Polski św. Wojciech. Był on pierwszym człowiekiem, który chciał uczynić Finlandię suwerennym krajem i dokonać jej chrystianizacji. Według nielicznych świadectw historycznych, Thomas został biskupem ok. 1220 roku, by w roku 1244 zrezygnować z tego stanowiska z powodu oskarżenia o sfalszowanie jednej z depeesz papieskich. W operze Rautavaary Thomas jest postacią tragiczną, która z jednej strony próbuje rozszerzać chrześcijaństwo (np. organizuje krucjatę przeciwko miastu Nowogród), ale z drugiej strony nie potrafi oprzeć się nowej szamańskiej kulturze (np. w jednej ze scen pije Somę, napój magów wywołujący halucynacje). Thomas jest więc prototypem późniejszego Fina, którego kultura wyrosła ze skrzyżowania elementów pogańskich z nowszymi, chrześcijańskimi.

Podobnie jak w przypadku *Kaivos* jest to opera prezentująca przede wszystkim postacie męskie: Thomas, Johann von Gobyn, Master Styver, dwóch Dominikanów, trzech magów. Jediną ważniejszą postacią kobiecą jest Maiden (Dziewica) – sopran liryczny. Postać ta pełni rolę łącznika pomiędzy światem pogańskich plemion ugrofińskich, reprezentowanych przez trzech magów, a światem kultury zachodniej. W całej operze nie mówi ona ani jednego zdania, jej partia to w całości wokaliza, przypominająca śpiew ptaka. Rautavaara wykorzystał zresztą w kilku miejscach nagrany głos ptaka, który rozbrzmiewa wraz z głosem Maiden (przykład 1). Po raz pierwszy w twórczości Rautavaary opera pełna jest halucynacji, retrospekcji i monologów wewnętrznych bohatera. Nieustannie powtarzane słowa klucze stanowią mantrę, zapętlają linearny czas, przypominają magiczne zaklęcia lub aforystyczne myśli. Chór występuje nie tylko w osobnej roli, ale przede wszystkim funkcjonuje jako strumień świadomości głównych bohaterów, odkrywa ich prawdziwe myśli i wyobrażenia. Bardzo wymowna jest już pierwsza scena prologu, w której widzimy biskupa Thomasa przed jego śmiercią, pełnego wątpliwości, modlącego się w katedrze w Visby. Otaczają go głosy trzech magów, jego współbraci, dziewczycy, języki mieszają się: słychać wśród nich staroangielski (język Thomasa), łacinę (język chrześcijan), fiński (język pogan), co stanowi osobliwą tkanę myśli czy wspomnień głównego bohatera.

Język muzyczny opery okazuje się zupełnie przełomowy, o czym pisze sam kompozytor w artykule wydanym już po prapremierze opery, a zatytułowanym *Thomas – Analysis of the Tone Material (An Experiment in Synthesis)*⁹. Jest on syntezą dodekafonii, z tradycyjnymi zasadami konstrukcji tercjowej trójdźwięków, z zastosowaniem wielu ar-

⁹ „Finnish Music Quarterly” 1985, nr 1-2, s. 47-53.

chaizacji w postaci pochodów równoległych kwint czy kwart, użyciem chorału gregoriańskiego, a także wielu nowatorskich efektów, do których należą m.in. przebiegi aleatoryczne¹⁰. Opera *Thomas* rozpoczyna drugi syntetyczny okres serialny kompozytora, który obejmuje także późniejsze opery, takie jak *Vincent*, *Auringon talo* czy *Aleksis Kivi*. Połączenie tak wielu elementów starych z nowymi ma na celu oddanie specyficznej atmosfery średniowiecznej Finlandii, kiedy to dawna kultura szamańskich bębnow północy zaczęła być zestawiana z monodią i wczesną polifonią średniowieczną. Nastrój kompozycji jest surrealistyczny i antycypuje dwie późniejsze opery kompozytora: *Vincenta* i *Aleksisa Kivi*. Wszystkie trzy dzieła podzielają ten sam schemat narracyjny, rozpoczynają się od ostatnich chwil bohatera, a następnie ukazują ich losy od początku do końca. W każdym przypadku mamy do czynienia z quasi-spowiedzią z życia postaci, fakty są już przefiltrowane przez umysł słuchacza, a wcześniejsze wydarzenia noszą znamiona tragizmu.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Thomas*, Act I. It features several staves for vocal parts and an orchestra. The vocal parts are labeled 'MÄDCHER' (Maiden), 'MÄDCHEN' (Magicians), and 'MÄDCHER' (Bird). The lyrics are written in German and Finnish. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A box at the bottom right contains a note: 'MÄDCHEN: MIT STIMMGESCHW. 3: 55/80 (MAGISCHES, RECHTUM SCHAFFENDES GERÄT DER FINNISCHEN METROLOGIE - KALIBRATION VON SCHNITT (LÄRAREN) GESCHNITTET)'. There are also some handwritten annotations and a circled 'S' in the score.

Przykład 1. E. Rautavaara, opera *Thomas*, akt I, wyciąg fortepianowy, partie Maiden, trzech Magów, taśma z nagraniem śpiewem ptasim

II akt – Jorma Hynninen i misja artysty

Thomas okazał się wielkim sukcesem i zapoczątkował przyjaźń pomiędzy kompozytorem, a Jormą Hynninenem – relację, która miała przyczynić się do powstania kolejnych oper. Jak pisze Rautavaara w swojej autobiografii, to Hynninen sprowokował kompozytora do napisania dwóch kolejnych dzieł: *Vincenta* (1986-87) i *Aleksisa Kivi* (1995-96). Podobno artyści spotykali się dwa razy na lotnisku, a Jorma Hynninen witając kompozytora

¹⁰ S. Bruhn dokonała szczegółowej analizy opery *Thomas* w swojej pracy *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage*, Hillsdale/Nowy Jork 2003, s. 127-140.



Fotografia 2. Jorma Hynninen jako dojrzały Aleksis Kivi (po lewej), Ville Rusanen jako młody Aleksis Kivi. Okładka nagrania opery *Aleksis Kivi* (Ondine ODV 4009)

wypowiedział magiczne zdanie „Czy nie wyglądam może jak Vincent van Gogh?”¹¹, „Czy nie wyglądam może jak Aleksis Kivi?” (fotografia 2). Okazało się później, że za każdym z tych zdań kryło się zamówienie na operę, i partię głównego bohatera przeznaczoną dla samego Hynninen.

Thomas był opowieścią o biskupie-wizjonerze, natomiast w *Vincencie* i *Aleksisie Kivi* głównymi postaciami są artyści-geniusze, niezrozumiani w swoim środowisku, pogardzani i wyśmiewani. Kompozytor długo zwlekał z napisaniem opery opartej na życiu tak znanego malarza, jakim był Vincent van Gogh. Obawiał się, że świetna znajomość faktów z biografii artysty uniemożliwi mu stworzenie właściwego libretta i skonstruowanie odpowiedniej dramaturgii dzieła. W przeciwieństwie do *Thomasa*, czas narracji w *Vincencie* rozciąga się poza życie malarza i obejmuje prawie 100 lat, które sprawiły, że van Gogh zyskał sławę wybitnego artysty. Czas bardzo często nakłada się na siebie tak, że nie jesteśmy w stanie

odróżnić wydarzeń z przeszłości od terażniejszości. Świetnym tego przykładem jest początek aktu drugiego, w którym akcja dramatu przenosi się na wystawę do Paryża, gdzie stajemy się świadkami dyskusji na temat sztuki van Gogha z punktu widzenia Profesora Historii Sztuki, Artysty, Estetyka i Krytyka. Bardzo szybko główna akcja okazuje się tylko tłem dla rozmowy pomiędzy Paulem Gauguinem, a kochanką Vincenta Marią Hoornik. Takie było zresztą zamierzenie Rautavaary, który nie chciał, żeby w operze było do końca jasne, co jest wspomnieniem, a co jedynie iluzją i halucynacją głównego bohatera. „Prawie wszystko jest lub może być snem czy wspomnieniem Vincenta. Gdy jest to potrzebne, każdy świadomie dokonuje w swojej pamięci, projekcji ważnej osoby, postawy lub punktu widzenia (wraz z jego przedstawicielami) poprzez umieszczenie ich w obecnym czasie, w którym one realnie nie istniały”¹². Halucynacje van Gogha są do-

¹¹ E. Rautavaara, *Omakuva*, Juva 1989, s. 330.

¹² „Almost everything is or could be Vincent’s dream or flashbacks. In one’s memories everyone projects – consciously, when needed – an important person, an attitude, or point of view (with its representatives) to a certain time, where they didn’t exist in reality”. A. Sivuojan-Gunaratnam, „*Narcissus Musicus*” or an Intertextual Perspective on the Oeuvre of Einojuhani Rautavaara, w: *Topics, Texts, Tension – Essays in Music Theory*, red. T. Mäkelä, Magdeburg 1999, s. 15, tłumaczenie polskie autora tekstu.

datkowo podkreślone przez użycie specjalnego syntezatora DX7, dzięki któremu dźwięki stają się oniryczne, ponadrzeczywiste.

Na początku każdego aktu Rautavaara wprowadził orkiestrowy wstęp, który jest muzycznym przełożeniem jednego z obrazów van Gogha: w I akcie pojawia się „Gwieździsta noc”, w drugim „Pole pszenicy z krukami”, natomiast w trzecim „Kościół w Auvers”. Stwarza to wrażenie, jakby akcja każdego z trzech aktów stopniowo wyłaniała się z obrazu i stawała się rzeczywistością. Techniki, jakie kompozytor stosuje w muzycznym portrecie obrazów van Gogha są analogiczne do technik malarzkich. W „Gwieździstej nocy” falujący dźwięk syntezatora z tremolando niskich dźwięków instrumentów smyczkowych tworzy ekspresywne tło (przykład 2), podobnie jak na

obrazie van Gogha granatowe i niebieskie pociągnięcia pędzla tworzą wieczorne niebo, podczas gdy arabeskowe, wijące się krótkie motywy w skrzypcach, altówkach oraz fletach wskazują na wirujące, iskrzące się żółcią gwiazdy (fotografia 3). Po zakończeniu pracy nad operą Rautavaara zebrał wszystkie trzy „muzyczne obrazy”, rozszerzył je i dodał jeszcze jedną część: „Apotheosis”, co przyczyniło się do powstania *VI Symfonii „Vincentiana”*.

Kompozytor oparł operę na materiale trzech serii dwunastodźwiękowych, z których każda symbolizuje jeden podstawowy kolor palety malarskiej: czerwony, żółty, niebieski. Ich połączenia umożliwiają stworzenie wszystkich innych kolorów, dzięki czemu kompozytor może poczuć się jakby sam był malarzem. Zresztą w pewnym okresie swojego życia Rautavaara stworzył bardzo wiele symbolicznych obrazów, z czego niektóre, jak np: *Angel od Dusk* zostały potem wykorzystane jako materiał na okładkę płyt z jego kompozycjami. Dzięki operze *Vincent* Rautavaara mógł wejść głębiej w rolę artysty malarza i zidentyfikować się w pewien sposób z postacią van Gogha, jednocześnie sam pisał libretto, co umożliwiło mu włączenie do opery wielu wątków autobiograficznych. W operze występują dwie główne postacie kobiece: Maria Hoornik – nierozumiejąca sztuki van Gogha, skoncentrowana jedynie na wymiernej wartości jego obrazów oraz Gaby – muza malarza, początkowo będąca jedynie głosem, halucynacją, wraz z dwoma innymi głosami żeńskimi przemawiającymi do Vincenta ze ściany. W kluczo-

Przykład 2. E. Rautavaara, opera *Vincent*, wstęp do aktu I, wyciąg fortepianowy



Fotografia 3. V. van Gogh, „Gwieździsta noc” (1889)

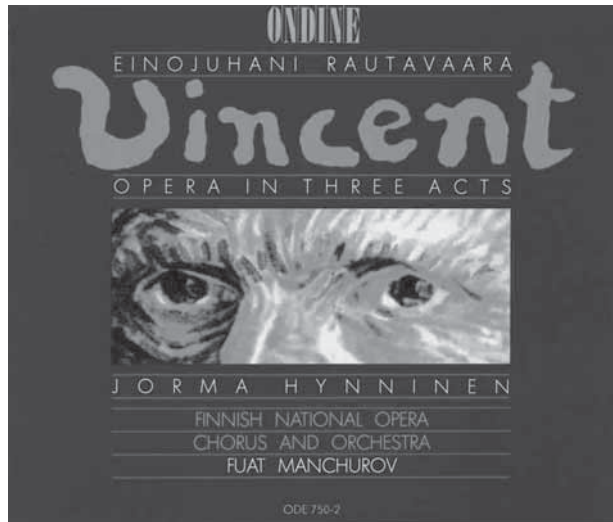
wym momencie dzieła, w akcie drugim, Vincent maluje na ścianie drzwi – drzwi iluzji przez które przychodzi realna Gaby. Postać ta zstępuje jak anioł, stąd zapewne pojawia się gra słów Gaby – archanioł Gabriel. W tym samym momencie Maria Hoornik odchodzi. Liryczny sopran Gaby kojarzy się z Dziewicą z *Thomasa*, a postać posiada tę samą funkcję podtrzymania na duchu głównego bohatera. Maria Hoornik symbolizuje pierwszą żonę kompozytora Mariaheidi, podczas gdy Gaby reprezentuje młodą dziewczynę Sini, którą Rautavaara poślubił w roku 1984, co stało się wielkim skandalem obyczajowym w całej Finlandii. Sam temat niezrozumienia społecznego, wyklęcia z grona towarzyskiego, który przeżywał van Gogh, bardzo mocno przypominał sytuację kompozytora w połowie lat 80. Cztery postacie – Krytyka, Profesora-semiotyka, Artysty-marksysty i jękającego się Estety zafascynowanego strukturalizmem – są z pewnością czytelną parodią ważnych postaci środowiska ówczesnej Finlandii. Opera odniosła olbrzymi sukces, wystawiano w wersji niemieckiej w Kiel, w Hadze w 1991 roku oraz w Innsbrucku w 1998 roku (fotografia 4).

Podczas, gdy *Vincent* podejmuje tematykę malarską, *Aleksis Kivi* przedstawia tragiczne życie ojca literatury fińskiej Aleksisa Kivi (1834-72). Opera została napisana na zamówienie festiwalu operowego w Savonlinnie z okazji 125. rocznicy śmierci poety. Festiwal operowy w środkowej Finlandii zajmuje bardzo ważne miejsce w historii muzy-

ki fińskiej. W latach 70., kiedy obok uznanych dzieł klasyki operowej, zaczęto organizować pierwsze wystawienia oper fińskich kompozytorów – m.in. Joonasa Kokonena *Viimeiset kiusaukset* (*Ostatnie kuszenie*) (1972-75) czy Aulisa Sallinen *Punainen viiva* (*Czerwona linia*) (1976-78) – angażując przy tym wybitnych reżyserów teatralnych, takich jak Sakari Puurunen czy Kalle Holmberg – do średniowiecznego zamku w Olavinlinna zaczęło przybywać coraz więcej melomanów, nie tylko z Finlandii, ale z różnych stron świata. Dzięki festiwalowi zainteresowanie operą przerosło najśmielsze oczekiwania i zaczęto mówić o fińskim „boomie operowym”. Fińscy kompozytorzy zaczęli interesować się operą, powstało wiele międzynarodowych produkcji, a festiwal ustalił swoją wysoką światową pozycję.

Skomponowanie opery o narodowym wieszczu Aleksisie Kivi było dla Rautavaary jeszcze większym wyzwaniem niż napisanie opery o Vincencie van Gogh. Tym razem kompozytor zrezygnował z dużej obsady orkiestrowej i stworzył operę kameralną przeznaczoną na kilka głosów solowych, orkiestrę smyczkową z udziałem dwóch klarnetów i perkusji. Podobnie jak w *Vincencie* posłużył się obrazami van Gogha, tak w tym dziele wykorzystał oryginalne teksty poetyckie samego Kiviego: poemat *Ikävyyt* (*Melancholia*), *Laulu oravasta* (*Gniazdo wiewiórki*), *Sydämeni laulu* (*Pieśń mego serca*) oraz kilka fragmentów z jego sztuk. To one budują narrację młodego, pełnego optymizmu i entuzjasmu poety, jak i zmęczonego życiem, przegranego 38-letniego Kiviego.

Opera rozpoczyna się od dramatycznego monologu Kiviego walczącego z alkoholizmem i samotnością, ukazanego już pod koniec swojego krótkiego życia, następnie kompozytor przenosi akcję w czas młodości poety, pełnej szczęścia i miłości. Tym razem czas przeszły i teraźniejszy ulega rozdzieleniu, w muzyce pojawia się ekspresyjna partia smyczków, materiał muzyczny pozostaje już swobodnie dwunastodźwiękowy, słychać wiele odniesień do późnego romantyzmu. Kompozytor wprowadza do opery rolę profesora Augusta Ahlqvista (1826-89) cenionego krytyka literatury fińskiej, który wydaje się być nieustannym oskarżycielem sztuki Kiviego. W czasach, kiedy poezja fińska była pisana jedynie kunsztownym i wyszukany językiem szwedzkim przez tak cenionych twórców jak Johan Ludvig Runeberg (1804-1877), próby literackie podejmowane w prostym, chłopskim języku fińskim, nawiązującym do kultury ludowej były skazane na niepowodzenie. Aleksis Kivi chciał stać się drugim Runebergiem, ale jego twórczość, a zwłaszcza pierwsza powieść w języku fińskim *Seitsemän veljestä* (*Siedmiu braci*) (1873), została należycie oceniona dopiero po jego śmierci.



Fotografia 4. Okładka nagrania opery *Vincent* (Ondine ODE 750-2).

Na podstawie tragicznych losów Kiviego Rautavaara buduje następujące poziomy dyskurs: przeciwstawienie języka szwedzkiego fińskiemu, wzrost znaczenia fińskiej inteligencji, a także temat samotności artysty. Ludowy koloryt kompozycji zapewniają dwa klarnety, które przywodzą na myśl instrumenty ludowe, takie jak piszczałki czy dudy, ponadto w scenach ludowych Rautavaara wykorzystał motywy ze swojego młodzieńczego opracowania pieśni ludowych na fortepian, następnie zinstrumentowanych na smyczki – *Pelimannit (Muzykanci)* (1952). Dla zobrazowania młodej inteligencji posłużył się cytatem z opracowania muzycznego Fredrika Ehrströma jednego z wierszy Johana Runeberga, natomiast tematyka podświadomości bohatera została zobrazowana przez użycie syntezatora DX7.

Akt III opery przypomina sceny halucynacji z *Vincenta*, kiedy Kivi wchodzi do pustego foyer w teatrze, w stanie upojenie alkoholowego dostrzega przed sobą dziwne, przerażające twory swojej wyobraźni. Pojawia się przed nim oskarżycielski Ahlqvist z rogami na głowie, postacie z jego sztuki grają na fideli i piszczałkach, a scena przenosi się do tawerny. W końcu Kivi zostaje umieszczony w szpitalu psychiatrycznym, gdzie spotyka siebie z czasów młodości. Rautavaara stosuje tutaj niecodzienny zabieg: umieszcza dwóch barytonów reprezentujących tego samego bohatera z różnych okresów, którzy razem wyśpiewywują strofy tego samego poematu Aleksisa Kivi *Sydämeni laulu (Pieśń mego serca)*. Wiersz symbolicznie poświęcony ogrodowi śmierci, gdzie pokój oraz piękno królują wiecznie i nie ma już czasu przeszłego i teraźniejszego, jednoczy na nowo pękniętą osobowość poety, scala ją nadając jej nowe znaczenie. Muzyka Rautavaary jest w tym miejscu oszczędna, miarowy rytm pokrywa się z naturalnym oddechem, frazy są powtarzane, łagodne, kołyszące, jakby ta ostatnia pieśń stanowiła ukołysanie duszy udręczonego poety do wiecznego snu (przykład 3).

Tuonen lehto, öinen lehto!
Siell' on hieno hietakehto,
sinnepä lapseni saatan.

Siell' on lapsen lysti olla,
Tuonen herran vainiolla
kaitsia Tuonelan karjaa.

Siell' on lapsen lysti olla,
illan tullen tuuditella
helmassa Tuonelan immen.

Onpa kullan lysti olla,
kultakehdoss' kellahdella,
kuullella kehrääjälintuu.

Tuonen viita, rauhan viita!
Kaukana on vaino, riita,
kaukana kavala maailma.

Gaju w Tuoni, gaju ciemny!
Tyś łóžeczkiem, miękką kołyską z piasku,
W której położę w końcu swoje dziecię.

Nigdzie nie znajdę miejsca szczęśliwszego
niż wonne łąki Pana z Tuoni,
Pilnujące trzód jego, gdy się pasą.

Nigdzie nie znajdę miejsca szczęśliwszego
niż miłe serce Pani z Tuoni,
gdy głowa jej we śnie skłoniona.

Nigdzie nie znajdę miejsca szczęśliwszego
dla mojej pieszczotki,
Niż kolebanie w złotej kołysce,
Gdy słyhać pieśń lelka.

Gaju w Tuoni, gaju cichuteńki!
Odległy od walk i zmagañ życia,
Odległy od zmartwieñ i nikczemności.

tłum. Marcin Trzęsiok

Wydaje się, że podobnie jak *Vincent*, *Aleksis Kivi* może być także w pewien sposób rozumiany jako opera autobiograficzna. Kiedy kompozytor opowiada losy poety, sam

80
CHARL. TIEL-LE, TUR-HA. [Kivi KYRISTYY MAAHAN, DÄ CHATLOPANI SLEISSÄ.]
♩ = c. 54
org.

84
Kivi TUO-NEN LEH-TO, OI-NEN LEH-TO. SIELL ON HIE-NO HIE-TA-KEH-TO, SIN-NE-DÄ LAPSE-NI
org.

Przykład 3. Rautavaara, opera *Aleksis Kivi*, akt III, scena końcowa, wyciąg fortepianowy

utożsamia się postacią literacką, sam przecież tworzy wiersze, eseje i teksty do swoich oper, kiedy w *Vincencie* przenosi pewne postacie ze swojego życia do sztuki, w *Aleksisie Kivi* dokonuje odwrotnego procesu. Odnajduje w poecie pewne elementy wspólne, jego ukochanie samotności, poczucie tworzenia bezpiecznego świata swojej sztuki, opiewanie piękna natury Finlandii. Obie opery dopełniają obraz twórcy nie tylko jako muzyka, ale twórcy totalnego: *Vincent* przedstawia go jako malarza, *Aleksis Kivi* jako literata. Wraz z niewystawioną autobiograficzną jednoaktową operą *En Dramatisk scen* (*Scena dramatyczna*) pisaną w latach 1975-76 dla opery w Göteborgu, gdzie sam kompozytor sportretował siebie pod imieniem Järnberg, co jest dosłownym tłumaczeniem nazwiska Rautavaara na język szwedzki, stanowią one tryptyk operowy, poświęcony roli artysty w świecie i jednocześnie reprezentują artystyczne credo samego kompozytora. Twórca pozostaje zawsze na uboczu, jego dzieła nie zawsze znajdują zrozumienie, ale wszystkie swoje wysiłki wkłada w tworzenie, w budowanie własnego świata, pełnego ukrytych emocji. Nie zawsze zdaje sobie sprawę z wewnętrznych procesów rządzących dziełem sztuki, czasem intuicyjnie jest przez nie prowadzony, tym bardziej musi się poddać tym prawom, których nie rozumie, a które chcieliby odkryć badacze, krytycy, filozofowie czy muzykolodzy. Artysta nie może być uwikłany w działalność polityczną, gdyż przeczy ona jego misji, czemu Rautavaara dał wyraz właśnie w niewystawionej operze *En Dramatisk scen*, gdzie główny bohater-kompozytor zostaje wplątany w politykę.

III akt – powroty do przeszłości

Rautavaara wyznał, że jeszcze jako mały chłopiec bardzo chciał zostać kompozytorem i napisać operę opartą na życiu Aleksisa Kivi. Dzieło to powstało dopiero w połowie lat 90., a więc idea czekała na realizację ponad 50 lat. Podobnie stało się w przypad-

ku komponowania opery telewizyjnej *Tietäjien lahja* (*Podarunek magów*) (1993-94). Rautavaara napisał libretto opierając się na krótkiej historii bożonarodzeniowej amerykańskiego pisarza Oliviera Henry'ego, którą czytał podczas pobytu w latach 50. w Stanach Zjednoczonych. Jest to jego najkrótsza opera, w której ilość postaci została bardzo ograniczona, muzyka jest silnie skondensowana, a jednocześnie dosyć uproszczona w porównaniu z wcześniejszymi dziełami. Poza tym fabuła nie koncentruje się na dramatycznej biografii głównego bohatera, ale wzajemnej miłości i trosce młodej pary małżeńskiej: Minny i Joela, przedstawionej w okresie Bożego Narodzenia. Prosta i nieskomplikowana treść ukazana została w sposób chronologiczny, bez retrospekcji, w sposób obiektywny, bez głębszej psychologicznej charakterystyki bohaterów. Pomimo problemów finansowych oboje pragną wyrazić swoją miłość do drugiej osoby poprzez kupno prezentu. Minna, aby kupić łańcuszek do zegarka Joela obcina swoje długie włosy i sprzedaje je w sklepie, Joel, aby kupić Minnie piękny grzebień do włosów sprzedaje swój zegarek. Bożonarodzeniowy przekaz wyrażony jest słowami Henry'ego: „Ci wszyscy, którzy dają i otrzymują są najmądrzejsi. Gdziekolwiek są, są najmądrzejsi. To oni są magami”¹³. Kompozytor przenosi akcję noweli Henry'ego z Nowego Yorku do małego, prowincjonalnego, fińskiego miasteczka i podkreśla świąteczny nastrój dzieła przez użycie chóru dziecięcego.

Okres początku XX wieku w Finlandii wydaje się dla kompozytora szczególnie interesujący, bo jeszcze parę lat wcześniej pisze operę *Auringon talo* (*Dom słońca*) (1989-90). Opowiada ona historię dwóch sióstr bliźniaczek: Eleanor (Noora) i Irene (Riina), które wraz ze swoimi bogatymi rodzicami musiały wyemigrować z Rosji do Finlandii po Rewolucji Sowieckiej w 1917 roku. Rodzina nie pochodziła z Rosji, ale w połowie wyrastała z korzeni angielskich, w połowie z francuskich. Kiedy jej członkowie przybyli do Finlandii właściwie nikt nie mówił po fińsku, ani szwedzku, co powodowało, że byli skazani na wykluczenie towarzyskie. Parę lat później ojciec zbankrutował i popełnił samobójstwo, podobnie jak brat i starsza siostra. Kiedy zmarła ich matka, bliźniaczki pozostały same w wielkim domu, nazwanym Solgården (*Domem słońca*). Pomimo dramatycznej historii rodziny Noora i Riina nie przestały prowadzić normalnego życia, jakie wiodły wcześniej, jeszcze jako małe dziewczynki w Petersburgu. Nie miały jednak służących, w związku z tym nie sprzątały, a wszystkie śmieci wrzucały do jednego pustego pomieszczenia. Pomysł napisania opery pojawił się w chwili, gdy kompozytor przeczytał w gazecie wiadomość o ich tragicznej śmierci w wyniku wyziębienia organizmu wiosną 1987 roku. Treścią opery są właściwie tylko wspomnienia obu sióstr ze szczęśliwych czasów, kiedy jeszcze żyła ich rodzina.

Postacie są zupełnie odizolowane od świata zewnętrznego, żyją swoim własnym, wewnętrznym życiem, „Dom słońca” jest ich jedynym światem. Z prawdziwym życiem zewnętrznym łączy ich przychodzący listonosz, kompozytor użył imienia Hermesson, aby wskazać na symboliczną funkcję tej postaci. Bóg Hermes przecież nie tylko przekazuje informacje, jest bogiem kupców i złodziei, ale także przenosi duszę do świata zmarłych jako psychopompos. W finale opery ukazana jest symboliczna scena śmierci bohaterki, kiedy pojawiają się postacie zmarłej rodziny i zapraszają bliźniaczki do wspólnego poloneza. Taniec staje się znakiem połączenia czasu przeszłego z teraż-

¹³ „Of all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are wisest. They are the magi”. Końcowy fragment opowiadania O. Henry'ego w tłumaczeniu polskim autora tekstu.

niejszym, jednoczy rodzinę, podobnie jak wspólna pieśń młodego i starego Aleksisa Kivi scalała jego osobowość. Kompozytor wykorzystał w tym końcowym fragmencie swój wcześniejszy utwór chóralny *Lehdet lehtiä* (1979) (*Liście są liśćmi*), któremu zostały nadane cechy tańca, a całość zinstrumetowała. Typowymi cechami tego utworu są elegijność i melancholia, wyrażona ciągłym pochodem opadających sekund, co upodabnia go do lamentu (przykład 4).

Auringon talo w swojej szacie muzycznej nie odbiega za bardzo od neoromantycznego klimatu Aleksisa Kivi, jednak zdecydowanie większy akcent został położony na duety, tercety, kwartety niż na pojedyncze partie solowe. Jest to więc opera pełna ukrytych kontrapunktów, dosyć statyczna w swoim przebiegu, pełna nostalgii

z powodu częstych powrotów do wydarzeń minionych. Rautavaara określił operę jako *tragedia buffa*, bo mimo pesymizmu i beznadziejności sytuacji bliźniaczek dzieło obfituje w elementy komiczne – np. kiedy do domu bliźniaczek przybywają goście, bohaterki są zmuszone przez konwenanse do wypożyczenia innych lokali, co generuje dużo śmiesznych sytuacji. Przesłanie tego utworu można odczytywać na kilku poziomach: przede wszystkim *Auringon talo* jest opowieścią o samotności i starości, w której można także dostrzec elementy wspólne dla estetyki samego kompozytora. Noora i Riina tworzą swój własny świat ze strzępów dawnego świata i zamykają go w przestrzeni swojego domu rodzinnego, podobnie jak sam Rautavaara, który buduje odrębny własny świat muzyczny posługując się zestawem analogicznych symboli oraz motywów muzycznych zaczerpniętych ze swoich wcześniejszych utworów. Kompozytor kiedyś w jednym z wywiadów wyznał: „Jako dziecko uwielbiałem jeździć w nocnym pociągu lub samochodzie w którym było wszystko, gdzie można było się umyć, zasnąć, być jak w łonie matki”¹⁴.

Przykład 4. Rautavaara, opera *Auringon talo*, akt III, finałowcy polonez, wyciąg fortepianowy

¹⁴ „As a child I was especially fond of travelling in a night train, a sleeping car with everything in it, where you could wash and sleep and where you would be like in a womb”. Wypowiedź Rautavaara w filmie *The Gift of Dreams* zrealizowanym w 1997 roku przez niemiecką wytwórnię Arthaus Music, tłumaczenie polskie autora tekstu.

Tematyka śmierci najbliższych oraz samotności nie są obce kompozytorowi, który bardzo wcześnie stracił ojca, następnie matkę i był wychowywany przez ciotkę, a potem zamknął się w bezpiecznym świecie książek o muzyce i swoich dziecięcych akwareli, które traktował jak kompozycje muzyczne¹⁵.

Auringon talo podejmuje jednocześnie tematykę powrotu do utraconego dzieciństwa, która pojawia się w latach 90. w innych kompozycjach Rautavaary. Przykładem mogą być utwory takie jak wspomniana już opera *Tietäjien lahja*, fantazja symfoniczna *On the Last Frontier* (1999) oparta na poemacie E.A. Poe *Narrative of Arthur Gordon Pym*, który kompozytor czytał w dzieciństwie, *Manhattan Trilogy* (2003-05), *Lost Landscapes* (2005), przywołujące lata studiów kompozytora w różnych krajach, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych.

Rasputin (2001-03), oparty na historii słynnego rosyjskiego uzdrowiciela Grigorija Rasputina (1869-1916) zamyka kompozycje operowe Rautavaary. W dziele powraca temat polityczny podjęty także w pierwszej operze *Kaivos*, jednocześnie fabuła koncentruje się wokół głównego bohatera, którego osobowość wykazuje wiele cech wspólnych dla biskupa Thomasa, van Gogha czy Aleksisa Kivi. Grigorij Rasputin zasłynął jako wybitny uzdrowiciel, ale jednocześnie jego postawa często graniczyła z herezją. Mistyk, cudotwórca, niestroniący od kobiet lekkiego obyczaju i nadużywający alkoholu, reprezentuje typową postawę geniusza-szaleńca. Opera w mniejszym stopniu niż wcześniejsze dzieła wykorzystuje retrospekcje i bardziej podkreśla koloryt rosyjski m.in. poprzez powierzenie partii Rasputina basowi i duży udział chóru męskiego w przebiegu dzieła. Jest to najbardziej rozbudowana opera ze wszystkich dzieł Rautavaary, zarówno jeśli chodzi o ilość wprowadzonych postaci (ponad 20), jak i czas trwania (ok. 3 godzin). *Rasputin* dotyka w pewien sposób także tematu powrotu do dzieciństwa kompozytora. Przed II wojną światową Rautavaara wybrał się wraz ze swoją rodziną w podróż nad jezioro Ładoga do prawosławnego klasztoru Valamo. Magiczne dźwięki dzwonów, niezrozumiały język staro-cerkiewno-słowiański, mnisi z długimi brodami, przepiękne malowidła przedstawiające aniołów i sam klasztor wylaniający się jakby ze mgły musiały zrobić olbrzymie wrażenie na kilkuletnim chłopcu¹⁶. Parę lat później ze wspomnień tej fascynującej wyprawy zrodziły się muzycznej kompozycje: cykl *Ikonit (Ikony)* (1955) na fortepian, a po kilku latach rozbudowana *Vigilia* na chór a cappella (1971-72/1996). Wydaje się, jakby w *Rasputinie* kompozytor dążył do pewnego magicznego powrotu, jednocześnie po raz kolejny podejmując temat niezrozumienia społecznego jednostki pełnej wewnętrznych sprzeczności oraz dotykając wątków religijnych i magicznych. Trzymająca w napięciu akcja *Rasputina* jawi się jako synteza wszystkich wcześniejszych oper kompozytora, to późne dzieło wyznacza język muzyczny wszystkich utworów instrumentalnych powstałych po nim. Zresztą jest to przypadek szczególny w twórczości kompozytora, bowiem wiele z jego oper wyznacza kolejne etapy stylu muzycznego Rautavaary: *Kaivos* – pierwszy okres dodekafoniczny, *Thomas* – drugi okres syntetyczny, *Auringon talo* – wprowadza po raz pierwszy wątki nostalgiczne i w końcu *Rasputin* rozpoczyna okres ultraromantyczny, charakteryzujący się gęstą fakturą orkiestrową i warstwą harmoniczną¹⁷.

¹⁵ *Rautavaara Orchestral Works*, Helsinki 1999, s. 3.

¹⁶ Zob. E. Tarasti, *Icons in Einojuhani Rautavaara's Icons, Suite for Piano*, w: *Musical Semiotics Revisited*, red. E. Tarasti, Imatra/Helsinki 2003, s. 553-555.

¹⁷ Podział na okresy stylistyczne w twórczości Rautavaary wprowadza A. Sivuoja-Gunaratnam w książce *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period*

Wydaje się, że w każdej kolejnej operze Rautavaara kompozytor eksploruje ten sam temat: starzejący się bohater, często idealista, geniusz, wizjoner o wyrazistej osobowości pozostaje w konflikcie z własnym środowiskiem, pomimo uporu i dążenia do wyznaczonego celu ostatecznie ponosi klęskę, niezrozumiany i nieakceptowany przez swoje otoczenie. Dzieła nastawione są na zobrazowanie wewnętrznych przeżyć bohatera, jego iluzji, niespełnionych marzeń i ucieczki od świata. Rautavaara stosuje liczne powroty do wydarzeń minionych, pojawiają się sny, halucynacje, mistyczne zjawy¹⁸, co przełamuje poczucie czasu linearnego, a w jego miejsce pojawia się czas subiektywny, czas wewnętrzny.

Interesująca jest także obsada głosów, ograniczona głównie do głosów męskich, baryton wydaje się idealnym głosem bohatera oper Rautavaary. Głosy żeńskie potraktowane są marginesowo, pozostają wsparciem dla głosów męskich, aczkolwiek nie wprowadzają nowego materiału dramatycznego. Pod względem muzycznym w większości stanowią kunsztowne ozdobione linie, przypominające śpiew ptaka. Kobiety funkcjonują jak zjawy, pojawiają się tajemniczo, są jak anioły, które wpuszczają promienie światła do ciemnego świata mężczyzn, stają się mediatorami między skonfliktowanymi bohaterami. Tylko w *Auringon talo* temat kobiet staje się głównym problemem opery, w innych przypadkach kobiety nie posiadają własnych dramatycznych losów, pozostają „satelitami tematycznymi” głównych bohaterów. Rautavaara komponuje głosy melodycznie, nie korzysta ze sztywnej serii dodekafonicznej, co jak sam pisze:

odartoby ekspresję z ostatnich znamion śpiewu, czyniąc linię melodyczną pozbawionym znaczenia, mechanicznym ćwiczeniem [...] Linia wokalna nie powinna tylko opowiadać, informować i symbolizować [...] Kiedy słuchamy „Liebestod” w *Tristanie i Izoldzie*, nie musimy koniecznie rozumieć słów. Błogosławiony świat śmierci sportretowany przez Schopenhauera, Novalisa i Wagnera jest odkrywany przez znaczenia inne niż słowa i pojęcia; jest odkrywany przez muzykę, która mówi nam więcej¹⁹.

Z tych powodów Rautavaara nie stosuje *Sprechgesangu*, ale czasami wykorzystuje jedynie partie mówione – np. partia Augusta Ahlqvista w *Aleksisie Kivi* poprzez brak elementów śpiewu nabiera charakteru parodystycznego.

Podczas, gdy linie wokalne pozostają swobodne, w partii orkiestry kompozytor stosuje ustalone przebiegi dwunastodźwiękowe, które trudno nazwać seriami, ponieważ

(ca. 1957-1965), Helsinki 1997, a następnie przejmuje K. Korhonen, *Finnish Orchestral Music and Concertos 1995-2005*, Jyväskylä 2006, s. 53. Korhonen nazwał okres trwający od roku 1994 „mistycznym”, co autor tekstu uznał za zbyt jednoznaczne, w związku z tym zaproponował nowy podział ostatniego okresu na postromantyczny (1994-2003) oraz ultraromantyczny (od 2003).

¹⁸ Por. A. Sivuoja-Gunaratnam, *Einojuhani Rautavaara as Opera Composer*, „Finnish Music Quarterly” 1993, nr 3, s. 40-45.

¹⁹ „[...] this deprived the expression of the very last vestiges of singing, making the melodic line a meaningless, mechanical exercise”, „The vocal line should not just narrate, inform and symbolize”, „When we listen to the ‘Liebestod’ music in *Tristan and Isolde*, we do not necessarily have to understand a word of the text. The blessed world of death portrayed by Schopenhauer, Novalis and Wagner is revealed by means other than words and concepts; it is revealed by music, which tells us more.” Wypowiedź kompozytora w tłumaczeniu polskim autora tekstu zawarta w książeczce nagrania opery *Aleksis Kivi*, zrealizowanej przez firmę fonograficzną Ondine w 2002 roku.

Przykład 5. E. Rautavaara, opera *Aleksis Kivi*, akt I, początkowy monolog Aleksisa Kivi, wyciąg fortepianowy

1983), drugi okres dodekafoniczny-syntetyczny (1984-94), okres postromantyczny (1994-2003) oraz ultraromantyczny (od 2003 roku), jego muzyka czerpie swobodnie ze zdobyczy wszystkich tych lat. Wydaje się, jakby przez całe życie kompozytor pisał zaledwie jedną partyturę, olbrzymi muzyczny intertekstualny tekst – makro-tekst. W przypadku dzieł dramatycznych jest to tym bardziej symptomatyczne, że większość oper wykorzystuje podobny schemat libretta (*Thomas, Vincent, Aleksis Kivi, Rasputin*), opowiadającego historię tego samego bohatera. Zastanawiające jest, że w większości librett Rautavaary istnieją odniesienia do faktów z biografii kompozytora. Czyżby sam twórca chciał poświęcić wszystkie swoje opery na opowiadanie *de facto* o sobie samym, opowiadanie tej samej historii tylko w innych wariantach? Co istotne, Rautavaara sam przyrównuje tę tendencję do rzeźby, która funkcjonuje w niechronologicznym czasie i którą można oglądać z różnych stron pomimo różnicy czasowej – dopiero wtedy obiekt jawi nam się przed oczami jako artystyczna całość²⁰. Ale celem kompozytora nie jest skupianie się na sobie, jego muzyka bowiem ma być ikoną, która otwiera słu-

nie mają one nic wspólnego z seriami schönbergowskimi, a bardziej przypominają styl muzyki Berga. Bardzo często układają się w trójdźwięki, stanowiące podporę harmoniczną głosów wokalnych. Przykładem może być początkowy monolog Aleksisa Kivi oparty na „serii” złożonej z trójdźwięków molowych: es-fis-a-c-b-e-d-f-gis-h-cis (przykład 5).

Typowy zabieg, pojawiający się także w innych utworach instrumentalnych, stanowi wykorzystanie autocytatów. Jest to zresztą jeden z najbardziej charakterystycznych elementów stylu samego kompozytora, bo dzięki autocytatom osiąga on rzadko spotykaną w muzyce współczesnej koherencję języka muzycznego. Mimo różnych okresów stylistycznych w twórczości Rautavaary, którą podzielić można na okres neoklasycy (do 1957 roku), pierwszy okres dodekafoniczny (1957-65), okres neoromantyczny (1967-

²⁰ Por. A. Siivouja-Gunaratnam, *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957-1965)*, Helsinki 1997, s. 239.

chacza na inny świat – świat wewnętrzny, ale jednocześnie transcendentny. „W moim przekonaniu muzyka jest wielka jeśli, w pewnym momencie słuchacz ujrzy ‘przelotnie wieczność poprzez okno czasu’... To moim zdaniem jest jedynym usprawiedliwieniem dla wszelkiej sztuki. Wszystko inne ma drugorzędne znaczenie”²¹.

Wojciech Stępień

Summary

Einojuhani Rautavaara's world of operas

Operas are present throughout almost all the output of the contemporary Finnish composer Einojuhani Rautavaara (b. 1928), and not infrequently stand at the beginning of consecutive creative periods in his music. In spite of the diversity of the musical language, in each work the composer develops the same dramatic schema, yet makes use of different librettos and musical means. The main motif of Rautavaara's works is conflict in a broad understanding of the concept: political in *Kaivos (The Mine)* (1957-58, 60), *Rasputin* (2001-03), musical in *Apollo contra Marsyas* (1970), the conflict between the cultures of northern and southern Finland in *Runo 42 „Sammon ryöstö” (The Myth of Sampo)* (1981), or between Christianity and paganism in *Thomas* (1982-85). Artistically, conflict has been presented in three operas devoted to the role of the artist in the world: a painter in *Vincent* (1986-87), a composer in *En Dramatisk scen (A Dramatic Scene)* (1975-76) and a writer in *Aleksis Kivi* (1995-96). In many of the composer's works the future coexists with the present (*Thomas, Vincent, Auringon talo* [1989-90], *Aleksis Kivi*). The main protagonists, often visionaries, madmen or geniuses, struggle against a lack of understanding and loneliness in the face of many obstacles. Rautavaara's operas may thus be seen as one enormous macro-opera which results from presenting similar themes in diverse musical and literary contexts. The article brings us closer to the composer's native community and to the sources of his fascination with opera and literature; it also analyses the content of the librettos and elements of the musical language in individual works.

²¹ „It is my belief that music is great if, at some moment, the listener catches a glimpse of eternity through the window of time'... This, to my mind, is the only true justification for art. All else is of secondary importance”. D. Lovejoy, *Annunciations: The Wind Music of Einojuhani Rautavaara*, praca doktorska, University of Washington 2000, s. 13.