

Przerażający anioł – od poetyckiej figury do mitycznego archetypu

O kompozycjach anielskich Einojuhani Rautavaary

Autor chciałby podziękować profesorowi Eero Tarastiemu z Uniwersytetu w Helsinkach

Mało znana w Polsce postać Einojuhani Rautavaary, fińskiego kompozytora starszego pokolenia (ur. 1928) o bogatym dorobku twórczym (10 oper, 10 koncertów na różne instrumenty, 8 symfonii oraz duża ilość utworów symfonicznych, wokalnych i kameralnych¹), cieszy się w świecie muzycznym wielkim autorytetem. Do roku 1996 był to twórca praktycznie nieznany poza swoją rodzinną Finlandią, stojący na uboczu mód i prądów muzycznych, piszący muzykę dla siebie². Po kampanii fińskiej firmy fonograficznej Ondine, promującej siódmą symfonię kompozytora *Angel of Light*, z roku na rok nazwisko Rautavaary staje się coraz bardziej znane również w Europie, a jego muzyka zaczyna być wykonywana przez największe orkiestry i solistów na całym świecie. Do wielkiego sukcesu symfonii przyczynił się sam jej tytuł, w którym zaczęto dopatrywać się wpływu tak modnej w tym czasie ideologii New Age. Anioły stały się chodliwym „towarem” rynkowym, religijną „papką”, wabiącą tanim ezoteryzmem, naiwną metafizyką. Niektórzy muzykolodzy oskarżali kompozytora o schlebianie modom i gustom publiczności, niewielu jednak wiedziało, że symfonia *Angel of Light* jest tylko ostatnim z serii utworów anielskich, rozpoczętych w 1978 roku uwerturą *Angels and Visitations*. Odtąd nagminnym zjawiskiem w literaturze muzykologicznej stało się łączenie

¹ Najlepszym źródłem wiedzy o twórczości tego kompozytora jest strona internetowa www.fimic.fi/rautavaara, gdzie można znaleźć wiele artykułów dotyczących jego twórczości w języku angielsku.

² Jedyne artykuły o kompozytorze w języku polskim napisała: A. Okupska, *Einojuhani Rautavaara fińska dusza*, „Muzyka 21” 2006, nr 67, s. 19-21. Wszystkie pozycje anglojęzyczne w artykule zostały podane w tłumaczeniu autora.

„anielskiej serii” z typowym wyobrażeniem anioła ideologii New Age³ – uskrzydłonej blond istoty w białej nocnej koszuli prezentowanej przez klasyczny kicz⁴. Pomimo tego, że kompozytor wielokrotnie odżegnywał się od takiego sposobu interpretacji⁵, obraz ten przyłgął do jego utworów anielskich i właściwie nikt nie próbował go zdemistyfikować⁶. Jeśli wziąć pod uwagę, że do każdej kompozycji Rautavaara pozostawił dość rozległy komentarz, w którym zaprzecza programowości w swojej muzyce⁷, problem wydaje się dosyć złożony.

Z jednej strony trudno „wtłoczyć” Rautavaarę w nurt muzyki anielskiej prezentowanej w historii prawie wyłącznie przez wielkie religijne dzieła sceniczne: wokalnie-instrumentalne – opery, oratoria, kantaty, historie itd. – oraz baletowe, w których postać anioła była jedną z wielu wykonywanych przez solistów, chór bądź tancerzy. Trudno jednoznacznie ustalić, czy rola anioła była powierzana głównie głosom męskim czy żeńskim, wysokim czy niskim⁸. Z drugiej strony anielskie dzieła Rautavaary jako utwory czysto instrumentalne nie mają za bardzo poprzedników w historii muzyki. Wyjątkami są kwartet smyczkowy G. Crumba *Black Angels* z roku 1970 oraz kilka utworów z wielkich cykliw O. Messiaena *La Nativite du Seigneur* (1935), *Les Corps Glorieux* (1939), *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), *Visions de L'Amen* (1943) i *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus* (1944) oraz pojedyncza kompozycja *Angelus novus* T. Marco z roku 1971⁹. Problematycznym zagadnieniem wydaje się także łączenie anielskich kompozycji Rautavaary z teologicznym terminem muzyki anielskiej, terminem, który określał muzykę skierowaną ku Bożej chwale, będącą odwzorowaniem „muzyki niebios”. Czy anielskie kompozycje Rautavaary mają jakikolwiek związek z religijnym wymiarem anioła, a może anioł jest tylko obsesyjnym motywem własnym, pojawiającym się w wielu utworach tego twórcy?

1. Afiliacje literackie w twórczości Rautavaary

Rautavaara napisał mnóstwo komentarzy do anielskich utworów, w których pozostawił wskazówki, w jaki sposób zrozumieć ową tajemniczą figurę anioła. W moim artykule udam się właśnie tym kompozytorskim tropem i według niego będę porównywał wszystkie anielskie kompozycje, a dopiero na końcu postaram się dokonać ich interpretacji. Rozpocznę od dwóch najważniejszych komentarzy, w których Rautavaara najobszerniej wypowiada się na temat anioła.

³ Por. komentarz Rautavaary do pierwszego nagrania VII symfonii *Angel of Light* z roku 1996 wydane go przez firmę fonograficzną Ondine.

⁴ Komentarz kompozytora do nagrania płytowego koncertu kontrabasowego *Angel of Dusk* wydane go przez firmę Ondine.

⁵ Wystarczy wspomnieć komentarze do nagrań płytowych firmy Ondine: *Angel of Light*, *Angels and Visitations*.

⁶ Zob. K. Aho, *Einojuhani Rautavaara – Avant-gardist, Mystic and Upholder of values*, „Highlights” 1998, nr 5, s. 2-5 oraz nota biograficzna o kompozytorze: H.I. Lampila, *Einojuhani Rautavaara*, w: E. Rautavaara, *Mieskuorolaulut a cappella*, Helsinki 2006, s. 163-164.

⁷ Komentarz do nagrania płytowego *Angels and Visitations* wydane go przez firmę Ondine.

⁸ Dobrym przykładem może być oratorium J. Haydna *Stworzenie świata*, w którym partie trzech archaniołów zostały powierzone sopranowi, tenorowi i basowi.

⁹ Więcej na ten temat można znaleźć w artykule: A. Draus, *Wizerunek Anioła w muzyce*, „Topos” 1998, nr 40, s. 91-98.

Moje młodzieńcze zetknięcie z poezją Rainera Marii Rilkego okazało się być bardzo odkrywcze, nie tylko w aspekcie literackim, ale także poprzez rozwinięcie mojego spojrzenia na świat. Ciągłe byłem silnie związany z mistycyzmem rozciągającym się w ruinach powojennego Wiednia. To zadecydowało, że skomponowałem *Pięć Sonetów Orfeusza*, a dwa lata później w Kolonii rozpocząłem pisanie cyklu pieśni *Liebenden* do wierszy Rilkego. Odtąd stałem nosił ze sobą – zarówno w głowie, jak i w teczce – *Elegie Duinejskie* seminaryjne dzieło Rilkego. Przez lata zabierałem się do nich, a ze szczególnym upodobaniem do *Pierwszej Elegii*, w której figura anioła pełni rolę osobistego animusa. Moje orkiestrowe kompozycje *Angels and Visitations*, *Angel of Dusk* i *Playgrounds for Angel* są muzyczną personifikacją tej figury¹⁰.

Anioły były ze mną już bardzo wcześnie, dokładnie nie pamiętam, kiedy w latach siedemdziesiątych przeczytałem *Elegie Duinejskie* R.M. Rilkego, poematy, które od tej pory będą już ze mną zawsze. Wtedy właśnie zrozumiałem, że jest w nich tak wiele o aniołach i odkryłem, że te anioły posiadają coś bardzo specjalnego. Rilke pisze: Każdy anioł przeraża. To było dokładnie to, co Jakub w Biblii zrobił ze swoim aniołem. Musiał z nim walczyć i wtedy pomyślałem, że prawdopodobnie każdy musi walczyć ze swoim aniołem...¹¹.

Oba komentarze wskazują na silne asocjacje światopoglądu muzycznego kompozytora ze światem literackim, a w przypadku anioła przede wszystkim z poezją Rilkego. Znaczenie literackich związków z muzyką pojawia się w twórczości Rautavaary od samego początku, zarówno w pieśniach, jak i w samej twórczości instrumentalnej¹², literatura i filozofia zdają się być potężnymi źródłami inspiracji – wystarczy wymienić *III Canto* z roku 1974 *A Portrait of the Artist at a Certain Moment*, gdzie tytuł stanowi aluzję do twórczości Jamesa Joyce'a; *VIII Symfonię „Journey”*, w której programie kompozytor cytuje znaczenie podróży w twórczości Milana Kundery, a także fantazję symfoniczną *Isle of Bliss* z roku 1995, będącą muzyczną transpozycją poematu narodowego mistrza literatury fińskiej – A. Kivi¹³. Literackie zamiłowanie Rautavaary nie ogranicza się tylko do postawy biernej (cytaty z dzieł literackich, tytuły), ale także wyraża się czynnie: kompozytor jest twórcą librett do dziewięciu z dziesięciu swoich oper, a także autorem tekstów pieśni oraz zbioru esejów¹⁴. Rautavaara wydaje się więc być kontynuatorem romantycznej tradycji muzycznej¹⁵, w której relacje pomiędzy muzyką a innymi sztukami były szczególnie intensywne¹⁶. Wzajemna zależność pomiędzy jego muzyką a literaturą wydaje się jeszcze bardziej przekonująca, kiedy rozpatrzy się skrupulatność, z jaką kompozytor nadał tytuły swoim utworom. Doskonałym przykładem jest tytuł

¹⁰ E. Rautavaara – komentarz do partytury *First Duino Elegy* do tekstu R.M. Rilkego z roku 1994.

¹¹ Film o Rautavaarze *The Gift of Dreams* zrealizowany w 1997 roku i wydany przez niemiecką wytwórnię Arthaus Music.

¹² M. Heiniö, *A Portrait of the Artist at a Certain Moment*, „Finnish Music Quarterly” 1988, nr 2, s. 12; A. Siivuoja-Gunaratnam, „*Narcissus Musicus*” or an *Intertextual Perspective on the Oeuvre of Einojuhani Rautavaara*, w: *Topics, texts, tension – essays in music theory*, Tomi Makela (ed.), Magdeburg 1999, s. 13.

¹³ Por. komentarz kompozytora do nagrania płytowego *Aleksi Kivi* wydane przez firmę Ondine.

¹⁴ Autobiografia Rautavaary *Omakuva (Autoportret)* z roku 1989 jest także bardzo cenioną pozycją literacką.

¹⁵ M. Heiniö, *op. cit.*, s. 8.

¹⁶ E. Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-Nowy York 2002, s. 33.

IV symfonii *Arabescata*, który – jak wykazała A. Sivuoja-Gunaratnam – implikuje formę muzyczną¹⁷. Co ciekawe w większości przypadków tytuł pojawia się jeszcze na długo przed powstaniem kompozycji, będąc sam niejednokrotnie źródłem inspiracji. Rautavaara często podkreśla, że w jego umyśle powstają krótkie słowa, które powtarzane jak mantra zaczynają w pewnym momencie promieniować szczególną energią zamienianą potem na muzykę, a początkowe słowa stają się tytułem kompozycji¹⁸. Wszystkie utwory anielskie – zarówno *Angels and Visitations*, *Playgrounds for Angels*, jak i koncert *Angel of Dusk* oraz symfonia *Angel of Light* – posiadały tytuł przed swoim powstaniem¹⁹, a we wszystkich komentarzach do tych kompozycji Rautavaara wspomina o aniele z cyklu *Elegii Duinejskich* R.M. Rilkego²⁰. Zastanawiające jest, w jaki sposób kompozytor przeniósł figurę poetyckiego anioła na teren muzyki instrumentalnej i tym samym, jakie jest powinowactwo samej materii muzycznej z poematami Rilkego, które miały tak wielki wpływ na jej powstanie²¹.

2. Anioł w Elegiach Duinejskich Rilkego

Cykl *Dziesięciu Elegii Duinejskich* został rozpoczęty w roku 1911, kiedy Rilke przebywał na zamku Duino u księżnej Thurn und Taxis, po długim okresie nieaktywności literackiej poety. Zarówno w *Elegiach*, jak i skończonych później *Sonetach do Orfeusza* Rilke rozwinął koncepcję transcendentalnej funkcji poezji – transformacji świata widzialnego w niewidzialny. Wejście w siebie, znalezienie nowego spojrzenia na rzeczy materialne, zwrócenie się do świata rzeczy, ponad podmiotowością – to główne przesłanie poezji. „Rzeczy ożywają, nie tylko w sobie. Zaczynają emanować swoją energią na poetę i odwrotnie: on sam otwiera się na emisję z ich strony”, „obraz przedmiotu miał u poety skłonność do rozrastania się w kosmos lub na odwrót niejako do interpolowania tegoż kosmosu w sobie”²². Celem Rilkego staje się rozwinięcie nowego obrazu wszechświata bez podziału na przeszłość i przyszłość, fizyczny i duchowy wymiar, bycie i nie bycie, a jego głównym medium staje się mit aniołów²³. Gadamer w swoim artykule poświęconym *Elegiom Duinejskim*²⁴ tłumaczy ich sens w następujący sposób: „*Elegie Duinejskie* jak wszystkie elegie są skargą... Chodzi wszak o odwieczną słabość ludzkiego serca, które nie po-

¹⁷ A. Sivuoja-Gunaratnam, *Analyzing Arabescata, Rautavaara's multiseriial symphony. A semiotic Interplay Between the Title and the Musical Structure*, w: *Musical Semiotics in Growth*, E. Tarasti (ed.), Imatra 1996, s. 633-641.

¹⁸ Zdanie kompozytora w artykule: H. Finch, *Guided by Angels*, „Grammophone” 1996, nr 6, s. 24.

¹⁹ E-mail kompozytora do autora z dnia 11.07.2007.

²⁰ Patrz komentarze kompozytora do wszystkich trzech utworów.

²¹ Rola poezji R.M. Rilkego została przedstawiona w pracy: K. Nikula, *Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische musik am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einojuhani Rautavaara*, Jyväskylä 2005.

²² Przedmowa B. Antochewicza do wydania: *Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906-1926 Rainera Marii Rilkego*, Wrocław 1991, s. 202.

²³ *Ibidem*, s. 204-205.

²⁴ H.G. Gadamer, *Mitopoetyckie odwrócenie w Elegiach Duinejskich Rilkego*, w: H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979, s. 237.

trafi oddać się całkowicie uczuciu”²⁵. W tym kontekście pojawia się wspomniany anioł, który przekracza ludzkie czucie w absolutnym i jednoznacznym czuciu. Anioł ten, jak tłumaczy Gadamer, nie ma nic wspólnego z chrześcijańskim wyobrażeniem anioła, nie jest posłańcem Boga, ale symbolem duchowej doskonałości: „Anioł reprezentuje zatem wyższą możliwość ludzkiego serca – możliwość, wobec której ludzkie serce zawodzi, nie potrafi jej sprostać”²⁶. Kontakt z tą obcą potęgą przeraża człowieka, bo czyni go świadomym swojej niedoskonałości, w swojej wielkości anioły są bowiem ponad ludzkim zasięgiem. Interesujący jest związek „strasznego anioła” z angelologią Islamu, co wyraził sam Rilke w liście do tłumacza Hulewicza: „Anioł *Elegii* nie ma nic wspólnego w aniołem chrześcijańskiego nieba (raczej z anielskimi postaciami Islamu)”²⁷. Przerażający anioł, który obwieszcza Mahometowi *Świętą Księgę Koranu*, prawdopodobnie wpłynął głęboko na wizję aniołów w *Elegiach Duinejskich*. Powracając do koronnego pytania, w jaki sposób ten obraz przerażającego anioła z *Elegii* wpłynął na kształt kompozycji anielskich Rautavaary, przystąpię teraz do krótkiej analizy poszczególnych utworów anielskich, próbując zarysować cechy zbieżne tych utworów.

3. Anioł Rautavaary jako mityczny aktant

Rautavaara skomponował cztery utwory z anielskim tytułem²⁸: *Angels and Visitations*, *Angel of Dusk*, *Playgrounds for Angels* i symfonię *Angel of Light*. *Angels and Visitations* został napisany w roku 1978 jako pierwsze ogniwo tak zwanej trylogii anielskiej – serii trzech kompozycji zamówionych przez Radio Fińskie, które miały składać się na program konwencjonalnego koncertu – uwertura, koncert i symfonia. W komentarzu Rautavaara wspomina o śnie z dzieciństwa, kiedy nawiedzał go anioł, który go straszliwie przerażał i czyni tym samym analogię do pierwszej *Elegii Duinejskiej*: „A gdyby nawet któryś z aniołów przecisnął mnie nagle do serca: musiałbym umrzeć od jego silniejszej istoty”²⁹. W tym jednocześnie utworze po raz pierwszy pojawia się specjalna technika, którą sam kompozytor określa jako technikę przeszkadzania bądź zakłócania narracji muzycznej – *disturbance technique*³⁰. Polega ona na stosowaniu niespodziewanych hałaśliwych motywów granych przez instrumenty blaszane, które zagłuszają resztę orkiestry i wprowadzają do kompozycji formalny chaos i niepokój. Dzięki zastosowaniu tej techniki w *Angels and Visitations* wytwarza się olbrzymi kontrast pomiędzy ekspansywnymi motywami blachy a resztą orkiestry, która wydaje się biernie prowadzić modalną linię melodyczną.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Fragment listu Rilkego do polskiego tłumacza – W. Hulewicza przytoczony przez: K. Campbell, *Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam*, „Alif” 2003, nr 23, s. 191.

²⁸ Trzeba w tym miejscu wspomnieć także o krótkim fortepianowym utworze Rautavaary znajdującym w cyklu *Icons* z roku 1955 *The Archangel Michael Fighting the Antichrist*, aczkolwiek, jak napisał sam kompozytor, „Ten utwór jest bardzo luźno związany z moim późniejszym zainteresowaniem aniołami. Tak się zdarzyło, że była to jedna z lkon w zbiorze, najbardziej (właściwie jedyna) dynamiczna i przez to pasująca jako finał suit” – e-mail kompozytora do autora artykułu z dnia 06.12.2006.

²⁹ Fragment pierwszej *Elegii Duinejskiej* R.M. Rilkego, który znajduje się w komentarzu do nagrania *Angels and Visitations*, podaję w tłumaczeniu polskim Mieczysława Jastruna z roku 1993.

³⁰ Komentarz do nagrania *Angel of Dusk* wydanego przez firmę BIS Records.

20

Tr. in B 1, 2 3

Tbn. 2 3

Tuba

pp *mf*

pp *mf*

pp *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

Przykład 1. Motyw przeszkadzający (interwencyjny) instrumentów dętych blaszanych z pierwszej części *Koncertu kontrabasowego Angel of Dusk* z roku 1980, takt 20. Przedruk za zezwoleniem Fennica Gehrman Oy, Helsinki © Warner/Chappell Music Finland Oy

W koncercie kontrabasowym *Angel of Dusk* z roku 1980 Rautavaara stosuje podobne rozwiązanie, kantylenową partię kontrabasów zakłócają instrumenty dęte blaszane (przykład 1), co w końcu doprowadza do zupełnego jej zerwania (przykład 2).

W *Playgrounds for Angels* z roku 1981 na zespół instrumentów dętych blaszanych, trąbki z puzonami silnie kontrastują swoimi mechanicznie rytmicznymi motywami z partią solowego rogu, który prowadzi spokojną kantylenę. Inaczej rzecz ma się z *VII Symfonią Angel of Light*, w której właściwie technika przeszkadzania została ograniczona do pierwszej i drugiej części, a agresywne motywy pojawiają się bardzo sporadycznie. Sam tytuł w tym przypadku wskazuje na inne podejście do przerażającego anioła, a utwór odbiega od trzech pozostałych także poprzez zastosowanie 12-dźwiękowości i wykorzystanie w poszczególnych czterech częściach fragmentów bądź całych kompozycji wcześniej napisanych przez Rautavaarę. Za wyjątkiem tej symfonii trzy pierwsze utwory, wyżej omawiane, są bardzo homogeniczne, kompozytor różnicuje w nich partie poszczególnych instrumentów lub grup, przydzielając im rolę dwóch przeciwstawnych biegunów i tym samym używa silny kontrast: diatoniki z chromatyką, centrum harmonicznego oraz jego braku, stałej i zmiennej rytmiki, spokoju i gwałtowności, statyki i dynamiki, *pianissima* i *fortissima* itd.

Jeśli przyjrzeć się bliżej tematyce oper Rautavaary, łatwo dojść do wniosku, że posiadają one właściwie tę samą dramaturgiczną ośnię³¹, w której główny bohater, sta-

³¹ Więcej na ten temat można znaleźć w artykule: A. Sivojoja-Gunaratnam, *Einojuhani Rautavaara as opera composer*, „Finnish Music Quarterly” 1993, nr 3, s. 40-45.

Cb.solo

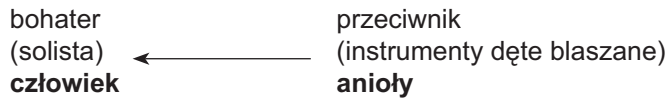
Przykład 2. Partia solowego kontrabasu z pierwszej części *Koncertu kontrabasowego Angel of Dusk* z roku 1980, takty 12-52. Pionowe strzałki ponad partią kontrabasu oznaczają motywy przeszkadzające (interwencyjne) blachy. Przedruk za pozwoleniem Fennica Gehrman Oy, Helsinki © Warner/Chappell Music Finland Oy

rzejący się mężczyzna pod koniec swojego życia (Simon, Thomas, van Gogh, Aleksis Kivi, Rasputin), staje w konflikcie ze swoim środowiskiem. „Ucieka od brutalnej rzeczywistości życia w świat przeszłości, gdzie realne wspomnienia zlewają się z niespełnionymi pragnieniami i iluzjami”³². W ostateczności bohater przegrywa i nigdy nie osiąga zamierzonego celu za życia. Oprócz podobnej dramaturgii opery mają także bardzo wiele wspólnych symboli, takich jak: noże, tajemnicze pojawienia się, drzwi oraz za-

³² *Ibidem*, s. 42.

wierają aluzje do ptaków i aniołów³³. Partia głównego bohatera w większości oper jest powierzona barytonowi i okazuje się być muzycznie anonsowana przez wiolonczelę w rejestrze barytonowym³⁴, tym samym instrumentalny głos przynależy do solisty i może być uznany za jego muzyczną reprezentację. Zjawisko reprezentowania głosu przez instrument czy postaci przez instrument Edward Cone nazwał muzyczną personą³⁵ i wykazał, że szczególnie silnie ujawniło się ono w epoce romantyzmu, do której estetyki i idei odnosi się dzieło Rautavaary.

Jeśli kompozytor wykorzystuje w dziełach scenicznych muzyczną personę, z pewnością dokonuje tego także na gruncie muzyki czysto instrumentalnej. Tytuł muzyczny lub komentarz może stać się tym samym doskonałym wskazaniem na muzyczną reprezentację. Dualizm muzyczny anielskich utworów Rautavaary, polegający na zakłócaniu toku muzycznego solisty bądź grupy przez instrumenty dęte blaszane, karze myśleć o nim jako o konflikcie, a ten wskazuje na relację pomiędzy dwoma aktantami bądź aktorami w mitycznym modelu A. Greimasa³⁶: bohaterem i jego przeciwnikiem bądź rywalem.



Rysunek 1. Model mityczny Greimasa i Rilkowski dualizm w kompozycjach anielskich Rautavaary.

Biorąc pod uwagę znaczenie przerażającej, anielskiej figury Rilkego w procesie powstawania kompozycji anielskich Rautavaary i nadawania im tytułów oraz jej interpretację przeprowadzoną przez Gadamera, oczywistym staje się fakt, że grupa instrumentów dętych blaszanych, zakłócająca partię solisty, jest personifikacją anielskiego nawiedzenia, którego doświadcza człowiek (rysunek 1). Indeks przerażenia odzwierciedla strukturę motywów blachy: chaotyczna rytmiczność, dysonansowość i narastająca dynamika. Anioł jest w tym wypadku dla człowieka przeciwnikiem przerażającym i niebezpiecznym, a źródła tego złowieszczego posłańca można odnaleźć nie tylko w Islamie, ale także w chrześcijaństwie i judaizmie³⁷. W Starym Testamencie wielokrotnie pojawia się przerażający anioł zwiastujący wolę Bożą, który występuje w formie niematerialnej jako płomień, błyskawica, światło, dym, jaśniejące ciało, uskrzydłone istoty o zwierzęcych bądź ludzkich twarzach³⁸. Historycy religii zauważyli, że ten model anioła został w prostej linii przeniesiony z kultury mezopotamskiej, w której rola duchów była bardzo istotna w wierzeniach religijnych. Figura anioła w *Elegiach Duinejskich* Rilkego sięga zatem do religijnego prawzorcy ducha posłańca, kiedy jego konotacja z dobrem lub złem nie była jeszcze ustalona i do niej nawiązał Rautavaara, komponując swoje cztery utwory z anielskim tytułem.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Sivuoja-Gunaratnam, *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957-1965)*, Helsinki 1997, s. 190-191.

³⁵ Zob. E. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.

³⁶ E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994, s. 106.

³⁷ Por. komentarze Herberta Oleschko, w: *Księga Aniołów*, Kraków 2003, s. 331-342.

³⁸ *Ibidem*, s. 17-18.

4. Anioł jako archetyp i obsesyjny mit kompozytora

Kompozytor wspomina w swoich komentarzach, że anioł pełni u niego rolę osobistego archetypu, choć – jak sam przyznał w rozmowie z autorem tego artykułu – jest to archetyp cienia³⁹, a nie – jak napisał wcześniej – animusa. Warto podkreślić, że fiński twórca był zafascynowany teoriami Junga w latach 70-tych, kiedy rozpoczął swoją serię anielskich utworów⁴⁰. Zbieżność roli archetypów z rolą anioła posłańca, przekazującego wiadomości ze świata Boskiego do ziemskiego, nie jest przypadkowa. W swej wewnętrznej istocie funkcja archetypów, które stanowią instynktowne wzorce myśli i zachowania wspólne dla wszystkich cywilizacji przez wieki, polega na projektowaniu ich z poziomu zbiorowej podświadomości przez świadomość poprzez symboliczne formy i obrazy ukazujące się w snach⁴¹. Archetypy są więc elementem łączącym podświadomość ze świadomością, tak jak anioły łączą świat niematerialny, Boski z materialnym, ziemskim. Dodatkowo archetyp cienia bardzo ściśle wiąże się z przerażającym aniołem Rilkego, według Junga to ciemna i zła strona osobowości człowieka, pełna destruktywnej energii, antyspołecznych zachowań, której ludzkość się wstydzi i próbuje ukryć w podświadomości⁴². Jak pisze A. Stevens, jest to „tak potencjalnie przerażające doświadczenie, że zazwyczaj chronimy się od tej przeszkadzającej świadomości przez stosowanie mechanizmów obrony: zaprzeczamy istnieniu naszego cienia i projektujemy go na innych”⁴³. Podobnie jak archetyp cienia, tak anioł z *Elegii* jest czymś przewyższającym ludzkie możliwości, stąd ujawnienie ich w życiu człowieka wprowadza nieporządek i chaos, co w swoich kompozycjach Rautavaara wyraził poprzez zastosowanie techniki przeszkadzania. Cień – jak pisze fiński twórca – „musi za nami podążać, a my musimy podążać za nim, nawet dzisiaj, kiedy chcielibyśmy kontrolować nasze życie i zrozumieć świat”⁴⁴.

Kierowanie się archetypami jest głęboko zakorzenione w świadomości kompozytora, który uważa, że dawne mity nadal pełnią istotną funkcję we współczesnych społeczeństwach, pomimo tego, że ponowoczesny człowiek chciałby zaprzeczyć ich istnieniu⁴⁵. Rautavaara uważa, że właśnie w kulturze jego rodzimej Finlandii narodowe mity nadal są bardzo żywe i inspirujące, czego sam dał przykład operami chóralnymi: *Mit Sampo* (*Runo 42 'Sammon ryöstö*) z roku 1974 oraz *Marjatta matala neiti* z roku 1975. Kompozytor tłumaczy, że podczas pracy nad utworem nie zajmuje się jednak zagadnieniami związanymi z poszczególnym mitem. „Metafora, obraz i symbol wyłaniają się niedługo potem w wykonaniu. Mit i jego rytuały układają się same, kiedy historia zostaje opowiedziana”⁴⁶. Znacząca pozycja mitów w twórczości Rautavaary spowodowała, że wiele z nich zostało przetworzonych przez kompozytora w osobiste mity (zwłasz-

³⁹ Wywiad autora z kompozytorem jesienią 2006.

⁴⁰ Wywiad autora z kompozytorem wiosną 2007.

⁴¹ D. Fontanna, *The Secret Language of Symbols- A Visual Key to Symbols and Their Meanings*, San Francisco 1994, s. 11.

⁴² *Ibidem*, s. 16-17.

⁴³ A. Stevens, *On Jung*, Londyn-Nowy York 1990, s. 44.

⁴⁴ Komentarz Rautavaara do nagrania VII symfonii *Angel of Light* wydanej przez firmę Ondine. Por. także: E. Rautavaara, *On a Taste for the Infinite*, „Contemporary Music Review” 1995, nr 12, s. 109-115.

⁴⁵ E. Rautavaara, *Choirs, Myths and Finnishness*, „Finnish Music Quarterly” 1997, nr 1, s. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 4.

cza w operach, o czym wspominałem powyżej). Według teorii francuskiego krytyka, Ch. Maurona, głównego reprezentanta szkoły psychokrytycznej, który studiował osobiste mity Mallarmego, Baudlelaira⁴⁷, obsesyjnego anioła trzeba by rozpatrywać poprzez dzieciństwo kompozytora. Rola koszmarnego snu, który prześladował kompozytora w młodości, a który czterdzieści lat później znów się pojawił, jest tutaj nie do przecenienia. To wtedy, w latach 70-tych powstał utwór *Angels and Visitations*, który rozpoczął serię kompozycji z anielskim tytułem.

Kiedy miałem siedem bądź osiem lat, ciągle w moich snach pojawiała się olbrzymia, szara, wszechpotężna, cicha kreatura, która chciała zbliżyć się do mnie i ścisnąć w swoich ramionach tak, że bałem się, że potężna obecność sparaliżuje mnie. Walczyłem o drogie życie, tak jak przypuszczałem siłowałem się z aniołem aż się obudziłem. Postać powracała, noc w noc, a dni spędzałem bojąc się, że powróci. W końcu po tuzinie takich zmaganiach, nauczyłem się poddawać, wrzucać siebie w kreaturę, stając się jej częścią i po tym nocne wizyty się skończyły⁴⁸.

Rola snów w życiu samego kompozytora jest bardzo istotna⁴⁹ i znajduje swoje odbicie we wszystkich jego operach. Wśród zbioru obsesyjnych symboli pojawiających się w twórczości Rautavaary anioł jest tylko jednym z wielu będących wynikiem wpływu twórczości literackiej, filozofii, religii, a także psychoanalizy. Tym sposobem fiński kompozytor nawiązuje nie tylko do romantycznej teorii syntezy sztuk, ale także do jej ucieleśnienia w symbolizmie przełomu wieków. Tłumaczy to w następujący sposób:

Słowa i koncepcje posiadają słabą zdolność do informowania nas o innej rzeczywistości, innej formie świadomości, zaledwie przez naszą codzienną rzeczywistość lub formę świadomości, jeśli w ogóle to czynią. Muzyka z jednej strony, a z drugiej wraz z nią mit przekazują przesłanie w całości „w ich oryginalnym języku”. To, że nie zdarza się to przez zrozumienie umysłowych koncepcji, nie oznacza koniecznie słabości, ale przeciwnie⁵⁰.

Wydaje się, że w *Elegiach Duinejskich* Rilkego kompozytor rozpoznał swój osobisty obsesyjny motyw: anioła, który stanowi jego własny cień – archetyp pojawiający się w różnych kulturach i religiach na przestrzeni wieków. Dokonując połączenia roli anioła w aspekcie religijnym, poetyckim i psychicznym, Rautavaara dowodzi nadrzędnej roli mitu, wpisując się tym samym w nurt symboliczny w sztuce. Przerażający anioł ukazuje człowiekowi jego małość i niedoskonałość, a jednocześnie wzywa do zmiany tego stanu rzeczy. W tym sensie Rautavaarę można uznać za kompozytora metareligijnego, który pragnie swoją muzyką przekazywać ogólne przesłanie sztuki jako „piękna, które przeraża”⁵¹ i podobnie jak *Elegie Duinejskie* zmusza człowieka do refleksji nad sobą⁵².

⁴⁷ Por. C. Mauron, *Introduction to the Psychoanalysis of Mallarme*, Berkeley 1963.

⁴⁸ Komentarz Rautavaary do nagrania *Angels and Visitations* wydane przez firmę Ondine.

⁴⁹ Więcej na ten temat można znaleźć w książce: P. Hako, *Unien lahja. Einojhani Rautavaaran maailma*, Helsinki 2000.

⁵⁰ E. Rautavaara, *Choirs, Myths and Finnishness*, op. cit., s. 6.

⁵¹ Sparafrazowałem w tym miejscu fragment *I Elegii Duinejskiej* R.M. Rilkego.

⁵² Zagadnienia przedstawione w artykule zostały przez autora rozwinięte w pracy doktorskiej *Signifying Angels. Analyses and Interpretations of Rautavaara's Instrumental Compositions* wydanej w serii *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* pod redakcją Eero Tarastiego.

- Aho K., *Einojuhani Rautavaara – Avant-gardist, Mystic and upholder of values*, „Highlights” 1998, nr 5, s. 2-5.
- Campbell K., *Rilke's Duino Angels and the Angels of Islam*, „Alif” 2003, nr 23, s. 191.
- Cone E., *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.
- Draus A., *Wizerunek Aniōła w muzyce*, „Topos” 1998, nr 40, s. 91-98.
- Finch H., *Guided by Angels*, „Grammophone” 1996, nr 6, s. 24.
- Fontanna D., *The Secret Language of Symbols – A Visual Key to Symbols and Their Meanings*, San Francisco 1994.
- Gadamer H.G., *Mitopoetyckie odwrócenie w Elegiach Duinejskich Rilkego*, w: H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979.
- Hako P., *Unien lahja. Einojuhani Rautavaaran maailma*, Helsinki 2000.
- Heiniö M., *A Portrait of the Artist at a Certain Moment*, „Finnish Music Quarterly” 1988, nr 2, s. 12.
- Księga Aniōłów*, H. Oleschko (red.), Kraków 2003.
- Lampila H.I., *Einojuhani Rautavaara*, w: Einojuhani Rautavaara *Mieskuorolaulut a cappella*, Helsinki 2006, s. 163-164.
- Mauron Ch., *Introduction to the Psychoanalysis of Mallarme*, Berkeley 1963.
- Nikula K., *Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische musik am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einojuhani Rautavaara*, Jyväskylä 2005.
- Okupska A., *Einojuhani Rautavaara fińska dusza*, „Muzyka 21” 2006, nr 67, s. 19-21.
- Rautavaara E., *Choirs, Myths and Finnishness*, „Finnish Music Quarterly” 1997, nr 1, s. 3-6.

Rautavaara E., komentarze kompozytora do nagrań płytowych wydanych przez Ondine: *VII Symphony Angel of Light, Angels and Visitations, Angel of Dusk* i *Bis: Angel of Dusk*.

Rautavaara E., *On a Taste for the Infinite*, „Contemporary Music Review” 1995, nr 12, s. 109-115.

Rautavaara E., wywiady autora z kompozytorem w latach 2006, 2007.

Rilke R.M., *Wiersze rozproszone i pośmiertne z lat 1906-1926 Rainera Marii Rilkego*, tłum. i wstępem opatrzył B. Antochewicz, Wrocław 1991.

Sivuoja-Gunaratnam A., *Analyzing Arabescata, Rautavaara's Multiserial Symphony. A Semiotic Interplay Between the Title and the Musical Structure*, w: *Musical Semiotics in Growth*, E. Tarasti (ed.), Imatra 1996, s. 633-641.

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

Sivuoja-Gunaratnam A., „*Narcissus Musicus*” or an *Intertextual Perspective on the Oeuvre of Einojuhani Rautavaara*, w: *Topics, Texts, Tension – Essays in Music Theory*. T. Makela (ed.), Magdeburg 1999.

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

Stevens A., *On Jung*, Londyn-Nowy York 1990.

Tarasti E., *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington 1994.

Tarasti E., *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-Nowy York 2002.