

## *L'amour de Loin* Kaiji Saariaho<sup>1</sup>

---

### 1. Geneza

Na powstanie pierwszej opery Kaiji Saariaho – *L'amour de loin* wpływ miała w dużej mierze perspektywa prestiżowego wykonania dzieła, gdyż dzięki przychylności dyrektora artystycznego Salzburg Festival Gérarda Mortiera udało się kompozytorce uzyskać oficjalne zamówienie. Opera została umieszczona w programie repertuarowym na rok 2001, jednakże z powodu zmian organizacyjnych realizacja została przyspieszona i premiera odbyła się 15 sierpnia 2000 r., a w koprodukcję włączyły się także Théâtre du Châtelet Paris oraz The Santa Fe Opera. Intensywna praca nad dziełem przypadła na lata 1999-2000. W czasie, gdy Saariaho czekała na ukończoną wersję libretta, powstał utwór na chór i orkiestrę *Oltra mar* (1999), którego obszerne fragmenty zostały później włączone do *L'amour de loin*<sup>2</sup>.

Saariaho w jednym z wywiadów wspomniała, że choć była przekonana w kwestii wyboru tematu dzieła, znale-

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Opera „L'amour de loin” Kaiji Saariaho. Analiza i interpretacja dzieła*, napisanej w Zakładzie Teorii i Estetyki Muzyki Instytutu Muzykologii UW w roku 2012 pod kierunkiem dr hab. Iwony Lindstedt.

<sup>2</sup> Ważnym źródłem wiedzy na temat genezy pierwszej opery Saariaho są dwie monografie kompozytorki: P. Moisala, *Kaija Saariaho*, Urbana–Chicago 2009, a także: *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*, red. T. Howell, J. Hargreaves, M. Rofe, Burlington 2011 oraz innego rodzaju teksty, jak np. artykuł: S. Itti, *L'amour de loin: Kaija Saariaho's First Opera*, „IAWM Journal” 2002, t. 1, s. 9-14.

zienie właściwego librecisty zajęło jej kilka lat<sup>3</sup>. Autorem tekstu został ostatecznie Amin Maalouf, dobrze znany we Francji pisarz libańskiego pochodzenia. Jego powieści i prace popularnonaukowe zawierają liczne wątki orientalne i historyczne. Przykładowo w książce *Wyprawy krzyżowe w oczach Arabów* (1983) podejmuje on kwestię krucjat, patrząc na ten problem przez pryzmat kronik i dokumentów arabskiej proweniencji. Biorąc pod uwagę kompetencje pisarza, nie dziwi fakt, iż Saariaho zdecydowała się z nim współpracować przy operze o Jaufré Rudelu.

Jednym z atutów patronatu Festiwalu Salzburskiego nad mającym powstać dziełem była możliwość zaangażowania do jego realizacji doskonałych artystów. Reżyserię powierzono Peterowi Sellarsowi, którego produkcje operowe autorka *Lohn* (1996) otwarcie podziwiała. Mówiąc o genezie swojej pierwszej opery, Saariaho często podkreśla, że obejrzana przez nią inscenizacja *Świętego Franciszka z Asyżu* Oliviera Messiaena na Festiwalu Salzburskim w 1992 r., właśnie w reżyserii Sellarsa, była impulsem twórczym, dzięki któremu podjęła próbę zmierzenia się z gatunkiem. We wspomnianej realizacji rolę Anioła wykonywała Dawn Upshaw – śpiewaczka, z myślą o której Saariaho skomponowała partię Clémence w *L'amour de loin*. Można zatem stwierdzić, że projekt opery fińskiej kompozytorki miał swój początek w 1992 r., od momentu gdy zmieniły się jej poglądy dotyczące możliwości wyrazowych tego gatunku.

---

## 2. *Trubadur*

Kaija Saariaho zainspirowała się historią Jaufré Rudela na początku lat 90. Temat ten towarzyszył kompozytorce w jej drodze twórczej przez niemal dekadę, stając się podstawą dla takich dzieł, jak *Lohn*, *Oltra Mar* czy wreszcie *L'amour de Loin*. Jaufré Rudel jest postacią historyczną, choć faktów z jego życia, które zostały uznane przez badaczy za wiarygodne, jest niewiele. Był trubadurem aktywnym twórczo w latach ok. 1125-1148, najprawdopodobniej wziął także udział w jednej z wypraw krzyżowych. Romantyczna historia jego życia, utrwalona w wielu dziełach sztuki, pochodzi z XIII-wiecznego zbioru opowieści o trubadurach, tzw. *vidas*, jednakże jej autentyczność nie została udowodniona. Jak podaje legenda, zmarł w ramionach ukochanej, którą ledwie zdążył ujrzeć i rozpoznać. Historia trubadura zapisana w *vida* stała się inspiracją dla wielu poetów, np. Ludwiga Uhlanda, Heinricha Heinego czy Roberta Browninga.

Zachowało się sześć tekstów Rudela, w tym cztery z melodiami jego autorstwa, w których przeważa wątek miłości do dalekiej ukochanej, jak na przykład w *Lanquand li jorn*. Na ich podstawie badacze próbują ustalić tożsamość „miłości z oddali”, *amor de lohn*, której trubadur poświęcił wiele strof swoich wierszy. W jego opisach bardzo często obecne są wątki metafizyczne, dlatego niektórzy interpretatorzy skłaniają się ku stwierdzeniu, iż owa „miłość” nie jest związana z konkretną osobą. W tym rozumieniu uczucie to traktowane jest jako idea – ztraca podmiotowość i zmierza ku transcendencji, stanowi więc źródło doczesnej tęsknoty. Niektóre metafory stosowane przez Rudela badacze kojarzą także ze średniowiecznym wyobrażeniem Matki Boskiej. Jednakże

---

<sup>3</sup> A. Beyer, *The Voice of Music. Conversations With Composers of Our Time*, Londyn 2001. Wywiad z kompozytorką zamieszczony był również w Internecie na stronie zespołu Athelas Sinfonietta Kopenhaga, [http://www.athelas.dk/uploads/koncertprogrammer/Saariaho\\_interview.pdf](http://www.athelas.dk/uploads/koncertprogrammer/Saariaho_interview.pdf) (dostęp 10.01.2012).

w poezji tej nie brakuje treści związanych z miłością fizyczną, erotyką, dlatego często stawiane są hipotezy dotyczące realności i „przyziemności” uczucia autora wierszy – za domniemane kochanki uznaje się np. Eleonorę Akwitańską bądź wskazaną w *vida* księżniczkę Trypolisu. Próby odpowiedzi na pytania, które wynikają z poezji trubadura, są zatem staraniami mającymi na celu rekonstrukcję jego biografii<sup>4</sup>.

Autorka *Verblendungen* (1984) zainteresowała się historią Jaufré Rudela w takiej postaci, w jakiej została ona przedstawiona w *vida*. Idąc po śladach legendy, udało jej się stworzyć spójną artystyczną wizję.

Gdy usłyszałam historię tego trubadura, zechciałam zobaczyć oryginały jego dzieł. Otrzymałam zgodę, aby obejrzeć je w Bibliotece Narodowej w Paryżu, i szczególnie upodobałam sobie ten wiersz, który później stał się tekstem *Lohn*<sup>5</sup>. Posiadam nawet fotografię tej strony manuskryptu. Możliwość trzymania w ręku książki, która została napisana w XII wieku, wywarła na mnie ogromne wrażenie. Nie mogłam jednak dokładnie odczytać muzyki, ponieważ była zapisana w dawnej notacji i zinterpretowałam ją na swój sposób. Od tamtej pory widziałam wiele dokładnych transkrypcji, jednak wtedy to był dla mnie punkt wyjścia. Nie chciałam użyć tej muzyki w sposób dosłowny, lecz za podstawę przyjąłam własną interpretację<sup>6</sup>.

---

### 3. Libretto

W tok tradycyjnie ujętego libretta operowego wpleciono fragmenty poezji trubadura. Historia została zaadaptowana tak, by w centrum uwagi znajdowały się dwie postaci – Rudela oraz jego dalekiej ukochanej, Clémence. Pomiędzy nimi usytuowany jest łącznik, powiernik i posłaniec – tajemniczy Pielgrzym. W operze pojawiają się również dwa chóry reprezentujące dwie zbiorowości: chór kompanów Rudela i kobiet Trypolisu – towarzyszek Clémence. Tak ograniczona dyspozycja postaci biorących udział w akcji staje się punktem wyjścia dla rozbudowanej sfery symbolicznej, która niejako zostaje nałożona na wizualną warstwę dramatu i rozszerza jego treść.

Akt pierwszy rozpoczyna scena, w której Jaufré Rudel tworzy pieśń przy akompaniamencie lutni. Kpią z niego towarzysze (chór), gdyż z powodu tęsknoty za miłością zamierza zmienić swoje pełne rozrywek życie. Przyjaciele twierdzą, że kobieta, której pragnie Jaufré, nie istnieje. Gdy trubadur wymienia cechy swojej wyidealizowanej ukochanej, na scenie pojawia się postać Pielgrzyma. Przybysz wyznaje, że kiedyś spotkał taką damę, będąc w Trypolisie, nieopodal cytadeli. Rudel chce słuchać jego opowieści, lecz prosi, by nie ujawniał imienia damy. Zaczyna wyobrażać sobie jej wizerunek, snuje porównania opisujące jej piękno. Gdy spostrzega, że Pielgrzym odszedł, popada w melancholię.

---

<sup>4</sup> Syntetyczne ujęcie postaci Rudela znaleźć można np. w książce: L.T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge 1978 oraz w antologii *Songs of Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies* red. S.N. Rosenberg, M. Switten, G. Le Vot, New York 1998, s. 56-58. Analizę pieśni *Lanquand li jorn* przedstawia również Margaret Switten w rozdziale *Singing the Second Crusade*, w: *The Second Crusade and Cistercians*, red. M. Gervers, New York 1992, s. 67-78.

<sup>5</sup> Mowa tu o wierszu *Lanquand li jorn*.

<sup>6</sup> Por. wywiad z Andersem Beyerem, *op. cit.* Wszystkie cytaty zamieszczam we własnym tłumaczeniu.

Akt drugi rozgrywa się w Trypolisie, nad brzegiem morza, obok cytadeli. Księżniczka Clémence stoi na wzniesieniu i wpatruje się w odległy horyzont. Spostrzega przechodzącego brzegiem Pielgrzyma i pozdrawia go, chcąc dowiedzieć się czegoś o jego podróżach. Z ich rozmowy dowiadujemy się, że dama jest w swym kraju nieszczęśliwa i z tęsknotą wspomina dzieciństwo, które spędziła we Francji. Pielgrzym wyjawia księżniczce, że w Akwitanii żyje pewien trubadur, który śpiewa o niej pieśni. Oznajmia także, że jest to człowiek, którego nigdy nie poznała. Dama prosi przybysza, by opowiedział jej dokładnie treść pieśni, które zapamiętał. Jest przestraszona, jednak wkrótce uświadamia sobie, że trubadur pokochał jedynie pewną ideę, która nie ma związku z jej realnym życiem. Mimo to słucha z uwagą pieśni i powtarza jej fragmenty.

Akt trzeci podzielony został na dwie sceny. Pierwsza rozgrywa się w scenerii zamku Blaye, gdzie Jaufré Rudel wypytuje Pielgrzyma o spotkanie z Clémence, do której miłość doprowadza go do szaleństwa i obsesji. Desperacko prosi przybysza o to, by wyjawiał imię dalekiej ukochanej, gdyż od tej pory nie chce już, aby miłość ta była odległa. Pielgrzym wyznaje, że jej imię to Clémence.

Obraz drugi trzeciego aktu przedstawia Clémence spacerującą brzegiem morza, pełną wątpliwości. Zaczyna śpiewać fragment pieśni trubadura (kontynuacja akcji aktu II). Księżniczce towarzyszy grupa kobiet (chór), które próbują przestrzec ją przed niebezpieczeństwami miłości do trubadura. Clémence przyznaje, że uczucie to nie jest dla niej cierpieniem i że nie oczekuje przybycia trubadura, jedynie rozkoszuje się słowami pieśni, kocha jego poezję.

W akcie czwartym Jaufré Rudel znajduje się na statku płynącym na Wschód – do Trypolisu. Zapada noc i księżę zaczyna rozmowę z towarzyszącym mu Pielgrzymem. Swoją wyprawę traktuje jak ponowne narodziny. Niebawem zaczyna tracić zmysły, wydaje mu się, że widzi swoją ukochaną, budzi się w nim lęk. Jego towarzysze (chór) twierdzą, że powodem strachu jest żywioł morza, lecz tak naprawdę trubadur obawia się rzeczywistego spotkania z ukochaną, konfrontacji idei i prawdy (dowiadujemy się także, że Jaufré podąża na Wschód wraz z krzyżowcami). Zły stan psychiki powoduje chorobę ciała i księżę zaczyna tracić siły.

W ostatnim, piątym akcie Clémence oczekuje na przybycie Jaufré Rudela, gdyż dowiedziała się, że jego statek ma zatrzymać się w Trypolisie. Chór kobiet emocjonalnie wykrzykuje, że właśnie nadpłynął statek pielgrzymów z trubadurem na pokładzie. Księżniczka jest zaniepokojona. Podchodzi do niej Pielgrzym i oznajmia, że mężczyzna, na którego czekała, jest bliski śmierci. Towarzysze podróży dźwigają słabego trubadura na noszach w kierunku cytadeli. Następuje chwila spotkania, wzajemnego rozpoznania kochanków. Jaufré i Clémence zdają sobie sprawę, że widzą się po raz pierwszy i ostatni zarazem, gdyż stan trubadura jest już bardzo ciężki. Chwilę później Rudel umiera w ramionach ukochanej. Księżniczka wpada w rozpacz i buntuje się przeciwko Bogu, którego wini za tragiczny koniec swojej miłości. Postanawia jednak, że już nigdy nikogo nie pokocha i że poświęci swe życie, wstępując do zakonu. Opera kończy się modlitwą Clémence przy ciele Jaufré, choć nie wiadomo, czy adresatem słów jest Bóg, czy utracona miłość.

Symbolem o niezwykle bogatym obszarze referencyjnym jest tutaj „morze”. Kategorie życia i śmierci, przemijalności i wieczności, stałości i zmienności, a także inne opozycje łączą się w tym jednym zjawisku. Dla analizy opery *L'amour de loin* istotne jest, iż Jaufré Rudel został nazwany przez jemu współczesnych poetą „oltra mar”, co znaczy „przez morze”. Określenie to pojawia się w pieśni współczesnego mu twórcy

– Marcabru – co najprawdopodobniej wiąże się z faktem, iż Rudel wziął udział w morskiej przeprawie podczas wyprawy krzyżowej<sup>7</sup>. *Oltra mar* to także tytuł kompozycji Ka-iji Saariaho, bezpośrednio poprzedzającej powstanie *L'amour de loin*, której obszerne fragmenty muzyczne zostały ponownie użyte w omawianej operze. W *L'amour de loin* morze to niewątpliwie jeden z najważniejszych symboli, o największym potencjale interpretacyjnym. Wielość możliwości rozumienia i gra skojarzeń wzmacniają jego nośność ideową.

Głównym bohaterem jest Jaufré Rudel, choć celem dzieła nie jest – jak już wspomniałam – ukazanie prawdy historycznej o średniowiecznym twórcy. Postać ta stanowiła zarówno dla autorów libretta, jak i muzyki inspirację do stworzenia wizji artysty jako osoby dążącej do tego, co idealne, piękne i wieczne. Muzyka i poezja, traktowane jako niematerialne atrybuty bohatera, stają się w odpowiednich momentach akcji mediami symbolicznego przekazu. Znaczenie samej muzyki może być zatem ujęte w kategoriach odnoszących się do sfery duchowej. Warto także zauważyć, że sztuka stanowi tu również analogię do języka, gdyż poprzez nią bohater wyraża swoje stany uczuciowe i emocjonalne, jest ona językiem jego duszy. Ponadto, właśnie za pośrednictwem swojej twórczości dociera on do serca dalekiej ukochanej – urzeka ją najpierw piękno pieśni, w której trubadur wyznaje swoją miłość. Muzyka jest więc symbolem duchowości, piękna, nadziei, a także drogą porozumienia dusz. Tego typu przedstawienie kojarzy się z mitem orfickim, gdzie muzyka posiadała niezwykłą moc perswazji. Podążając dalej tym tropem, można wysnuć wniosek, że historia Rudela wykazuje liczne podobieństwa do historii Orfeusza i Eurydyki. Pewne analogie zauważalne są już w samym sposobie prezentacji protagonistów – trubadur nie rozstaje się ze swoją lutnią (instrument szarpany jest atrybutem Orfeusza), pieśni, które tworzy, są wynikiem tęsknoty za daleką miłością, decyduje się na morską przeprawę w celu odnalezienia ukochanej (skojarzenie z drogą Orfeusza do Hadesu i podróżą w łodzi Charona). Choć libretto *L'amour de loin* nie odzwierciedla bezpośrednio mitu, poszukiwanie sensów zawartych w nim symboli może prowadzić przez ścieżkę innych form symbolicznych istniejących w kulturze.

---

#### 4. Budowa dzieła i aparat wykonawczy

Opera *L'amour de loin* składa się z introdukcji (*Traversée*) i pięciu aktów dzielonych na obrazy (*tableaux*). Struktura dzieła wykazuje budowę ciągłą, brak w niej podziałów na zamknięte numery operowe (takich jak recytatyw, aria, chór). W kompozycji Saariaho nie pojawia się określenie sceny, lecz *tableaux*, tak jak miało to miejsce m.in. w *Pele-asie* i *Melizandzie* Debussy'ego. Także pięcioaktowa budowa wspólna jest obu dziełom, co może być uznane za ukłon fińskiej autorki w stronę tradycji opery francuskiej.

Opera przeznaczona jest na trzy głosy solowe – postać Jaufré Rudela wykonywana jest przez baryton, Clémence – sopran, natomiast Pielgrzyma – mezzosopran. Występują tu także dwa chóry, które, w zależności od reżyserskiej wizji, mogą być umieszczone za sceną – chór kobiet Trypolisu złożony z sopranów i altów, oraz chór kompanów Rudela – z tenorów i basów.

---

<sup>7</sup> E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington 2000, s. 7.

Obsada orkiestrowa dzieła jest rozbudowana, masa orkiestry niejako przeciwstawia się skromnej dyspozycji głosów wokalnych. Kompozytorka stosuje 4 flety (w tym jeden piccolo i jeden altowy), 3 oboje (z rożkiem angielskim), 3 klarnety w stroju B, 2 fagoty i 1 kontrafagot, 4 waltornie w stroju F, 2 trąbki w stroju C, 3 puzony i tubę. Warstwa perkusyjna przeznaczona jest do wykonania przez pięciu muzyków i obejmuje zróżnicowane zestawy, w których pojawiają się np.: bębenek obręczowy, krotale, bęben o-daiko, glockenspiel, tam-tam i tamburyn. Kolejne instrumenty podane przez kompozytorkę w spisie środków wykonawczych to: 2 harfy, fortepian (pianista także obsługuje klawiaturę MIDI, która służy do włączania poszczególnych efektów elektroakustycznych) oraz – oczywiście – smyczki. Saariaho wykorzystała zatem taki zestaw instrumentów, dzięki któremu możliwe jest stworzenie szerokiego spektrum zjawisk dźwiękowych. Ważną rolę w całym zestawie orkiestry pełni aparat perkusyjny, którego zróżnicowany i okazały skład zawiera w sobie potencjał zarówno rytmiczny, jak i melodyczny oraz czysto brzmieniowy.

Realizacja warstwy elektroakustycznej wymaga odpowiedniego zaplecza sprzętowego – komputera typu Macintosh z oprogramowaniem Max-MSP<sup>8</sup>, 8-oktawowej klawiatury MIDI do obsługi programu podczas wykonania dzieła i odpowiedniego stołu mikserskiego. Saariaho w jednym z wywiadów przyznała: „w tej operze używam elektroniki tak, by rozszerzała brzmienie orkiestry. I sposób, w który to robię, polega na wyborze pewnych dźwięków konkretnych, które filtruję do częstotliwości odpowiadających dźwiękom harmonii orkiestry, właśnie po to, by faktycznie zlewały się z jej partią”<sup>9</sup>.

---

## 5. Kształtowanie materiału dźwiękowego

Materiał harmoniczny dzieła podlega zabiegom stabilizującym, opartym na stosowaniu nut pedałowych i burdonów, utrzymywaniu tych samych współbrzmień na długich odcinkach czasu. Widoczne jest takie modelowanie wysokości dźwięków, które powoduje lokalną stabilizację harmoniczną. Polega ono na tym, że w poszczególnych częściach utworu utrwalone zostają układy, stanowiące punkt odniesienia, których ciągłe powracanie sprawia, iż percypujemy procesy dźwiękowe w kategoriach typowych dla tonalności, a zatem – hierarchiczności oraz następstwa napięć i odprężeń. Widoczne jest także staranne dobieranie przez kompozytorkę wysokości dźwięków oraz budowanie akordów uporządkowanych według pewnej nadrzędnej zasady. Może to być reguła strukturalizmu interwałowego lub wykorzystanie pewnej skali – stworzonej przez kompozytorkę, bądź jak w przypadku fragmentu *Mer indigo* z IV aktu – pentatoniki, w niektórych miejscach w partii akompaniamentu pojawiają się reminiscencje harmoniki dur-moll. Stałym punktem odniesienia dla procesów harmonicznnych jest akord, który kompozytorka zastosowała na początku introdukcji, tzw. akord inicjalny (przykład 1a).

---

<sup>8</sup> Jedna z najpopularniejszych aplikacji IRCAM-owskich służących do syntezy i przetwarzania dźwięku.

<sup>9</sup> Zob. wywiad kompozytorki z Jeremym Elbourne'em na stronie: <http://www.coc.ca/ExploreAndLearn/NewToOpera/OnlineLearningCentre/ParlandoTheCOCBlog.aspx?EntryID=17253> (dostęp 8.11.2013).





Przykład 1a. Rozbudowywanie akordu inicjalnego w Introdukcji.

Przykład 1b. Rozbudowywanie akordu inicjalnego w partii smyczków, t. 1-7<sup>10</sup>.

Szczególnym rodzajem harmonii w operze *L'amour de loin* jest ta, która powstaje dzięki akordom opartym na dźwiękach alterowanych o ćwierćton, wskutek ich wertykalnego zestawienia. Współistnienie tego typu dźwięków w poszczególnych pionach wpływa na powstanie swoistych akordów, o intrygującym, nietemperowanym brzmieniu.

Kompozytorka wykazuje tradycyjne podejście do melodyki w partiach wokalnych bohaterów. Dominującym interwałem jest sekunda mała, pełniąca rolę prowadzącą w melodii, której schemat opiera się na następstwach półtonów i skoków. Ponadto, w dziele tym tradycyjnie zarysowane są relacje pomiędzy słowem i muzyką, gdyż w strukturze melodii wokalne zachowywane są zasady prozodii tekstu. Dominuje opracowanie sylabiczne, niekiedy z krótkimi, kilkadźwiękowymi ornamentami melizmatycznymi, często pojawiają się zwroty skalowe mające na celu stylizację melodii (przykład 2)

Saariaho zależało na wyrazistości i zrozumiałości tekstu libretta. Spójność śpiewanych słów wynika z odpowiednich ukształtowań melicznych i rytmicznych, które nie zaburzają ich struktury. W operze obowiązuje bowiem zasada, że frazy muzyczne łączą się w swej konstrukcji z frazami języka francuskiego. Kompozytorka odwzorowuje melodycznie i rytmicznie prozodię tekstu, a zatem uwzględnia odpowiednią intonację i akcenty.

<sup>10</sup> Wykorzystane przykłady nutowe pochodzą z partytury wydanej przez Chester Music.

*f più vivente ma sempre espressivo*

Ai! car me fos lai pe - le - ris

Si que mos fustz e mos ta - pis

Przykład 2. Partia Clémence, II akt, t. 447-454.

W operze *L'amour de loin* nie pojawiają się fragmenty, w których tekst miałby być swobodnie recytowany przez bohaterów. Występują zaledwie pojedyncze słowa, wypowiedane bez określonej wysokości dźwięku, jednakże ze wskazanym do realizacji rytmem. Zamiana śpiewu w urytmizowaną mowę jest środkiem służącym podkreśleniu waloru ekspresyjnego tekstu. Szczególnym przypadkiem tego typu jest zastosowanie szeptu. Na poniższym przykładzie widać sposób, w jaki kompozytorka przedstawia rozgorączkowanie tłumu, spowodowane przybyciem Rudela do Trypolis (V akt). Poza wykorzystaniem szeptu odpowiedni nastrój ekscytacji uzyskany tu został poprzez wymianę motywów pomiędzy głosami, a także ich „zazębianie” i powtórzenia tekstu (przykład 3).

\*agitated whispers *mp*

Com-tesse, Il est là! Il est là!

Il est là! Com-tesse, L-mi-na!

Il est là! Ja! Ja! L-mi-na! Ja! Ja! Ja!

Com-tesse, Com-tesse, Il est là! Com-tesse,

Przykład 3. Tworzenie efektu zgiewku poprzez zazębianie motywów, szept w partii chóru, V akt, t. 96-100.

Faktura orkiestry w *L'amour de loin* budowana jest wielopłaszczyznowo, gdzie w każdej z płaszczyzn może pojawić się inny typ faktury, np. homofonizującej, polifonizującej itp. Te same układy fakturalne utrzymywane są na długich odcinkach czasu, a zmiany przebiegają na ogół stopniowo. W ramach procesów fakturalnych w dziele *L'amour de loin* ważną rolę odgrywają długo repetowane figuracje, które przybierają formę ostinata. Najczęściej występują w partii harf, fortepianu bądź niektórych idiofonów – glockenspielu, krotali i wibrafonu. Powtarzalność wybranych figur może odby-



wać się na przestrzeni fragmentu od kilku do kilkunastu taktów, tworząc dłuższe pasma dźwiękowe. Najczęściej są to wznoszące motywy szesnastkowe oparte na 4-5 dźwiękach, czasem jednak repetycje mogą być ukształtowane według innej zasady. Charakterystycznym zjawiskiem jest także superpozycja takich pasm dźwiękowych, w taki sposób, aby nakładały się na siebie różne podziały rytmiczne – regularne i nieregularne. Ciekawym zjawiskiem percepcyjnym jest to, iż cały fragment oparty na takich figuracjach słuchacz odbiera jako statyczny (zwłaszcza ze względu na stabilność harmoniczną), chociaż wewnątrz całego układu panuje nieustanny ruch.

Niezwykle ważną cechą opery *L'amour de loin* jest przekazywanie znaczeń pozamuzycznych poprzez zastosowanie odpowiednich ukształtowań dźwiękowych. Ta bogata sfera muzycznej semantyki analizowanego dzieła zdeterminowana jest przez kilka sposobów transmisji danych znaczeń: za pośrednictwem retoryki muzycznej, ilustracyjności i malarstwa dźwiękowego, a także mediów quasi-programowych, takich jak: motywy przewodnie (np. rozbudowany motyw Pielgrzyma, motyw śmierci – figura *catábasis*), stylizacje, cytaty dźwiękowe, instrumenty-atrybuty. Warto podkreślić rolę zabiegów stylizacyjnych, które występują w następujących odmianach:

1. Archaizacja – nawiązania do muzyki średniowiecznej i twórczości trubadurów, stosowanie burdonów, charakterystycznej instrumentacji (np. arpeggia w harfach imitujące grę na lutni, naśladowanie brzmienia średniowiecznej fidel w partii altówek poprzez dobór odpowiednich środków artykulacyjnych, charakterystyczne używanie tamburynu), stylizowanie melodii – naśladowanie meliki pieśni trubadurów (przykład 4).
2. Stylizacja muzyki tanecznej – odpowiednie ukształtowania metro-rytmiczne, np. tarentella (przykład 5).
3. Orientalizacja – np. charakterystyczne zwroty skalowe zawierające sekundy zwiększone i trytony, arabeski i ornamentacja melodii, rozwijanie melizmatów, glissanda, ostinata, szczególnie instrumentacja: harfy, tamburyn, triangiel, bęben obręczowy, bęben o-daiko.
4. Stylizacja muzyki religijnej – *quasi*-chorałowy śpiew w partii chóru (opracowanie muzyczne towarzyszące modlitwie Clémence).

Większość z wymienionych powyżej rozwiązań wpływa na odpowiednią charakterystykę postaci, z których każda posiada własną identyfikację muzyczną. Stylizacje muzyki średniowiecznej kojarzą się z postacią Rudela, orientalizacja charakteryzuje Clémence, stylizacje taneczne definiują status kompanów trubadura. Warto nadmienić, że zastosowane przez kompozytorkę zabiegi nadawania znaczeń pozamuzycznych poprzez odpowiednie ukształtowania dźwiękowe świadczą także o głębokim, intertekstualnym związku dzieła *L'amour de loin* z historią i tradycją opery oraz dramatu muzycznego.

Przykład 4. Stylizacja pieśni trubadura, partia Rudela, I akt, t. 100-106.

Przykład 5. Akompaniament w stylu tarantelli (grupa smyczków), I akt, t. 173-178.

Ważną rolę odgrywają w operze fragmenty orkiestrowe, w których kompozytorka stosuje konwencjonalne zabiegi ilustracyjne, nie rezygnując przy tym z walorów własnego języka muzycznego. We fresku przedstawiającym morze (fragment IV aktu zatytułowany *Mer Indigo*<sup>11</sup>) Saariaho zastosowała m.in. nabrzmiewanie i wybrzmiewanie dźwięków – w celu ukazania przytływających i odpływających fal. Wrażenie masy i przestrzeni kompozytorka osiągnęła poprzez zastosowanie orkiestrowego tutti z wokalizą w partii chóru, a efekt potęgi ilustrowanego zjawiska wzmacnia powolny, majestatyczny rytm. Procesy nabrzmiewania i wybrzmiewania polegają na stopniowym dodawaniu i zatrzymywaniu dźwięków do danej struktury akordowej. Wstrzymane współbrzmienie w partiach niektórych instrumentów słabnie niejako naturalnie, dodatkowo kompozytorka wskazuje dynamikę *diminuendo* w celu ilustracji odpływu i uspokojania tafli wody.

W IV akcie przedstawione zostało również zjawisko burzy, które ma miejsce właśnie podczas morskiej podróży do Trypolisu. Dramatyczny charakter muzyki uzyskany został przede wszystkim przez szybkie repetycje dźwięków w partiach różnych instrumentów – przez to wzbudzony został nastrój niepokoju i mającego nastąpić zagrożenia. W kulminacyjnym momencie Saariaho wykorzystuje orkiestrowe tutti w dynamice *ff* i ekspresji *furioso*. Można odnieść wrażenie, iż wskazane repetycje dźwięków mają na celu ilustrację gwałtownej ulewy. Błyskawice przedstawione zostały przedstawione w partii talerzy – ich dźwięk narasta, osiąga dynamiczne ekstremum, a następnie wygasa, co może świadczyć o chwilowym uspokojeniu burzy. Z uwagi na bardzo gęstą fakturę i drobne wartości rytmiczne w partii większości instrumentów całość odbiera się niczym hałas i huk.

Kompozytorka stosuje zatem muzyczną ilustrację w celach ekspresyjnych, jak i dramaturgicznych. Posługuje się konwencjonalnymi sposobami malarstwa dźwiękowego, aby oddać atmosferę danych zjawisk natury. Pomimo wielu historycznych wzorów obrazy te zbudowane zostały za pomocą indywidualnego języka Saariaho i stylistycznie wpasowują się w całość dzieła.

<sup>11</sup> W tym fragmencie Saariaho wykorzystuje materiał muzyczny swojej wcześniejszej kompozycji *Oltra mar*.

Podsumowując powyższe rozważania, nasuwa się wniosek, iż opera *L'amour de Loin* jest dziełem niezwykle ciekawym na gruncie współczesnej twórczości muzyczno-dramatycznej. Dziełem spójnym, choć wielobarwnym, w którym widoczne jest zestrojenie stylu indywidualnego Kaiji Saariaho z wielością muzycznych i pozamuzycznych inspiracji, gdzie kompozytorka, nie rezygnując z technik składających się na poetykę nowoczesnego języka muzycznego, tworzy przekaz komunikatywny dla szerokiego grona odbiorców. Oprócz uniwersalnego wymiaru dzieła ważny jest tu też przekaz subiektywny, będący osobistym wyznaniem kompozytorki, która, tworząc dzieło, zaczęła identyfikować się z jego bohaterami: „nagle zrozumiałam, że jestem Jaufré, jestem Clémence i jestem Przeznaczeniem, które stara się połączyć ze sobą te dwie osoby. Jestem kobietą, jestem kompozytorką i próbuję pogodzić obydwaj życia”<sup>12</sup>. A zatem dialektyka tęsknoty i spełnienia, tego, co dalekie i bliskie – muzycznie, kulturowo, wreszcie metaforycznie – przenika *L'amour de Loin* do głębi.

*Marta Tabakiernik*

*Summary*

Kaiji Saariaho's *L'amour de Loin*<sup>13</sup>

The opera *L'amour de loin* was written in 2000 by the Finnish composer Kaiji Saariaho and premiered during the Salzburg Festival with Peter Sellars as the director. The libretto based on motifs from the life (or the legend) of Jaufré Rudel was written by Amin Malouf from Lebanon. The opera's plot revolves around a troubadour's love for his distant love, Clémence, even if his sentiment is based only on his imaginings and the stories told by the mysterious Pilgrim. The opera consists of an Introduction and 5 acts, and therefore its construction refers to the tradition of French opera. The composer combines contemporary musical expression (electronic instruments, the juxtaposition of sound layers, microtones) with various types of style-related solutions, such as archaic and Oriental elements or dance stylization. The opera also contains pieces of illustrative music, as in the large fragment depicting a sea voyage and storm. The co-

<sup>12</sup> Fragment wywiadu Jeremy'ego Elbourne'a (dyrektora ds. marketingu Canadian Opera Company – Opery w Toronto) z Kaiją Saariaho udzielonego przy okazji premiery *Love from afar* (angielska wersja *L'amour de loin*) w Toronto w lutym 2012 r. Materiał pochodzi z oficjalnej strony Opery w Toronto: <http://www.coc.ca/ExploreAndLearn/NewToOpera/OnlineLearningCentre/ParlandoTheCOCBlog.aspx?EntryID=17253> (dostęp 8.11.2013).

<sup>13</sup> [1] The article has been written on the basis of an MA thesis entitled *Kaiji Saariaho's "L'amour de loin". An analysis and interpretation* written in 2012 in the Faculty of the Theory and Aesthetics of Music of the Musicology Institute at the Warsaw University under the academic supervision of Iwona Lindstedt, Ph.D.

existence of various types of inspirations and contexts, intertwined with the composer's individual style, is highly interesting. Saariaho's monumental work, originally combining the past and the present, may be deemed one of the most significant operas of the past few decades.