



***Kalevala-sarja* Uuno Klamiego jako dzieło przełomowe fińskiego narodowego modernizmu**

Wojciech Stępień

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
wojciech.marcin.stepien@gmail.com

Abstrakt

„Rosyjscy moderniści, tacy jak Prokofiew i Strawiński, i nowa muzyka hiszpańska wstrząsnęli mną od stóp do głów. [...] Stało się to w tym czasie, gdy poszedłem do Sorbony wypożyczyć kopię *Kalewali*” (Virtanen 1945: 613–614). Zdanie to zostało wypowiedziane przez fińskiego kompozytora Uuno Klamiego (1900–1961), który podczas studiów muzycznych w Paryżu w latach 1924–1925 zafascynował się muzyką Igora Strawińskiego, Maurycego Ravela, Sergiusza Prokofiewa i Manuela de Falli. Inspirując się osiągnięciami zachodnich modernistów, Klami pragnął przełamać zapoczątkowaną przez Jeana Sibeliusa tendencję do traktowania fińskiego eposu *Kalewali* jedynie w duchu narodowego romantyzmu. W latach 30. XX wieku pod wpływem partytury *Święta wiosny* Strawińskiego rozpoczął komponowanie utworu wokalnie-instrumentalnego opartego na tematach zaczerpniętych z *Kalewali*. Jednak w trakcie pracy nad dziełem Klami zmienił pierwotne założenia utworu, dzięki czemu powstała suita orkiestrowa *Kalevala-sarja* op. 23 [Suita z *Kalewali*] składająca się z pięciu części: *Maan synty* [Stworzenie ziemi], *Kevään oras* [Kiełki wiosny], *Terhenniemi*, *Kehtolaulu Lemminkäiselle* [Kołysanka dla Lemminkäinena], *Sammon taonta* [Wykuwanie Sampo].

Kalevala-sarja rozpoczęła w twórczości Klamiego poszukiwanie własnego stylu muzycznego i w istotny sposób wpłynęła na jego późniejsze utwory. Obecnie dzieło uważane jest za jedną z najbardziej znaczących fińskich kompozycji symfonicznych pierwszej połowy XX wieku i często określa się ją mianem „fińskiego *Święta wiosny*”. Artykuł przybliży sylwetkę twórcy, genezę i źródła inspiracji suity *Kalevala-sarja* oraz dokonuje krótkiej analizy poszczególnych części kompozycji pod kątem wpływów modernizmu europejskiego.

Słowa kluczowe: Uuno Klami; Kalewala; Igor Strawiński; Maurycy Ravel; muzyka fińska XX wieku.

Uno Klami (1900–1961) wraz z takimi twórcami jak Ernest Pingoud (1887–1942), Väinö Raitio (1891–1945) i Aare Merikanto (1893–1958) przynależy do pokolenia fińskiego modernizmu. Choć Pingoud, Raitio oraz Merikanto komponowali dzieła w stylu impresjonistycznym i ekspresjonistycznym, to styl tych twórców ma głębokie korzenie jeszcze w romantyzmie (Korhonen 1995: 44). Dopiero Klami był pierwszym kompozytorem fińskim, który pragnął zerwać z narodowo-romantycznym stylem muzyki Jeana Sibeliusa (1865–1957), pod którego głębokim wpływem w pierwszej połowie XX wieku pozostawała cała muzyka tego kraju (Howell 2006).

Będąc świadomym niebezpieczeństw związanych z badaniem terytorium, na którym Sibelius panował niepodzielnie, i zauważając, że wiele wcześniejszych wysiłków na tym obszarze skutkowało szarą i nieciekawą muzyką, przyjąłem zupełnie inne podejście (za: Korhonen 2007: 75)¹.

Kompozytor po ukończeniu edukacji muzycznej w swoim rodzinnym kraju (1915–1924) wyjechał na dwuletnie studia do Paryża, gdzie zetknął się między innymi z Florentem Schmittem oraz prawdopodobnie z Maurycym Ravelem (Asikainen 1999: 123). Po powrocie z Paryża, w latach 1928–1929 kontynuował studia kompozytorskie w Wiedniu (Korhonen 1995: 59). To właśnie wyjazdy za granicę i zetknięcie się z modernizmem europejskim pomogły mu ukształtować swój własny styl, opozycyjny w stosunku do muzyki Sibeliusa.

Na temat postaci i twórczości Klamiego ukazało się wiele artykułów, przede wszystkim w języku fińskim. Część z nich została przytoczona w bibliografii na końcu artykułu. W Helsinkach działa aktywnie Uno Klami Society, organizujące konferencje i sympozja poświęcone Klamieniu, które mają podkreślić jego doniosłą rolę w historii muzyki fińskiej. Najbardziej zasłużoną badaczką twórczości Klamiego jest Helena Tyrväinen, która opublikowała szereg artykułów na jego temat oraz obszerną pracę doktorską poświęconą wpływowi muzyki francuskiej na muzykę tego kompozytora: *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa* (2013). W literaturze polskiej twórczość Klamiego nie wzbudziła zainteresowania badaczy – wyjątek stanowi krótki artykuł Asikainena (1999). Poniższy tekst ma na celu przybliżyć nieznaną twórczość fińskiego kompozytora polskiemu środowisku muzycznemu poprzez syntetyczne ujęcie wątków funkcjonujących już w literaturze obcojęzycznej. Na początku zostanie przedstawiona krótka charakterystyka utworów symfonicznych kompozytora powstałych podczas studiów w Paryżu. W kolejnych podrozdziałach autor skupi się na szczegółowej prezentacji suity *Kalevala-sarja* op. 23: genezy kompozycji, związków z muzyką Strawińskiego, po czym przejdzie do krótkiej analizy suity pod kątem wpływów modernizmu europejskiego. Głównym zamierzeniem artykułu jest ukazanie *Kalevala-sarja* jako dzieła przełomowego w historii muzyki fińskiej, które otworzyło drogę do narodowego modernizmu.

¹ „Conscious of the dangers involved in exploring territory where Sibelius reigned supreme, and realizing that many previous efforts in that area had resulted in grey and uninteresting music, I took a wholly different approach”. Wszystkie tłumaczenia w artykule odautorskie – oryginalne cytaty podaję w przypisach dolnych.

Studia w Paryżu i odkrycie *Kalewali*

Po I wojnie światowej Paryż był ulubionym miejscem studiów kompozytorów fińskich. Właściwie za wyjątkiem Aarre Merikanto, który nigdy go nie odwiedził, wszyscy starsi i młodszy kompozytorzy, począwszy od Jeana Sibeliusa, poprzez Oskara Merikanto, Leevi Madetoja, Erkki Melartina, Selim Palmgrena, aż do Väinö Raitio i Ernesta Pingoud, przebywali w nim krócej bądź dłużej (Tyrväinen 2003: 77). Podczas studiów w stolicy Francji w latach 1924–1925 Klami zapoznał się z muzyką Sergiusza Prokofiewa, Mauricego Ravela, Igora Strawińskiego i Manuela de Falli oraz po raz pierwszy zaczął studiować narodowy fiński epos – *Kalewalę*.

Komponowanie muzyki do tematów zaczerpniętych z *Kalewali* nie jest obecnie aktualnym tematem w Finlandii, a przynajmniej nie jakoś powszechnie... Sądzę, że jeśli temat ten znów się pojawi, to wydarzy się to pod zupełnie innymi gwiazdami i innymi ideałami (Inspired by Tradition 2005: 87)².

Rosyjscy moderniści, tacy jak Prokofiew i Strawiński, i nowa muzyka hiszpańska wstrząsnęli mną od stóp do głów. [...] Stało się to w tym czasie, gdy poszedłem do Sorbony wypożyczyć kopię *Kalewali* (Virtanen 1945: 613–614)³.

Odtąd kompozytor poszukiwał tematu zaczerpniętego z *Kalewali*, który mógłby wykorzystać jako program do nowego utworu symfonicznego. Pierwszą ważną kompozycją okazała się *Karjalainen rapsodia* op. 15 [Rapsodia Karelska] (1927), której materiał i sposób jego opracowania okazują się mieć wiele wspólnego ze *Świętem wiosny* (Tyrväinen 2013: 410–431). W *Karjalainen rapsodia* Klami po raz pierwszy przeciwstawił się fińskiemu romantyzmowi, chociaż dzieło to nie posiada związków z mitologią *Kalewali*. Kompozytor wykorzystał oryginalny, nieprzetworzony materiał zaczerpnięty z karelskiej muzyki ludowej oraz bogatą paletę brzmień orkiestrowych charakterystyczną dla stylu impresjonistycznego Ravela. Po tej kompozycji powstało wiele dzieł symfonicznych napisanych w celach zarobkowych dla Fińskiej Orkiestry Radiowej: *Symphonie enfantine* op. 17 [Symfonia dziecięca] (1915) na małą orkiestrę, *Hommage à Handel* op. 21 (1931) na instrumenty smyczkowe i fortepian, *Merikuvia* op. 22 [Obrazy morskie] (1930–1932) oraz orkiestrowa sześcioczęściowa suita *Tšeremissiläinen fantasia* op. 19 na wiolonczelę i orkiestrę (1931) (Korhonen 1995: 59–60). Przełom w karierze Klami nastąpił dopiero z następnym dziełem *Kalevala-sarja* op. 23 [Suita z *Kalewali*].

Geneza suity *Kalevala-sarja*

W latach 20. XX wieku kariera Klami w Finlandii zaczęła się dynamicznie rozwijać pod auspicjami wybitnego fińskiego dyrygenta Roberta Kajanus (1856–1933). Kajanus

² „Writing music to Kalevala subjects is not really a current topic in Finland today, not in any extensive way at least... I believe that if it comes around again, it will happen under different stars and different ideals”.

³ „Russian Modernists such as Prokofiev and Stravinsky and new Spanish music, shook me up from top to toe. [...] It was around that time that I went to the Sorbonne to borrow a copy of the Kalevala”. Tłumaczenie z języka fińskiego na angielski (Korhonen 2007: 72).

był założycielem i głównym dyrygentem Helsińskiej Orkiestry Filharmonicznej i znaczącą postacią w ówczesnym fińskim środowisku muzycznym. Bardziej niż ktokolwiek w swoim kraju był odpowiedzialny za budowanie narodowej kultury muzycznej (Korhonen 2007: 29–30). Finlandia rok przed Polską, a więc w 1917 roku, odzyskała niepodległość po okresach borykania się z przynależnością do Szwecji i Rosji. Stąd tak ważne dla Finów w tym czasie było ukształtowanie nowej, świeżej – choć jednocześnie wyrastającej z tradycji – kultury, sztuki i muzyki. Ambicją Kajanusu było wyszukiwanie młodych talentów kompozytorskich, które sprostałyby temu zadaniu.

W latach 20. Kajanus zwrócił się do Klamiego z zamówieniem na napisanie kompozycji opartej na *Kalewali*, co okazało się jednak w tym czasie zbyt wielkim wyzwaniem dla młodego dwudziestoparoletniego kompozytora. Dopiero dekadę później pod przemożnym wpływem *Święta wiosny* Strawińskiego Klami przystąpił do komponowania wielkiego dzieła wokalnie-instrumentalnego, które ostatecznie ukończył po wielu latach długiego i skomplikowanego procesu tworzenia (Korhonen 1995: 60).

Początkowo kompozytor planował napisać oratorium *Kalevala Oratorio*, i naszkicował szesnaście obrazów (*tableaux*) dla solistów, chóru, organów i orkiestry symfonicznej (Korhonen 2007: 75). Pierwszy z nich, *Maan synty* [Stworzenie Ziemi], został wykonany w 1932 roku, ale już w tym czasie Klami zmienił pierwotny zamiysł całego utworu (Korhonen 2007: 75). Zdecydował się na napisanie dzieła scenicznego przeznaczonego na zakończenie wieczoru w formie antycznej greckiej tragedii, z narratorem, zespołem baletowym, w których osiemnaście obrazów miało przedstawiać bohaterów i wydarzenia z *Kalewali* (Tyrväinen 1997: 210). Skomponował cztery części, których prawykonanie odbyło się w 1933 roku pod nazwą „Choreograficzne obrazy z Kalewali” (Inspired by tradition 2005: 94). Następnie dopisał scherzo, które miało pierwotnie rozdzielać cztery skomponowane części, ale w trakcie pracy tak się ono rozrosło, że postanowił stworzyć z niego niezależną kompozycję *Lemminkäisen seikkailut saarella* op. 25 [Przygody Lemminkäinena na wyspie]. W 1943 roku zrewidował wszystkie części suity i napisał środkowe ogniwo: *Terhenniemi*, jako rodzaj scherza-intermezza (Korhonen 2007: 75).

Inspiracje *Świętem wiosny* Strawińskiego

Pierwsza wersja kompozycji z 1933 roku jest bliższa *Święcie wiosny* Strawińskiego niż wersja ostateczna (Tyrväinen 1997: 208). Wydaje się to zrozumiałe w kontekście gwałtownego w tym czasie buntu kompozytora przeciwko hegemonii stylu Sibeliusa w Finlandii. Klami pragnął odciąć się od wielkiego mistrza, co okazało się możliwe dzięki awangardowemu stylowi rosyjsko-francuskiego Strawińskiego. Wydaje się, że Klami potrzebował muzyki Strawińskiego, aby przemówić swoim własnym głosem. W pierwszej wersji utworu w otwierającej części *Maan synty* kompozytor wprowadził długie ostinato bliźniaczo podobne do ostinata z *Wróżb wiosennych i tańców dziewcząt* ze *Święta wiosny*. W późniejszej wersji zostało ono wykreślone i stało się załączkiem motywicznym całego utworu (przykłady 1 i 2).

We wczesnej wersji Klami nie zastosował cytatów z muzyki ludowej, jak zrobił to Strawiński w swoim *Święcie wiosny* (Taruskin 1980). „Takie nowe użycie muzyki ludowej było ze swojej natury bardziej sprawą międzynarodową niż narodową, stąd nacisk [u Klamiego] został położony raczej na potęgę natury i jej prymitywnych siłach, niż na indywidualnych cechach narodowych” (Salmenhaara 1990: 60–61)⁴. Prawdą jest, że Klami nigdy nie stworzył stylistycznej syntezy, tak jak to uczynili Bartók czy Strawiński, nigdy też dogłębnie nie studiował fińskiej muzyki ludowej (Tyrväinen 1997: 202).

Ostateczna wersja utworu wydaje się dużo bardziej osobista niż wersja pierwsza. Jednak i w niej wyczuwalne są wpływy i podobieństwa do *Święta wiosny*, są one jednak dużo subtelniejsze i trudniej dostrzegalnie niż w wersji pierwotnej. Nie zależało Klamiemu na zasymilowaniu tego, co jest albo nie jest rosyjskie w muzyce Strawińskiego. Jak pisze Tyrväinen, „nie był w stanie sprecyzować, co w muzyce Strawińskiego było rosyjskie, a co nowoczesne. Niemniej jednak był zafascynowany jej brzmieniem” (1997: 207)⁵. Posłużył się raczej stylem i technikami Strawińskiego, aby skomponować swoją własną muzyczną wizję pogańskiego świata *Kalewali*.

Jakkolwiek w orkiestracji Klamiego pojawia się wiele elementów zaczerpniętych ze *Święta wiosny*, partytura *Kalavala-sarja* jest dużo bardziej konwencjonalna w porównaniu z dziełem rosyjskiego kompozytora. Fiński twórca nie stosuje agresywnych ataków dźwięków, „krzyku blachy”, metro-rytmicznych komplikacji i przesunięć akcentów oraz ostrych dynamicznych kontrastów. Sam koloryt utworu jest dużo bardziej stonowany i *Kalavala-sarja* nie brzmi tak „barbarzyńsko” jak *Święto wiosny*⁶. Podłoże harmoniczne jest w wielu wypadkach bardzo tradycyjne.

Krótką analiza poszczególnych części suity

Podczas gdy *Święto wiosny* Strawińskiego jest dwuczęściowym baletem, suita *Kalevala-sarja* jest dziełem wyłącznie symfonicznym i składa się z pięciu części: *Maan syntty* [Stworzenie Ziemi], *Kevään oras* [Kiełki wiosny], *Terhenniemi*, *Kehtolaulu Lemminkäiselle* [Kołysanka dla Lemminkäinena], *Sammon taonta* [Wykuwanie Sampo]. Kompozytor napisał krótki program omawiający poszczególne części kompozycji, który został wydrukowany jako przedmowa do partytury utworu (Klami 1981: 2).

Część I

Program pierwszej części, zatytułowanej *Maan syntty* [Stworzenie Ziemi], jest oparty na pierwszej pieśni *Kalewali*, która opisuje wyłanianie się Ziemi z chaosu. Sam początek wydaje się jednak bliższy brzmieniowo *Rapsodii hiszpańskiej* Ravela (1907) niż *Świętu wiosny*

⁴ „This new use of folk music is by nature an international matter than a national one, the emphasis being on the force of nature and primitive strength rather than on individual national qualities”.

⁵ „Klami was unable to be specific about what was Russian in Stravinsky’s music and what was modern in it. Nevertheless, he was fascinated by its sound”.

⁶ Warto w tym miejscu zauważyć, że czas trwania obu utworów jest podobny i wynosi około trzydzieści minut.

(przykład 3). Rozwibrowane dźwięki w pierwszych skrzypcach i wiolonczelach wraz z pojedynczymi uderzeniami harfy i subtelnymi alikwotami drugich skrzypiec tworzą mistyczną atmosferę mroku przypominającą *Prelude à la Nuit* z *Rapsodii hiszpańskiej* Ravela (przykład 4) bądź *Noce w ogrodach Hiszpanii* de Falli. Dopiero na przestrzeni taktów 14–16, w partii rogów pojawia się motyw sygnałowy analogiczny do słynnego motywu myśliwskiego z *Zabawy w porywanie (Jeu du Rapt)* Strawińskiego (przykład 5). Rozwijająca się od numeru 7 w partyturze energiczna linia melodyczna w smyczkach i instrumentach dętych blaszanych przypomina wspomniany już motyw ostinatowy z *Tańca dziewcząt*. Aby nadać mu bardziej dynamicznego charakteru, Klami wykorzystuje akordy na słabą część taktu (przykład 6).

Przykład 3. Uno Klami, Kalevala-sarja, początek Maan synty.

3

KALEVALA-
sarja - svit - suite

I. Maan synty
Jordens uppkomst — The Creation of the Earth UUNO KLAMI, op. 23

Agitato e misterioso. J = 80

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clarin. in B), Horns (I-II, Cor. in F), Percussion (Piañti and Cassa), Harp (Arpa), Violins (V. I. and V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Bass (Basso). The score begins with the tempo and mood marking 'Agitato e misterioso. J = 80'. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet) feature a melodic line with some trills. The strings play a rhythmic accompaniment with chords on the weak part of the beat. The harp provides a shimmering texture. The percussion includes a tambourine and a drum. The score is marked with dynamics such as *ppp* and *con sord.*

Przykład 5. Uuno Klami, *Kalevala-sarja, Maan synty*, motyw sygnałowy w rogach.

5

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. bass), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Contr.), Horn I and II (I-II), Horn III (III), Trumpet in B-flat (Tr. in B), Trombone (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Piañi), Cymbals (Cassa), Organ (Orga.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vel.), and Double Bass (Basso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *p*, *pp*, *f*, and *gliss.*. There are also circled numbers 2 and 3 indicating specific measures or sections. The page number '5' is located in the top right corner.

Przykład 6. Uuno Klami, *Kalevala-sarja, Maan synty*, motyw ostinatowy w smyczkach.

16

⑥ *Pesante ma meno allegro* (♩ = 116)

Tr. I-II
Cl.
Basso
I-II
Fag.
Corn.
I-II
Cor.
III-IV
III
Tr.
IV

⑦ *Pesante ma meno allegro* (♩ = 116)

I.
Viol.
II.
Vla.
Vcl.
Basso

Część II

Cześć druga – *Kevään oras* [Kiełki wiosny] – jest opisana przez kompozytora w następujących słowach: „Legendarny bohater Väinämöinen siewie ziarno, które wyrasta z ziemi i kwitnie” (Klami 1981: 2)⁷. Główny temat tej części jest powierzony rogowi i przypomina

⁷ „The legendary hero Väinämöinen sows a seed, which sprouts from the earth and grows blossoms”.

analogiczną melodię z finału baletu *Ognisty ptak* Strawińskiego (przykłady 7 i 8). Niektóre fragmenty *Kevään oras* zbliżają się brzmieniowo do jarmarcznej muzyki z baletu *Pietruszka* Strawińskiego poprzez wykorzystanie wysokich rejestrów instrumentów drewnianych.

Przykład 7. Igor Strawiński, balet *Ognisty ptak*, finał, pojedyncza linia melodyczna rogu.



Przykład 8. Uno Klami, *Kalevala-sarja*, *Kevään oras*, pojedyncza linia melodyczna rogu.

44

II. Kevään oras
Vägrodd — The Sprout of Spring

Andante, molto tranquillo ♩ = 60 *rall. molto*

Część III

Trzecia część – *Terhenniemi* – według słów kompozytora ma tworzyć „mityczną atmosferę poprzez swawolne, taneczne rytmy” (Klami 1981: 2)⁸. Trzynutowe ostinato grane przez altówki, a następnie wiolonczele palcami (*pizzicato*) przywodzą na myśl *Taniec piekielny Kościeja* z baletu *Ognisty ptak* Strawińskiego. Ponad tym motywem Klami wprowadza w smyckach i instrumentach dętych drewnianych linie melodyczne, które są stylizacją fińskiej muzyki ludowej, ale nie są oryginalnymi melodiami ludowymi. Opierają się na trzech, czterech dźwiękach, a ich struktura jest wewnętrznie powtarzana (przykład 9). Poprzez wykorzystanie prostych linii, które mają na celu przywołać atmosferę czasów pogańskich, melodyka Klamięgo zbliża się do melodyki *Święta wiosny* Strawińskiego.

Przykład 9. Uuno Klami, *Kalevala-sarja, Terhenniemi*, trzydziewiętne ostinato w altówkach, klarnetach, wiolonczeli i kontrabasach oraz stylizowana linia melodyczna we flecie.

III. Terhenniemi

The musical score is titled "III. Terhenniemi" and is marked "Allegro leggiero e scherzando" with a tempo of quarter note = 136. It features a complex orchestral texture. The woodwinds (Clarinets, Cor Anglais, Trombones, Trumpets) and strings (Violas, Violoncellos, Contrabasses) play a prominent ostinato. The flute has a stylized melodic line. Dynamics include *f*, *sfz*, *dim.*, *pp*, *ppp*, and *pp grazioso*. Performance instructions include *con sord. pizz.* and *arco*.

⁸ „A mythical atmosphere is created by frolicsome dance rhythms”.

Część IV

Czwarta część suity – *Kehtolaulu Lemminkäiselle* [Kołysanka dla Lemminkäinena] – jest napisana w najbardziej osobistym stylu kompozytora. Matka Lemminkäinen śpiewa przejmującą pieśń dla syna, którego dzięki magii ocaliła z rzeki śmierci Tuoneli i przywróciła do życia. Charakter tej części jest nostalgiczny, typowy dla późniejszych dzieł Klamiego. Ten typ melancholii łączy się z zastosowaniem opadających linii melodycznych charakterystycznych dla niektórych dzieł Sibeliusa, zwłaszcza *Łabędzia z Tuoneli* op. 22 nr 3. Co więcej, część ta zbliża się do neoromantycznego języka Sibeliusa w wyniku wykorzystania we wspólnym dla Klamiego i Sibeliusa temacie rzeki śmierci Tuoneli krótkich motywów melodycznych w partii rozka angielskiego (por. przykłady 10 i 11). Typ brzmienia z *Kehtolaulu Lemminkäiselle* antycypuje napisaną później przez Klamiego fantazję symfoniczną *Revontulet* (Aurore boréale) op. 38.

Przykład 10. Uuno Klami, *Kalevala-sarja*, początek *Kehtolaulu Lemminkäiselle*.

IV. Kehtolaulu Lemminkäiselle
Vaggvisa till Lemminkäinen — Cradle Song for Lemminkäinen

Andante mosso $\text{♩} = 40-42$

Andante mosso $\text{♩} = 40-42$

Przykład 11. Jean Sibelius, *Łabędź z Tuoneli*, początek.

Andante molto sostenuto.

Corno inglese. Solo.

Oboe.

Clarinetto basso in B.

Fagotti.

Corni in F. I. II. III. IV.

Tromboni. I. II. III.

Timpani in A. C.

Gran Cassa.

Arpa.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Bassi.

Andante molto sostenuto.

Część V

Finał *Kalavala-sarja*, zatytułowany *Sammon taonta* [Wykuwanie Sampo], oparty jest na historii mitycznego kowala Ilmarinena. Wykuwa on Sampo, magiczny instrument, który staje się przyczyną niezgody pomiędzy ludami zamieszkującymi północ i południe Finlandii. Jak pisze sam Klami w przedmowie do tej części: „[Sampo] był to baśniowy narodowy skarb starodawnego fińskiego ludu Kalewali” (Klami 1981: 2)⁹. Aby przedstawić wykuwanie czarodziejskiego młynka szczęścia Klami, zastosował ostinatę w metalowych

⁹ „It was a fabulous national treasure to the ancient Finnish folk of the Kalevala”.

Zakończenie

Kalevala-sarja op. 23 [Suita z Kalewali] nie jest pierwszym ani ostatnim utworem napisanym pod wpływem Strawińskiego, Ravela i de Falli. W 1933 roku fiński muzykolog i dyrygent Toivo Haapanen zauważył podobieństwa pomiędzy stylem Klamiego a muzyką „francusko-rosyjskiego Strawińskiego, hiszpańskiego de Falli oraz węgierskiego Bartóka” (za: Salmenhaara 1990: 60–61)¹⁰. Zastanawiającym jest, dlaczego Klami zainteresował się fińską mitologią i muzyką ludową dopiero wówczas, kiedy wyjechał do Paryża? Prawdopodobnie przebywanie w fascynującym środowisku stolicy Francji otworzyło go na nową muzykę oraz zdjęło z niego ciężar i piętno muzyki Sibeliusa, jakie musiał odczuwać w rodzimej Finlandii (Howell 2006).

Bardzo łatwo zrozumieć, dlaczego Klami wybrał tematy zaczerpnięte z *Kalewali*. Podobnie jak Strawiński fiński twórca pragnął powrócić do czasów dawnej pogańskiej kultury, pełnej rytuałów i legend. Zdecydował się napisać rodzaj „fińskiego *Święta wiosny*” w porównywalny sposób do rosyjskiego *Święta wiosny* i zerwać z usankcjonowaną tradycją muzyczną w traktowaniu tematów zaczerpniętych z *Kalewali*.

Można śmiało zaryzykować stwierdzenie, że *Kalavala-sarja* rozpoczyna się od faktury i stylu charakterystycznego dla Ravela (*Prelude à la Nuit z Rapsodii hiszpańskiej*) i de Falli (*Noce w ogrodach Hiszpanii*), w części drugiej i trzeciej pojawiają się inspiracje baletami *Ognisty ptak* i *Pietruszka* Strawińskiego, następnie romantyczna narracja z typowym ciemnym kolorytem stylu Sibeliusa w części czwartej (analogia z *Łąbędziem z Tuoneli*), a cały utwór kończy na prymitywnej w swoim charakterze i rytmie muzyce typowej dla *Święta wiosny* Strawińskiego.

Jak zauważyła Tyrväinen w *Kalavala-sarja* „[...] nieromantyczna artystyczna wizja, pomysłowa, odważna wirtuozeria orkiestrowa niesłyszana przedtem w muzyce fińskiej oraz dopracowane wykończenie utworu – wszystkie one cechują nowy, oryginalny i europejski wkład w muzykę Finlandii” (Tyrväinen 1997: 210)¹¹. Poprzez zespojenie różnych elementów z muzyki zachodniego modernizmu udało się Klamiemu odejść od narodowego romantyzmu Sibeliusa i stworzyć swój własny, charakterystyczny idiom. *Kalavala-sarja* nie osiągnęła tak wielkiego sukcesu jak dzieła Sibeliusa, stanowi jednak kamień milowy w rozwoju muzyki fińskiej. Zachęciła nowych, młodych kompozytorów do poszukiwania własnego języka muzycznego i oryginalności (Inspired by Tradition 2005: 91).

¹⁰ „The Franco-Russian Stravinsky, the Spanish de Falla and the Hungarian Bartók”.

¹¹ „The non-romantic artistic vision, the imaginative, fearless orchestral virtuosity, unheard in Finnish music before this piece, and the elaborate refinement of piece – all these together mark a thoroughly new, original and European contribution to the music of Finland”.

Bibliografia

- Asikainen, M. 1999. Selim Palmgren i Uuno Klami – przedstawiciele „nurtu francuskiego” w muzyce fińskiej na początku XX wieku. *Res Facta Nova*, 3(12): 119–126.
- Howell, T. 2006. *After Sibelius. Studies in Finnish Music*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
- Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. 2005. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre.
- Klami, U. 1981. *Kalevala-sarja*, partytura utworu. Helsinki: Edition Fazer.
- Korhonen, K. 2007. *Inventing Finnish Music*. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre.
- Korhonen, K. 1995. *Finnish Orchestral Music 1*. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre.
- Tyrväinen, H. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Acta Musicologica Fennica 30.
- Tyrväinen, H. 2003. Influence of France on the Music of Uuno Klami – Outlines up to the Second World War. W: H. Tyrväinen, red. *Symposion Uuno Klami 1900–2000*: 77–101. Helsinki: Sibelius Academy & Uuno Klami Society.
- Tyrväinen H. 1997. The Solitary Way of Uuno Klami in the Finnish Music of the 20th Century. Folklorism, Nationalism, Neoclassicism. W: T. Mäkelä, red. *Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland*: 199–216. Hamburg: von Bockel Verlag.
- Ranta, S. 1945. *Suomen Säveltäjiä*. Helsinki: WSOY.
- Taruskin, R. 1980. Russian Folk Melodies in the Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society*, 3(33): 501–543.
- Salmenhaara, E. 1990. *Pyöriteita vanavedessa. Uuno Klami 90 vuotta*. Helsinki: Uuno Klami Society.

Abstract

„The Russian Modernists such as Prokofiev and Stravinsky and new Spanish music shook me up from top to toe. ... It was around that time that I went to the Sorbonne to borrow a copy of the Kalevala” (Virtanen 1945: 613–614). Abovementioned sentence was said by the Finnish composer Uuno Klami (1900–1961), who during his studies in Paris (1924–1925) was fascinated by the music of Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev and Manuel de Falla. Inspiring by achievements of Western modernists Klami wanted to break up the tendency begun by Jean Sibelius to treat Finnish epos Kalevala only in the national romantic spirit. In 1930s Klami under the impression of *The Rite of Spring*’s score started composing vocal-instrumental work based on topics from Kalevala. However during working on it he changed his preliminary plans and composed a five-movement symphonic suite *Kalevala-sarja* op. 23 [Kalevala Suite]: *Maan synty* [The Creation of the Earth], *Kevään oras* [The Sprout of Spring], *Terhenniemi*, *Kehtolaulu Lemminkäiselle* [Cradle Song for Lemminkäinen], *Sammon taonta* [The Forging of the Sampo].

Kalevala-sarja started in Klami's output searching for his personal voice and influenced on his further style. Nowadays the score is regarded as the most significant Finnish orchestral compositions from the first half of the 20th century, and very often is called The Finnish Rite of Spring. The article's goals are: to introduce into Klami's output, to demonstrate the genesis and inspirations of the suite *Kalevala-sarja* and to briefly analyse particular movements of the composition in the light of European modernistic influences.

Keywords: Uno Klami; Kalevala; Igor Stravinsky; Maurice Ravel; twentieth century Finnish music.