

Nachhall einer Oper

TAPIO TUOMELA

Seit der Komposition der Oper *Äidit ja tyttäret* (Mütter und Töchter) sind beinahe 15 Jahre vergangen. Im Vorwort zu seinem Libretto schreibt Paavo Haavikko: „Man muss die Geschichte aus der Erinnerung erzählen.“ Auf die gleiche Art versuche ich jetzt jenen Kompositionsprozess in meiner Erinnerung nachzuvollziehen und gleichzeitig werde ich Beobachtungen machen, wie sich meine Arbeitsgewohnheiten seit jener Zeit verändert haben.

In den 1990er Jahren waren meine Erfahrungen im Bereich der Vokalmusik bestimmt durch meine bisherige Tätigkeit als Lied-Pianist, Korrepetitor und Dirigent. Damals war ich an allen zeitgenössischen Opernproduktionen der Finnischen Nationaloper beteiligt und hatte bei meiner Arbeit mit Sängern hautnah erlebt, was sie zumindest in technischer Hinsicht von ihren Partien verlangen.

Das Libretto von *Äidit ja tyttäret* gab viel Raum sowohl für den Belcanto als auch für recitativo-artige Partien. Es forderte mich aber auch heraus, die Gesangstextur gelegentlich bis zu einer karikaturartigen Verschärfung weiterzuentwickeln. Die aus der osteuropäischen Volksmusik stammende weibliche Tradition des gemeinsamen Singens fand ebenfalls Platz in dem Werk, und meine Begeisterung für neue Volksmusik, die hier ihren Anfang genommen hat, führte mich später unter anderem zu Klageliedern, zu samischen Joiken und zur Volksmusik wie sie in Kaustinen gespielt wird. Das Werk *Suomen Kansan Wanhat Runot* (Die alten Gesänge des finnischen Volkes) seinerseits tauchte noch mehrmals in meinen Chorprojekten während der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts auf.

FINNLAND - LAND DER OPER

The musical score is divided into three systems. The first system features a vocal line with lyrics: "Si - nä kuu - - - let hä - net, mut - ta ke - nen ää - -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a section marked *p* (quasi gliss.) with a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "ni, ke - nen ää - ni se on? Äi - ti, e - läin jo - ka". The piano part includes a section marked *f* and a triplet of eighth notes. The third system has lyrics: "pu - huu e - läin ih - - - mis - ten kiel - - - tä!". The piano part includes a section marked *cresc.* and a triplet of eighth notes. The score uses various musical notations including dynamics (*mf*, *p*, *f*), articulation (*quasi gliss.*), and performance instructions like *8va* and *5*.

Beispiel 1: Auszug aus dem Übergang vom 1. zum 2. Akt, T. 51-56

Die Artikulation des Textes

Die Vertonung einer neuen Vokalkomposition beginnt gewöhnlich mit dem Kennenlernen des Textes, mit dem Sich-davon-inspirieren-Lassen und mit dem Herantasten an seinen Umfang und seine Anwendungsmöglichkeiten.

In der Chortextur ist das rhythmische Potential des Textes für mich wichtig, vor allem wenn der Text dem Publikum vertraut ist, und wenn er dazu eine Vielschichtigkeit des Chorsatzes und einen spielerischen Umgang mit den Silben zulässt. Dann kann man auch viel mit Vokalfarben und zum Beispiel mit Diphthongen erreichen.

Im Sologesang und in der Oper wird die Vokalfarbe in einer anderen Hinsicht wichtig, im Besonderen wenn es sich um hohe Frauenstimmen handelt. Hier geht es um die Verständlichkeit des Textes: Einerseits neigen die hellen Vokale dazu, runder zu klingen, je höher sie komponiert werden. Andererseits trägt der ins tiefe Register gesetzte Gesang nicht über den Orchesterklang. Man wird unausweichlich mit Situationen konfrontiert, in denen der wichtigste oder der höchste Ton mit einem hohen Vokal im hohen Register zusammenfällt. In meinen neuesten Werken löste ich das Problem hin und wieder so, dass ich die den hellen Vokal enthaltende Silbe mit einem Auftakt weiter unten versah oder für die betreffende Silbe nach einem tiefen Anfangston ein hohes Melisma schrieb.

Texte, die sich überlappen, habe ich nur vorsichtig verwendet, vor allem wenn sie dem Zuhörer fremd sind und ihre deutliche Artikulation für das Verständnis der Ereignisse wichtig ist.

Paavo Haavikkos Libretto-Text war jedoch so deutlich und besaß eine derartige Durchschlagskraft, dass man die auseinander gerissenen Textsilben in den Wiederholungen tendenziell baukastenartig übereinander fügen konnte (siehe Beispiel 1).

In den Ensembleszenen habe ich dafür gesorgt, dass die Texte sich nicht überschneiden obwohl es nötig war, in Hinblick auf den natürlichen Duktus des Dialogs die Rollentexte oft ein wenig übereinander zu platzieren.

Beispiel 2 (folgende Seite) stammt aus dem Terzett des ersten Aktes, in dem wir Gedanken der Protagonisten teilweise gleichzeitig hören, obwohl sie nicht aneinander adressiert sind.

FINNLAND – LAND DER OPER

(andante) *Kyllikki* ³
Toisil-la e-lä-mä jo-ke-najuok - sec. E-i mi-nul - la. It-se o-len

Äiti
Sii-nähe säit-ki-vätkuinkalat.

Lemminkäinen
Kyl - lä senyt kyp - syy mo-ne-na il - ta-na ja

kive-näkoskes-sä, hiot-ta-va-na, e-lämänvir-ran ku - lu-tet-ta-va-na.

Äiti ³
Minä o-lensavuiheidän sil-missään, ei-vät-kähe sil-tä-sa-vul-ta nä-e mi-tään.

yö - nä. Katstaan, ei - kö

Beispiel 2: 1. Akt, Anfangsdialog der 4. Szene, T. 18-23

Planung und Realisierung im Wechselspiel

Heute teilt sich meine Kompositionsarbeit immer deutlicher in zwei Phasen, in Planung und Realisierung. Die Realisierungsphase enthält eine erste Phase der Materialproduktion und eine mehr technische Schlussphase, zu der oft Details der Orchestrierung,

Korrekturen der Stimmführung und in der allerletzten Phase der Feinschliff von Nuancen und Artikulation gehören.

Zurzeit von *Ädit ja tyttäret* war der Computer für mich ein bloßes Gerät, um die Partitur ins Reine zu schreiben. Mit dem Zuwachs der eigenen Fähigkeiten in der Informationstechnik und mit der steigenden Qualität der Geräte ist seine Rolle in den letzten Jahren immer größer geworden, so dass ich heutzutage auch Skizzen direkt in den Computer schreibe und immer mehr Play Back benutze, um sie zu hören. Es ist unbestritten, dass die Proportionen zwischen dem Ganzen und den Einzelepisoden leichter zu beherrschen sind, wenn man auf dem Weg zum Endergebnis die „Brauchbarkeit“ der getroffenen Entscheidungen testen kann.

Den Aufbau der Szenen in *Ädit ja tyttäret* entwarf ich abwechselnd mit dem Komponieren.

Nach den ersten Szenen zeichnete ich eine Tabelle, in der sich untereinander ein numerischer Wert und eine Kurve befanden, die als Symbol für das Voranschreiten des Tempos, für die Entwicklung der Lautstärke und für das Verhältnis der Dissonanz/Konsonanz fungierte.

Vor der Vertonung der jeweiligen Szene skizzierte ich grob, welche „Höhe“ die eben erwähnten Koordinaten in der betreffenden Szene haben sollten. Ob sie statisch sind, oder wie sie sich ändern sollten. Als die Szene fertig komponiert war, trug ich die Änderungen, die aus der Realisierungsphase resultierten, in diese Tabelle ein. So hatte ich, meiner Meinung nach, einen besseren Überblick über das Ganze und war besser in der Lage, die den Ausdruck des Werkes betreffenden Parameter, zum Beispiel die Dichte der Information, das Ausmaß der Steigerung, den Gebrauch des Registers und andere zu regulieren.

Text wird zur Melodie

In den meisten Szenen schrieb ich zunächst den Dialogtext aufs karierte Papier, ab und zu sogar so, dass ein Feld einem Schlag entsprach. Über den Silben skizzierte ich zuerst einen der normalen Rede ähnlichen Rhythmus, in dem ich die Höhen der Noten nur ungenau definierte und ich Phrase für Phrase die relativen Tonhöhen der unter ihr liegenden Silben nachzeichnete. Die Länge der Phrasen und die Richtung ihrer Wölbung waren nun deutlich zu sehen.

Die darauffolgende Phase basierte auf Intuition. Aus dem Blickwinkel, den mir das Ganze (Stimmung, Gestalt und Gestik, konsonante oder dissonante Harmonien) vorzeichnete, begann ich in meinem Kopf, und ab und zu auch am Klavier, die zu der Situation und zu den Sätzen passenden Harmonien zu skizzieren. Ich zeichnete über der Gesangstimme kastenartige Harmonie-Blöcke, um den Wechsel der Harmonien auf der

allgemeinen Ebene zu beschreiben, ohne genaue Tonhöhen zu notieren. Von der Form oder den Umrissen und der Stärke der Schattierung dieses „Kastens“ konnte man aufs Tonregister, auf die Lautstärke oder auf die innere Textur der Stelle schließen: Zum Beispiel standen die nach unten führenden Linien für Abwärtsbewegungen oder Glissandi innerhalb des Akkordfeldes, ein kleine Kugeln enthaltendes weißes Kästchen entsprach einer konsonanten Harmonie, die ihrerseits zum Beispiel mit Vibraphon oder Klavier angeschlagene, im Pedal nachklingende Staccato-Töne enthielt usw.

Normalerweise setzte ich mich in dieser Phase allmählich ans Klavier, um an den Einzelheiten zu feilen.

Ich hatte die Arbeit am ersten Akt ohne einen genaueren Plan die Harmonien betreffend begonnen, aber schon nach ein paar Szenen entstand das Bedürfnis, Beobachtungen anzustellen, wie die Organisation der Intervalle geworden war, um sicherzustellen, dass sich die Tonsprache des häuslichen Realismus des ersten Aktes von der Fantasiewelt von Pohjola, dem Nordland, im zweiten Akt möglichst unterscheiden würde.

Einen Teil der Akkorde fand ich auf jener „Karte“ der Planungsphase mit den Harmoniekästchen, in die ich bereits früher verwendete Akkorde eingetragen hatte, und zwar in einer groben Reihenfolge nach Dissonanzen, in der die Größe des untersten Intervalls ausschlaggebend war.

Die interessantesten der so während der Kompositionsarbeit entstandenen Akkorde, setzte ich auf dieser Karte an den passenden Ort, so dass sich aus der Akkordauswahl mit ihrem Intervallmaterial allmählich eine einigermaßen geordnete Akkordbibliothek formte.

Vorherrschend im ersten Akt ist eine aus Ganz- und Halbtönen bestehende Tonleiter, die in den Sprüngen oft als zwei große Sekunden in Erscheinung tritt, die durch eine große Sexte voneinander getrennt sind. Die Gesangstextur ist streng syllabisch geordnet.

Im zweiten Akt interpretierte ich die Dialoge der Nordlandherrin (Pohjolan emäntä bzw. Louhi) mit Absicht als karikaturhaft und provokant, was mich insgesamt dazu animierte, alles zu übertreiben: Die Harmonien sind eher dissonant, die Textur ist diskontinuierlich und enthält scharfe, weite Sprünge und Melismen.

Die die Arbeitsweise illustrierenden Notenbeispiele befinden sich in der Partitur gerade vor der Pause, auf dem Schlusshöhepunkt des Gesamt-Crescendos. Lemminkäinen ist gerade in Pohjola angekommen, hat mit zwei der Töchtern des Hauses angebandelt, ist von Louhi überrascht worden und hat sich gerade aufgemacht, die von ihr aufgetragenen, unmöglich zu bewältigenden Aufgaben, in Angriff zu nehmen.

Die Intensität ist am Anfang der Szene bereits hoch, wenn die Mutter Lemminkäinens ihren Sohn abholen will, und zwischen der Mutter und Louhi ein heftiger Streit

TAPIO TUOMELA

ausbricht. Darin kommt die Sprache auch auf Lemminkäinen's Vater (Beispiel 3: P.E. in der Partitur ist Pohjolan emäntä/Nordlandherrin/Louhi).

PE. *f*
Hur - ja - päinen, ho ho-ho-hou - ru - pli-nen, i - sän-sä ve-roi - nen

Äiti
poi - ka! Äiti Ei si - tä
Niin et - tä si - nä muis - tat sen i - sän vic - lä?

p subito
tenuto
muis - te - le, jos ei u - noh - da - kaan...

mf *p espr.*

Beispiel 3: 2. Akt, 3.Szene, T. 22-30

Der Unterschied der Stimmfächer und -charaktere ist in der Gesangstextur im Verlauf der Szene immer deutlicher sichtbar, und besonders am Ende (Beispiel 4) ist die Vokallinie der Mutter Lemminkäinen's hörbar lyrischer als diejenige der Nordlandherrin.

FINNLAND – LAND DER OPER

mi - nä syn - ny - tän sen toi - sen ker - ran, i - me - tän sen
kul - - - ke - vak - si, hen - git - tä - väk - si, saan sen
kul - ke - maan hen - git - tä - mäin.

Beispiel 4: 2. Akt, 3. Szene, T. 61-77

Harmonie wird zur Melodie

Ein Beispiel einer völlig anderen Arbeitsweise findet man in der dritten Szene des dritten Aktes, während des Höhepunktes. Da wurde die Kompositionsarbeit von einer starken Vision geleitet, die von der harmonischen Struktur und vom Tuttiklang des Orchesters ausging, dem die Gesangsstimme insofern untergeordnet ist, als deren Stütztöne direkt aus den schon feststehenden Harmonien stammen. Der Umfang der Intervalle und der Textrhythmus wurden vom Stimmfach des Rollenträgers diktiert; die Silben zwischen den Stütztönen ergänzte ich mit Streutönen, das heißt aus Neben- und Durchgangstönen oder aus den Fülltönen der Sprünge (in Beispiel 5 ist HS ein zur Harmonie gehörender Ton).

Mehr Raum

Beispiel 6 zeigt die frühere Skizze derselben Gesangsstimme. Ein halbes Jahr vor der Uraufführung durfte ich einige Szenen der Oper in einer kurzen Orchesterprobe testen, und die Folge davon war keineswegs eine Überraschung: Wenn die Musik in den Konzertsaal gelangt, braucht sie mehr Zeit als im Kopf des Komponisten oder in seinem Arbeitszimmer. Die Textur des Klavierauszugs war an vielen Stellen schlanker als der Orchestersound, mit der Folge, dass der gesungene Text einfach mehr Raum brauchte.

TAPIO TUOMELA

S.T. ja Kyllikki

I - ki - nä et ar - vaa, et i - ki - nä!

Muis - tel - la si - nä saat ja miet - ti - ä,

vaan et tun - te - ä et - kä tie - tää,

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line for S.T. and a piano accompaniment. The piano part is characterized by dense textures, often using triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from *mf* to *ff*. The lyrics are in Finnish and are placed below the vocal line.

Beispiel 5: 3. Akt, 3. Szene, T. 74-80

Es reicht nicht, dass die Gesangsstimme gut zu hören ist, auch den Text muss man verstehen können. Ich wusste bereits, dass es nicht ratsam ist, dass Orchester und Sänger zur gleichen Zeit aufschreiben, wenn man den Text verstehen will. In dieser Hinsicht ist es interessant, die Beispiele 5 und 6 zu vergleichen. Es zeigte sich in der Vorprobe, dass es jedoch länger dauerte, als ich mir vorgestellt hatte, ein natürliches Diminuendo des Orchesterklangs auf so eine Lautstärke zu bringen, über der der Sänger zu hören ist.

Die Verse „Muistella sinä saat“ und „vaan et tuntea...“ der endgültigen Version, siehe Beispiel 5 und 6 Takte 3 und 5, musste man unbedingt einen oder zwei Schläge später beginnen lassen, damit der Tuttiakkord des Orchesters am Taktanfang sich besser entfalten kann und mehr Zeit hatte, vor dem Dialog etwas abzuklingen.

The image shows a musical score for three parts: S.T. (Soprano/Tenore), S.E. (Soprano/Erste Stimme), and Ä. (Alto/Alte Stimme). The score is in 4/4 time and features Finnish lyrics. The S.T. part has lyrics: "I - ki - nä et ar - vaa, et i - 3 ki - nä!". The S.E. part has lyrics: "Muis - tel - la si - nä saat ja miet - ti - ä, 6". The Ä. part has lyrics: "vaah et 3 tun - teä et - kä tie - tä, 6". The orchestral accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, *marcato*, and *cresc.*. The score is divided into three systems, each with vocal staves and piano accompaniment.

Beispiel 6: ein früherer Entwurf aus derselben Szene

Orchestrierung

Von meinen Orchesterwerken schreibe ich immer zuerst ein Particell, in dem alles Wesentliche in wenigen Liniensystemen konzentriert ist. In meiner Vorstellung existieren in der Anfangsphase nur eine Gesamtgestalt von den Orchesterfarben sowie die wichtigsten Instrumentalsoli. Die genaue Instrumentierung und die Stimmführung

werden erst dann präzisiert, wenn ich das Particell auseinandernehme und als Orchesterpartitur ausarbeite. Das ganze Particell von *Äidit ja tyttäret* war traditionell von Hand aufs Notenpapier geschrieben. Allerdings war die Skizze so voller Korrekturen und Anweisungen zur Stimmführung, dass kein Außenstehender es hätte entziffern können. Heutzutage schreibe ich nur die ersten Skizzen mit Bleistift und gebe sie sofort zur Nachbereitung in den Computer ein.

Während ich Instrumentation an der Sibelius-Akademie unterrichtete, widmete ich sehr viel Aufmerksamkeit der von den Komponisten praktizierten Verdopplung der Gesangsstimme. Hier sind wegen ihrer Vielschichtigkeit meine Favoriten Mozart und Puccini. Besonders Mozart verdoppelt die Gesangsstimme Motiv für Motiv, in kleineren Einheiten als ein ganzer Vers und wechselt das verdoppelnde Instrument ständig.

In der Orchestertextur der Oper *Äidit ja tyttäret* wird vor allem in der ersten Hälfte die Gesangsstimme von mir relativ wenig „gestützt“; zum Beispiel singt die Mutter Lemminkäinens im ersten Akt meistens ohne eine Verdopplung im Orchesterklang, und das betrifft in hohem Maße auch die Nordlandherrin. Dies war eine ganz bewusste Wahl, denn sie haben beide viel Text zu artikulieren, der rhythmisch recht genau notiert ist, um den Sprechgestus zu erreichen. Eine parallel laufende Instrumentalstimme, vor allem im gleichen Register, wäre dauernd anfällig für kleine Unreinheiten im Zusammenspiel und würde die Hörbarkeit des Textes reduzieren. Am natürlichsten bekommt der Sänger die Unterstützung von der Orchesterharmonie oder -melodie während der Atempausen, wenn er die Gelegenheit hat, einen Augenblick lang besser zuzuhören als während des Singens. Ein Sänger, den ich gut kenne, erzählte mir, dass er beim Singen einer Phrase zeitgenössischer Musik mit Orchesterbegleitung auf der Bühne – im schlimmsten Fall weit weg vom Orchester – das Gefühl hat, in einen Tunnel zu tauchen, in dem er kaum etwas hört noch sieht. Vielleicht könnte man von einem Flachtaucher sprechen, der nur beim Luftholen in Kontakt mit der Außenwelt ist. Während der Probenzeit zog ich mehrmals den Hut vor Ritva Auvinen und Taru Valjakka, die mit den großen Rollen von Lemminkäinens Mutter und der Nordlandherrin Louhi eine enorme Arbeit außerhalb ihrer Komfortzone leisteten.

Nach und nach ist mir die ganze Verdopplungsproblematik bewusster geworden, und ich versuchte beim Voranschreiten der Komposition eine durchsichtige und harmonisch den Gesang stützende Musik als Begleitung zu schreiben. Eine warme Violinen-Verdopplung der Stimme, wie in der italienischen Oper gerade bei Puccini, biete ich den Sängern in *Äidit ja tyttäret* nur dann an, wenn es dafür einen besonderen Grund gibt, und dann ist sie in der Tat hörbar, wie im Beispiel vor dem Freitod der Saari-Tochter (Saaren tytär).

FINNLAND – LAND DER OPER

S.T. Sen mi - nä o - li - sin tah - to - nut tie - - - tää!

vis vis

ff mf

3 3

Beispiel 7: 3. Akt, 3. Szene, T. 41-44

Die Orchesterzusammensetzung in *Ädit ja tyttäret* definierte sich dadurch, dass zur gleichen Zeit mit ihr auf der großen Bühne Mozarts *Entführung aus dem Serail* lief und ich die „übriggebliebenen“ Instrumentalisten für meine Zwecke einsetzen durfte. Es waren neben einem Streichorchester in Sinfonietta-Größe jeweils zwei Holzbläser (allerdings nur ein Fagott), aus der Blechsektion zwei Hörner, eine Trompete, eine Posaune und eine Tuba plus zwei Schlagzeuger. Zu den Zusatzinstrumenten im Orchester plante ich zuerst eine Kantele hinzu zu nehmen. Deren zarter Klang hätte aber eine Verstärkung notwendig gemacht, so dass ich schließlich ihre Töne dem Musiker für Tasteninstrumente zuordnete. Besonders gut passte sie zu den Szenen, die neue Volksmusik enthalten, in denen man quasi aus der Geschichte heraustritt, diese kommentiert. Sie eignete sich auch als Farbe für einige Glissandi (vergleiche Beispiel 8, T. 2 und 4) und für statische Harmonien, in denen der Puls scheinbar aufhört zu schlagen.

Die Kargheit und Zeitlosigkeit der Szene verbindet sich mit dem packenden Text Haavikos vielleicht am deutlichsten im Anfangschor, dessen Darstellertrio Regisseur Erik Söderblom erfindungsreich aus dem Sarg steigen ließ (aus demselben, in den die Saari-Tochter am Ende hinabsteigt). Die Entfernung von der Jetztzeit steigert die Drehleier (Finnisch: *kampiliira*), die an dieser Stelle als harmonischer Bezugspunkt für die Sänger fungiert.

TAPIO TUOMELA

L. *Lemminkäinen* *pp* *3*
 O - li - sin tah - to - nut tie - tää,
mf *Kantele*
pp *pp* *pp*
 kum - man kä - si on läm - - - - - min,
pp *mf* *poco ten. 6*
 mut - ta sy - dän kyl - - - - - mä...
p *mp* *p* *mp*

Beispiel 8: 3. Akt, 3. Szene, T. 89-99

FINNLAND - LAND DER OPER

N1&2 *f* O - i o - - - i äi - ti! *f* Si - nä

N3 *f* O - i o - - - i äi - ti *mp* ja les - ki! *f* Si - nä

Laulajat: kampiliira Clar. *sfz*

hy - myi - let. Si - nä hy - myi - let

hy - myi - let. Si - nä hy - myi - let ky -

Kampiliira *f*

1- mäs - ti. Si - nä hy - myi - - - let. ky - 1- mäs - ti kuin

1- mäs - ti. Si - nä hy - myi - - - let. niin ku - in

ve - si *mf* kun se suu - te - lee *ff* kuo - - - le - maa!

ve - si *mf* kun se suu - te - lee *ff* kuo - - - le - maa!

(cls)

Beispiel 9: Anfangschor, T. 41-56

Das Libretto und dessen Bearbeitung

Die eindrucklichsten Erfahrungen in dem gesamten Opernprojekt waren die wenigen Treffen mit dem Librettisten Paavo Haavikko. Der mit Mai 1997 datierte unter zehn Seiten lange Text wurde auf seinem Weg zum vollständigen Libretto immer wieder ergänzt. Haavikko gab auch seine Erlaubnis, in den Volksmusikszenen Traditionstexte aus dem *Kalevala* zu verwenden.

Auf Wunsch des Regisseurs wurde nach dem Freitod der Saari-Tochter im Wasser ein Monolog Lemminkäinens hinzugefügt, dessen Text ich aus *Rauta-aika* entnehmen durfte.

Kleinere Änderungswünsche faxte ich Haavikko aus Frankreich – wo wir während der Kompositionsarbeit des ersten Aktes wohnten – bis zu seinem Kommentar: „es ist doch Deine Oper, nicht jede Änderung bedarf meiner Erlaubnis“.

Einmal traf ich ihn im Art House-Verlag. Der Schriftsteller saß im Halbdunklen, hinten in einem großen leeren Saal an einem kleinen Pult, vor sich ein Stoß Einladungskarten, die er wie am Fließband unterschrieb. Als ich dem eine Zeit lang von der Tür aus zugeschaut hatte, bat mich Haavikko, mich auf den einzigen Stuhl zu setzen, der ebenfalls an der Tür stand – der Zwischenraum zwischen uns war weiterhin schätzungsweise zehn Meter – und fragte, für welche Stellen ich nun eine Ergänzung brauchte. Ich bewunderte die Schnelligkeit, mit der er völlig spontan den Text für die erwähnten Stellen diktierte und sofort danach fragte: „Hast Du's?“

Eine Stelle ist mir besonders in Erinnerung geblieben. In der Szene zwischen Lemminkäinen und seiner Mutter benötigte ich die zweite Zeile für ein Vers-Paar „Der Mann ging, der Knabe wuchs.“, weil die Musik etwas mehr Länge haben sollte. Ohne zu Zögern reimte Haavikko: „Der Mann ging, der Knabe wuchs. Der Knabe wuchs, der Mann ging.“ Erst auf dem Heimweg verstand ich die Genialität der Verskombination. Im ersten Vers spricht Lemminkäinens Mutter von ihrem Mann, der seine Familie verließ, als der Knabe noch klein war. Der zweite bedeutete die Mann-Werdung des Knaben Lemminkäinen.

Für einen Komponisten ist die Sprache Haavikkos fantastisch: schlagkräftig, frisch, wie gesprochen, deutlich – aber hin und wieder vieldeutig. Dabei machte ich den Fehler, nach der Interpretation des Schriftstellers für irgendwelche aphoristischen Sätze zu fragen. Natürlich gibt es eine eindeutige Interpretation gar nicht. Ihm reichte es sogar, dass ihn ein Satz ganz einfach amüsierte, den er in den Mund eines Protagonisten hingeworfen hatte. Dazu gehören „Eine Mutter ist ein Biest, ein Tier, das die Sprache der Menschen spricht“ oder „Eine Frau ist eine schlechte Handelsware. Durch Kaufen und Bezahlen geht sie nicht in den Besitz des Mannes über, weil sie fortwährend um den Zins teurer wird“.

Bei der Wiederaufnahme der Oper drei Jahre später bemerkte ich, dass sich meine eigene Interpretation oder mein Verständnis einiger Sätze im Libretto verändert hatte. Trotzdem habe ich selbstverständlich nicht angefangen, an der Komposition herum zu bosseln.

Im Nachhinein

Obwohl Jahre vergangen sind, und viel Erfahrung nach diesem Opernprojekt dazugekommen ist, würde ich aus dem Text auch jetzt kaum eine völlig andere Oper komponieren. Die Änderungen würden höchstens einige Details betreffen. Einige Fehler, die die Längen der Silben betreffen, habe ich gefunden. So etwas könnte man am besten beseitigen, wenn man gleich zu Beginn der Arbeit über den Textsilben die möglichen Längen der Vokale vermerken würde. Den Plan für die zu verwendenden Harmonien und deren Verschiedenheit oder Vereinbarkeit hätte ich vermutlich schon im Voraus und nicht erst während der Arbeit gemacht. Die sichtbarste oder hörbarste Änderung würde mit Sicherheit die Orchesterfarbe betreffen: Später habe ich die Farbenpalette situativ in Richtung diffusem Lärm erweitert, vor allem bei den Streichern.

Meine musikästhetische Grundeinstellung hat sich seit jener Zeit nicht wesentlich verändert, aber vielleicht bin ich ein wenig bewusster geworden, was den Kontext betrifft. Idealerweise bin ich in der Lage, sowohl den jeweiligen Ausgangspunkt des Auftragsgebers zu berücksichtigen als auch das Publikum, dem ich ein Erlebnis bieten möchte. In einem Konzert mit zeitgenössischer Musik sitzt ein anderes Publikum als in der Oper oder vor dem Fernsehgerät.

Homogener Stil ist für mich kein so großes Qualitätsmerkmal mehr. Am Anfang meiner Karriere stellte ich mir vor, dass der Komponist vor allem beweisen muss, dass er fähig ist, sinfonisch einheitlich zu schreiben. Besonders die großformatigen Werke werden dadurch schnell schwerfällig, so dass sie nicht mehr mit dem Publikum kommunizieren oder sein Interesse über die Dauer des ganzen Werkes wach halten. Ich begegnete dem Wort „svårmodighet“ (schwedisch: Schwermut) zum ersten Mal in einer schwedischen Rezension. Deren ansonsten positive Wertung wurde dadurch vermindert, dass ich nach der Meinung des Autors die finnische Schwermut nicht überwunden hatte. Kurz danach las ich den wunderbaren Roman *Norrlands Akvavit* des schwedischen Schriftstellers Torgny Mogren. Er verwendete in einem Radiointerview das deutsche Wort „Heiterkeit“, um die von ihm beabsichtigte Stimmung als Gegensatz zu der Gleichförmigkeit und Düsterei des Lebens zu charakterisieren. Hätte ich doch einen ähnlich absurden Mut zur Spontaneität, dachte ich damals – kurz nach jenem Aha-Erlebnis entstand mein *Fiddler*-Streichquartett, in dem die Volksmusik in mein kompositorisches Schaffen zurückkehrte.