

2.9.

KESKIVIIKKOSARJA 1

Musiikkitalo klo 19.00

Sibelius

Hannu Lintu, kapellimestari

Elina Vähälä, viulu

Virpi Räisänen, mezzosopraano

Jean Sibelius: Aallottaret, Yalen yliopiston versio 10 min

Jean Sibelius: Viulukonsertto d-molli op. 47, varhaisversio 32 min

I Allegro moderato

II Adagio di molto

III Allegro, ma non tanto

VÄLIIAIKA 20 min

Kalevi Aho: Sinfonia nro 16 mezzosopraanolle, jousille ja lyöjille, kantaesitys (Ylen tilaus) 52 min

I Die Wanderstraßen (Vaellustiet)

II Ein Zipfel dieser Welt (Nurkka tästä maailmasta)

III Des Blinden Sehnsucht (Sokean kaipuu)

IV Weit verirrt Bilder (Kauaksi harhautuneet kuvat)

V Die Fahrende (Matkaaja)

”SINFONINEN TRADITIO ON MINULLE TÄRKEÄ”

Sibelius teki radikaaleja muutoksia viulukonserttoonsa ensimmäisen version kantesityksen jälkeen. Eikö ole tavallaan julmaa tuoda yleisön eteen sävellys, joka ei ole säveltäjän lopullisesti hyväksymä?

Alkuperäisversio on otettu osaksi uutta Breitkopf & Härtelin kustantamaa kriittistä Sibelius-kokonaisjulkaisua, joten on tavallaan virallisestikin tunnustettu että se seisoo omilla jaloillaan. Elina Vähälän kanssa olemme yksimielisiä siitä, että etenkin teoksen ensimmäisessä osassa on suurenmoisen kauniita hetkiä. Jos tätä ainutlaatuista musiikkia ei tuotaisi silloin tällöin konserttityleisön kuultavaksi, Sibelius-kuvamme jäisi vajavaiseksi. Kolmannen osan karakteri muuttui lopullisessa muodossaan paljon shamanistisemmaksi. Tämä piirre ei esiinny ensimmäisessä versiossa niin vahvana mutta sen sijaan tarjolla on kepeämpiä jaksoja vähän Humoreskien tyyliin.

Ensimmäinen osa on epätavallisen laaja. Hän päätyi sitten lopulta tiivistämään siitä sinfonisemman – vaikka osa on lopullisessa muodossaan kovin poikkeuksellinen rakennelma. Mutta kuvittelen mielelläni mitä olisi seurannut siitä, että hän olisi lähtenyt päinvastaiseen suuntaan, vahvistamaan edel-

leen osan ekspansiivista muotoa. Näen alkuperäisversion ensiosan eräänlaisena kiehtovana, mahdollisena maailmana.

Miten vertaisit toisiinsa Aallotarten eri versioita?

Sibeliuksen *Aallottaria* on minun mielestäni ehdottomasti kaksi. Beethovenin *Leonore*-alkusoittoja esitetään surutta kolmena eri versiona, ja tässä on kysymys aivan samasta asiasta. On paljon muitakin teoksia, joista hyväksymme mukisematta kaksi eri versiota: Wagnerin *Tannhäuserista*, Schumannin neljännessä sinfoniasta tai ties kuinka monesta Stravinskin baletista. On kiehtovaa, että mestariteos voi elää kahdessa eri muodossa. Ennen kaikkea eri versiot tarjoavat korvaamattoman ikkunan luovan taiteilijan mieleen.

Toki *Aallotartenkin* lopullinen versio on syntynyt niin, että Sibelius on ruvennut tekemään revisiota. Sävellajin vaihtaminen alkuperäisestä *Des-duurista* lopullisen version *D-duuriin* muutti teoksen luonnetta radikaalisti. Synesteetikkona Sibelius jos kuka tajusi tuon puolen sävelaskelen aiheuttaman muutoksen valtavuuden. Ei ole sattumaa, että esimerkiksi iso osa Debussyn *La Meristä* on *Des-duurissa*: siihen liittyy tietty syvyys, tummuus ja vihreys. Koen jopa niin, että *Des-duuriversio* on ikään kuin veden alla ja *D-duuriversio* veden yllä. *D-duuri* etäännyttää musiikin klassisempaan

suuntaan, kun taas alkuperäinen Des-duuriversio on modernimpi: sen rytmikka ja orkesterinkäyttö osoittavat taas kerran, että Sibeliuksesta olisi voinut tulla aito ekspressionisti.

Millä tavoin näppisi olivat pelissä Kalevi Ahon kuudennentoista sinfonian syntyä-rinassa?

Olen johtanut viime aikoina etenkin Kalevi Ahon konserttoja. Ajatus jousille ja lyömäsoittimille orkestroidusta kappaleesta tuli mieleeni ihan vahingossa, kun olin Sveitsissä ja harjoitin orkesteria klarinettikonserttoa varten ennen solistin saapumista. Soitatin hitaasti pelkkää jousisatsia, ja yhtäkkiä tajusin että Aho kirjoittaa jousille fantastisen rikkaasti ja elävästi. Niinpä mieleeni juolahti, että jos Kalevi säveltäisikin RSO:lle jotain, joka muistuttaisi orkestraatioiltaan Bartókin teosta *Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille ja celestalle*. Esitin tämän orkestraatio-ajatuksen hänelle ja toivoin korkeintaan kahdenkymmenen minuutin kestoista konsertin aloituskappaletta. Kalevi toimittikin sitten aikanaan partituurin, joka osoittautui viidenkymmenen minuutin mittaiseksi sinfoniaksi, jossa oli vielä mukana mezzosopraanokin.

Pidän Kalevin musiikin voimakkaista emootioista, se on hyvin syvällisesti ilmaisuvoimaista, puhuttelevaa ja pal-kitsevalla tavalla haastavaa. Sen lisäksi hänen orkestraatiossaan on aina poikkeuksellisia instrumentaalivärejä. Tässä sinfoniassa jousisatsia rikastuttamassa on aikamoinen määrä erikoisia lyömäsoittimia: kuultavissa ovat mm. bin-sasara, dobaci, darabuka ja moon gong.

Monet Kalevin suurista orkesterikappaleista ovat tekstuuriltaan hyvin monikerroksisia. Hänen musiikissaan on kuitenkin viime aikoina ollut mielestäni uudenlainen tendenssi selkeyteen. Tässä teoksessa tuo selkeys syntyy nimenomaan lyömäsoittinten ja jousiston yhdistelmästä. Silti 16. sinfonia on teknisesti vaikeaa soitettavaa.

Millaisia ajatuksia sinussa herättää se, että säveltäjä vielä tähän maailmanai-kaan on puhdasverinen sinfonikko, niin kuin Kalevi Aho?

Kyllä minä aina höristän korviani, kun jossain soitetaan uusi sinfonia, sillä sinfoninen traditio on minulle muusikkona tärkeä. "Sinfonia" on formaatti joka tarjoaa mahdollisuuden moneen mut-ta antaa samalla aina vahvan tunteen muodosta. Noissa mahdollisuuksissa on loputtomasti tutkittavaa edelleenkin. Joutuiko sinfonia paitsioon nimen-sä vai edustamansa struktuurin takia? Debussyn, Schönbergin ja muiden toi-mesta sinfonia asetettiin kyseenalai-seen valoon, mutta samaan aikaan kun monet 1900-luvun säveltäjät hylkäsivät sinfonian, oli niitäkin jotka valitsivat toisin: Sibelius, Nielsen, Šostakovitš, Vaughan Williams ja niin edelleen. Onhan meillä nytkin Suomessa sävel-täjiä, Ahon lisäksi vaikkapa Kaipainen ja Rautavaara, jotka ovat nimenomaan merkittäviä sinfonikkoja.

Haastattelijana Lotta Emanuelsson

JEAN SIBELIUS (1865–1957): AALLOTTARET, YALEN YLIOPISTON VERSIO

Aallottarien synnyn vaikuttavana syyksenä oli amerikkalaisen Stoeckel-pariskunnan ideoiman ja sponsoroiman Norfolk-festivaalin tilaus. Tilaukseen liittyi kutsu vierailulla festivaalilla kesäkuun alussa 1914 johtamassa kantaesityksen ympärille rakennettu konsertti. Orkesteri koottiin festivaalia varten kahden newyorkilaisen orkesterin soittajista. Sibelius itse muisteli, että mukana olisi ollut myös Bostonin kuulun orkesterin soittajia; joka tapauksessa festivaalin soittajisto yllätti Sibeliuksen korkealla tasollaan ja valmiudellaan paneutua uudenlaisiin ilmiöihin. Stoeckelit kuuluivat Uuden Englannin upperiklasseen ”aristokratiaan”; heidän sanansa ja varallisuutensa painoi paljon erilaisia kulttuurielämän keskeisiä sijoitus- ja muita päätöksiä tehtäessä. Se että Sibelius promovoitin vierailun kestäessä Yalen yliopiston kunniatohtoriksi lienee myös Stoeckelien suosiollisella myötävaikutuksella syntynyt päätös. Isäntäväki piti Sibeliukselta koko vierailun ajan kuin harvinaista kukkaa kämmenellä. Hänelle oli rakennettu mittava ja mielenkiintoisen ohjelma, joka sisälsi sekä äärimmäisellä pieteteillä järjestettyjä illallisia korkea-arvoisine vieraineen että tutustumismatkoja unohtumattomiin paikkoihin. Sibeliuksen panteistisesti luonnonilmiöistä haltioituvassa mielessä kaksipäiväinen visiitti Niagarin putouksille nousi itsestään selväksi kohokohdaksi, ja hetken aikaa hän jopa leikkitteli ajatuksella säveltää jotain täl-

le perustalle. Isännät puolestaan olivat erityisen vaikuttuneita Sibeliuksen kaviaarintuntemuksesta. Arvokkaasta herkusta, sen parhaista lajeista ja erilaisista tarjoilutavoista tuli Stoeckelien ja Sibeliuksen kesken eräänlainen asiaan vihkiytyneiden sisäpiirivitsi, johon palttiin vielä matkan jälkeen lähetetyissä kiitossähkeissäkin.

Sibeliuksella lienee ollut idea *Aallotarten* kaltaisen teoksen säveltämisestä mielessään jo jonkin aikaa. Ainakaan hänen ei tarvinnut erityisemmin etsiä teoksen aihetta. Meriaiheisen teoksen säveltäminen saattoi hyvin saada ensimmäisen kimmokkeensa Debussylta, jonka häikäisevissä väreissä kylpevä *La mer* -triptyykki oli valloittanut maailmaa jo lähes 10 vuoden ajan. Täysin tietoisena oman säveltäjälaatunsa ja ranskalaisen impressionismin perimmäisistä eroista Sibelius ehkä halusi kokeilla, millaisia tuloksia tulisi näiden kahden perusasenteen yhdistelmästä. Tämä liittyy laajempaan yhteyteen, Sibeliuksen mielessä kummitelleeseen kysymykseen siitä, millaisena Euroopan suurten keskusten ulkopuolelta tuleva säveltäjä saattoi nähdä oman asemansa ja tulevaisuutensa.

Aallotarten suunnittelu- ja työstövaiheeseen liittyy Sibeliuksella poikkeuksellisen aktiivinen musiikin vastaanottamisen vaihe. Hän kävi lyhyessä ajassa läpi todellisen hevoskuurin ajan hermolla olevaa uusinta musiikkia. Tammikuun alussa 1914 hän matkusti kuukaudeksi Berliiniin, jossa hän kävi

konserteissa hengästyttävällä tempolla. Jos hän jonain päivänä ei istunut kuuntelemaan uusinta musiikkia, se johtui vain siitä, että sinä päivänä ollut sopivaa konserttia. Hän myös kommentoi kuulemaansa päiväkirjassaan lyhyin ja nasevin huomautuksin. Muistiinpanoista käy liikuttavasti ilmi, että Sibelius sekä tuohtui että salassa ilahtui siitä, kun jotkut hänelle entuudestaan tuntemattomat säveltäjät olivat omaksuneet piirteitä hänen tyylistään. Hän kuunteli yhtä mielellään huonoja ja keskinkertaisia sävellyksiä kuin uutuuksien parhaimmista, sillä häntä kiinnosti ennen kaikkea se, mihin suuntaan musiikki oli ohjautumassa. ”Opintomatalla” oli yksi selvä tarkoitus: orientoituminen. Sibelius oli päättänyt ottaa selvää siitä, mitä kaikkea Keski-Euroopassa juuri sillä hetkellä sävellettiin.

Päiväkirjamerkinnot paljastavat, että monet keskenään hyvin erilaiset ilmiöt kiehtoivat häntä. Samalla kun Brucknerin *Viidennen sinfonian* vilpittömän uskonnollisuus sai häneltä kauniin tunnustuksen, Straussin Elektra kirjoitti esiin sanan ”nerokas”, ja vaikka Sibelius oli Debussyta kommentoidessaan aina varsin niukkasanaainen, lukijalle välittytti tietty kihelmöivä jännitys ranskalais-mestarin aikaansaannoksia kohtaan. Suurimmat odotukset kohdistuivat kuitenkin Schönbergiin, jolta Sibelius kuuli *Ensimmäisen kamarisinfonian* ja Toisen jousikvarteton, siis teokset joissa tonaalinen järjestelmä murtui ensimmäisen kerran länsimaisen musiikin historiassa. Yhdysvalloissa ollessaan Sibelius sanoi *The Musical Courierin* haastattelussa tuntemuksensa julkii: ”On sä-

veltäjä, jota ihailen suuresti: Arnold Schönberg.” Sibeliuksella itsellään oli takana muutaman vuoden tavallistakin intensiivisempi ja hedelmällisempi luomisvaihe, joka oli tuottanut sellaisia ekspressionismia lähentyviä teoksia kuin jousikvartetto *Voces intimae*, neljäs sinfonia, *Bardi ja Luonnotar*. Hänellä oli siis tuoretta omakohtaista kokemusta liikkumisesta lähellä tonaalisuuden rajaa, ja vaikka hän ei tuolloin eikä myöhemmin tätä linjaa ylittänyt, voimme olla varmoja että tällaista ratkaisevaa liikausta koskeva kysymys hiersi kiivenä kengässä. Enemmänkin: yksikään näistä sielua syväluotaavista sävellyksistä ei ollut syntynyt vaivattomasti vaan päinvastoin terveyttä rasittavien ponnistusten kautta.

Aallotarten sävellystyö pääsi toden teolla vauhtiin heti Sibeliuksen palatua Berliinin matkalta. Jälkikäteen katsoen näyttää todellakin siltä, että orientoiva opintomatka teki tehtävänsä: Sibelius löysi vastauksia kysymyksiinsä. Tämä tapahtui kuitenkin monimutkaisemmalla tavalla kuin on yleensä ajateltu. Jos tilannekuvaa katsotaan vain *Aallotarten* lopullisen version kannalta, vaikutelmaksi tulee, että Sibelius ensin puntaroi vakavasti mielessään tonaalisuuden rajan ylitystä, mutta päätyi sitten jättämään manööverin sikseen. Tämän jälkeen hänen musiikkinsa uhmasi tonaalisuuden linnaketta enää satunnaisissa yksittäisissä kohdissa. Mutta jos huomioidaan *Aallotarten* lyhytkestoinen, nopea (mutta perusteellinen!) sävellysprosessi kokonaan, nähdään että Sibeliuksen läpikäymä tyylin modernisointia koskeva sisäinen debatti oli vaikeampi ja kiihkeämpi. Hän ni-

mittäin sävelsi *Aallottaret* kahteen kertaan. Ensimmäisen version hän postitti tilaajalle Amerikkaan huhtikuun alussa, ja otsikko oli tällöin *Rondo der Wellen* ("Aaltojen rondo"). Tämä versio kulki "peri-impressionistisessa" sävellajissa Des-duurissa. Verrattaessa lopulliseen versioon se oli luonteeltaan yllättävän oikukas, levoton ja fragmentaarinen; dramaturgiassa nykykuulijaa hämmentää suuren, säteilevän loppunousun puuttuminen.

Lähetettyään partituurin Sibelius ilmeisesti tuli katumapäälle jo paluumatkalla postitoimistosta ja ryhtyi samantien kirjoittamaan teosta uudestaan. "Eikö olekin minun tapaistani että minä vielä kerran muokkaan sävelrunon ja olen tällä hetkellä tulta ja liekkejä", Sibelius kirjoitti uskolliselle Carpelanille toukokuun alussa. Kiirettä todella piti, mutta Sibelius ehti kuin ehtikin saada uuden, nyt *Aallottariksi* kutsutun version valmiiksi ja astui Bremerhavenissa toukokuun 19. päivänä Amerikanlaivaan. Uudet orkesteristemmat piti oikolukea matkan aikana, mutta viikossa hän ehti lisäksi yrittää etsiä ulpalta valaita, turhaan. Olisi mielenkiintoista tietää, missä vaiheessa ajatus sävellajin vaihtamisesta tuli Sibeliukselle mieleen, ja mistä syystä. Lopullisen version D-duuri vie musiikin kauemmaksi *La merin* Des-duuri-pitoisesta sävelmaisemasta. Mutta sävellajin vaihdokselle voidaan löytää muitakin, käytännöllisiä syitä: D-duuri tarjoaa puupuhaltimille, varsinkin alun soitinikuvan luoville huiluille, mukavimmat sormitukset. Ja ennen kaikkea D-duuri resonoi mukavammin – suoraan sanoen romanttisemmin – lopun suuressa jousikliimak-

issa, joka kruunaa lopullisen version. Sävellajin vaihdos on siis myös yhteydessä uuteen dramaturgiseen ratkaisuun. Se ikään kuin palautti Sibeliuksen sille romanttisen perinteen kurssille, jolta varhaisempi versio oli hyväntuulisen uhmakkaasti poikennut.

Tekijänsä tuotannossa *Aallottaret* sijaitsee siis erittäin mielenkiintoisessa kohdassa. Se kuuluu vaiheeseen, jossa Sibelius sivusi lähimmin Keski-Euroopassa vahvasti poreilleita trendejä. Sibeliuksen luontaisin henkinen kotimaasto oli melankolisissa, joskus jopa synkissä mielen syövereissä, joten ekspressionismin voittopuolisesti tummasävyinen sielunmaisema oli häntä lähempänä kuin ajan valoisaampi pääsuuntaus impressionismi. Tätä arktiseksi koettua Sibeliuksen piirrettä yleensä korostetaan, mutta hänessä oli kuitenkin myös etelämaalaisempi komponentti. Se tuotti ekspressionismin sivuamisen mainingeissa impressionistisen virtauksen ja johti *Aallottariin*, joka joitakin pienimuotoisia kappaleita lukuun ottamatta jäi mestarimme tuotannossa ainoaksi lajiaan.

Aallotarten partituuri yhdistää ainutlaatuisesti sinfonista käsitteilyä ja impressionismin amorfisuutta. Kysymykseensä "onko *Aallottaret* impressionistinen teos?" Erik Tawaststjerna vastaa: on ja ei. Hän näkee dikotomian niin, että teoksen soitinväri ja sen väreilevä pintastruktuuri yhdessä eräiden yksittäisten harmonisten eleiden kanssa muodostavat impressionistisen kerroksen, kun taas klassis-romanttinen sinfonisuus näyttäytyy tavassa johtaa uusia ajatuksia entisistä ja myös jonkinasteisessa kontrapunktisessa kerros-

tamisessa, vaikkei tällä toki ole teoksen dramaturgian kannalta kovin keskeistä merkitystä. Tuohon ei ole juurikaan huomauttamista, mutta lienee kannattava ajatusretki pyrkiä kuvittelemaan tilannetta aitoimpressionistisesta näkökulmasta. Luulen, että ranskalaiset kuulevat *Aallottarissa* saman kaksitahtoisuuden kuin Tawaststjerna, mutta

ikään kuin toisin päin: meistä pohjoisen pojista ja tyttäristä ilmeisiltä impressionistisuuksilta kuulostavat piirteet eivät tuntune heistä täysimittaiselta valon leikiltä, kun taas derivoiden kehittyvä etenemistapa – meidän mielestämme tässä kappaleessa mukana vain “koska niin kuuluu olla” – voi aiheuttaa eksoottisia väristyksiä.

JEAN SIBELIUS (1865–1957): VIULUKONSERTTO, VARHAISVERSIO

Viulukonsertto syntyi pitkän, monivaiheisen, tunnelmiltaan ja tilanteiltaan vaihtelevan prosessin tuloksena lopullisesti vuonna 1905. Tätä oli kuitenkin edeltänyt pitkä historiikki, johon kuuluu hienoja ja huonoja hetkiä, ainutlaatuista säveltämisen riemua ja holtitonta sähläystä. Ajatus viulukonserton säveltämisestä oli varmasti syntynyt jo säveltäjän nuoruudessa. Hänhän oli itse erinomainen viulisti, jonka unelmat konsertoivan solistin urasta huonohermoisuus kaatoi sangen traagisesti; myöhemmät sukupolvet ovat tässä tietysti olleet onnekkaita, kun saatiin mahdollisen kansainvälisen keskitason viulistin sijasta korkeimman luokan säveltäjä. Kun Sibelius sitten toteutti konserttohaaveensa, kappaleesta tuli paitsi uskomattoman kaunis ja rakenteeltaan graniittinen, myös teknisesti huippuvaikea. Yhdessä säveltäjän viulistinuran romuttumisen kanssa tämä synnytti kokkapuheet “Sibeliuksen kostosta”, ja tähän mestari itse ei kaiketi ollut aivan syytön.

Ensimmäinen maininta konsertosta on Sibeliuksen kirjeessä vaimolleen syyskuussa 1902: “Olen saanut ihania teemoja viulukonserttiin.” Ilmaus “saanut” on Sibeliukselle luonteenomainen; se vähättelee materiaalin työstämiseen tarvittua aikaa ja vaivaa ja korostaa intuitiivisuutta. Kaksi kuukautta myöhemmin Sibelius johti Berliinissä Sadun uusitun laitoksen ja todennäköisesti tapasi siellä ajan suuriin viuluvirtuoseihin kuuluneen Willy Burmesterin, jolla oli siteitä Suomeen: hän oli toiminut vuoteen 1895 Helsingin Filharmonisen orkesterin konserttimestarina ja avoimena pianotaiteilijana Naëma Fazerin, kustantaja Konrad Fazerin sisaren kanssa. Burmester innostui konserttohankkeesta ja seurasi sen etenemistä kiihkeällä odotuksella. Jo valmistumisvaiheessa hän ylisti teoksen viulisti-suutta, povasi sille suurta tulevaisuutta – päinvastoin kuin kritiikki koti-Suomessa vähän myöhemmin – ja intoutui vertaamaan sitä Tšaikovskin konserttoon. Sibelius puolestaan ilmoitti jo

samana syksynä julkisesti omistavansa teoksen Burmesterille, joka luonnollisesti olisi myös soittanut kantaesityksen, todennäköisesti Berliinissä.

Tästä alkoi sähläily. Burmesterille sopiva ajankohta, maaliskuu 1904, oli kroonisessa talouskriisissään painiskelleelle säveltäjälle liian myöhään. Niinpä hän järjesti sille kantaesityksen Helsingissä. Kuten Erkki Salmenhaara kirjoittaa, ”jonkinlaista kohtalon ivaa on siinä, että konsertti lykkäytyi lopulta helmikuulle, joten vain kuukauden päivät olisi tarvittu, jotta Burmester olisi voinut tuoda konserton esille Berliinissä koko sillä loistokkuudella, joka hänelle olisi ollut mahdollinen”. Ensiesityksen solistiksi tuli Helsingin Musiikkiopiston viulunsoitonopettaja Viktor Novaček, joka joutui opettelemaan äärimmäisen suuritöisen soolo-osuuden aivan liian lyhyessä ajassa eikä ehkä muutenkaan ollut teoksen vaatimusten tasoinen soittaja. Kun Burmester sai tietää ensiesityksen jo tapahtuneen, hän loukkaantui syvästi, mutta leppyi sitten kuultuaan Hufvudstadsbladetin Karl Flodinin tyrmäyskriitikistä. Burmester lupasi Sibeliukselle soittaa konserton Helsingissä ”sillä tavalla että saavat tulla pyytämään Sinulta anteeksi”. Tällä välin säveltäjä oli kuitenkin päättänyt vetää konserttonsa pois julkisuudesta uudelleen muokkausta varten. Konserton dramaturgian haltuun ottaminen oli Sibeliukselle ilmeisen kova pala, mistä syystä hän viivytteli uudistustyöhön ryhtymisessä lähes vuoden ajan ja sävelsi tässä välissä pienempiä kappaleita, joilla ei edes olisi ollut kiire. Niinpä Burmesterin ehdottama lokakuu 1904 putosi surkeasti kuvioista.

Vasta kustantaja Robert Lienaun saatua konserton Richard Straussin johtamaan konserttisarjaan lokakuuksi 1905 Sibelius hyökkäsi työn kimppuun ja sai uuden laitoksen valmiiksi ällistyttävän nopeasti, kuukaudessa. Strauss sitten tosiaan johti kantaesityksen ja sen solisti oli Karel Halir. Burmester ei antanut anteeksi toista syrjäytystä: hän ei koskaan soittanut teosta.

Konserton sävellystyötä sävyttivät toisaalta onnellisen inspiraation hetket, jolloin saattoi syntyä liukuhihnalta Sibeliuksen parhaimpiin oivalluksiin kuuluvia helmiä, toisaalta epätoivoiset pään seinään hakkaamiset, kun muoto ei suostunut aukeamaan tai sisällön yksityiskohdat ratkeamaan. Tuloksena oli masennusta ja päiväkausiksi venyneitä, kosteita Helsingin reissuja. Aino saattoi joutua hakemaan miehensä hevostyöillä Lohjalle, jossa perhe silloin Axel Carpelanin kehotuksesta asui.

Kuten nykyään hyvin tiedetään, konsertosta on siis olemassa kaksi eri versiota. Suurin ero on ensimmäisen osan pituudessa ja rakenteessa. Alkuperäisversion ensilevytyksessä ensimmäinen osa kestää noin 3 minuuttia kauemmin kuin lopullisen version vastaava osa. Suurin osa teemoista on pysynyt uudessa laitoksessa ennallaan: poikkeuksen muodostaa esittelyjakson loppuaihe, jonka rytmisesti kevyen karakteristinen hahmo muuttui intohimoiseksi leveäksi kaarrokseksi. Samasta ”karakteristisesta hahmosta” Sibelius irrotti alkuperäisversiossa huomattavan määrän potentiaalia; lopullisessa versiossa siitä on jäljellä vain hyvin vähän. Lopulliseen versioon tottunutta kuulijaa hämmästyttää sivu-

teeman, ”wieniläisesti” tyyllittelevän keinuvan melodia-aiheen sisääntulon ”viipyminen”. Koko siirtymä on lopullisessa versiossa olennaisesti sujuvampi, orgaanisempi. Toinen suuri ero on siinä, että alkuperäisversiossa on mukana toinen laaja, hiukan ”bachmaisesti” tyyllittelevä kadenssi, joka katosi toisesta versiosta kokonaan. Myös tätä kakkoskadenssia edeltävä ”viehättävästi Mendelssohnin mieleen tuova välike” (Salmenhaara) puuttuu lopullisesta laitoksesta.

Myös finaali lyheni uudistuksessa huomattavasti: kestoero on noin kahden minuutin luokkaa. Molemmista nopeista osista karsiutui runsaasti virtuoosiainesta, jota säveltäjä oli innos-

tuksissaan (”koston hengessä”?) viljellyt ylenpalttisesti. Hidas osa säästyi suuremmilta mullistuksilta. Vaikka nykyään on tuiki tavallista kiivailla ”alkuperäisten”, tekijöiden hylkäämien laitosten puolesta, on ainakin viulukonsertton tapauksessa ilmeistä, että kaikki muutokset veivät parempaan suuntaan ja että säveltäjä oli siis oikeassa halutessaan korjata kappaletta niinkin paljon. Toinen asia on, että suurten mestariteosten varhaisilla prototyypeillä on oma suuri kiinnostavutensa sekä yleisestä historiallisesta näkökulmasta että henkilökohtaisen kehityksen ratojen puntaroinin kannalta.

Jouni Kaipainen

KALEVI AHO (S. 1949): SINFONIA NRO 16

Marraskuun 2013 lopulla aloitettu ja helmikuussa 2014 valmistunut 16. sinfoniani on sävelletty suurelle jousiorkesterille, neljälle lyömäsoittajalla ja mezzosopraanolle. Tämä kokoonpano oli muuten kapellimestari Hannu Linnun toive, paitsi että finaaliin halusin mukaan lisäksi mezzosopraanon. Teoksen lyömäsoitinvalikoimaan kuuluu sinfoniaorkesterin peruslyömäsoittimien lisäksi monia epätavallisia soittimia, kuten levykellot, djembe, darabuka, ocean drum (valtamerirumpu), spring drum (jousirumpu), binzasara (japanilainen kalistin), dobaci (kiinalais-japanilainen tempelikello) sekä kiinalainen kuu-gongi (moon gong; Mondgong).

Työn ollessa jo hyvässä vauhdissa löysin finaalin tekstiksi saksalaisrunoilija

Gertrud Kolmarin (1894–1943) runon *Die Fahrende* (Matkaaja), ja kaikkien osien otsikot ovat peräisin tästä runosta.

Ensimmäinen osa (*Die Wanderstraßen*) alkaa väkevällä kontrabassoryhmän melodialla ja levykellojen kohtalonomaisella motiivilla. Musiikin tempo alkaa rauhallisesta alusta asteittain kiihtyä, ja osa huipentuu villiin, 5/4-tahtilajissa etenevään presto-jaksoon, joka sisältää myös virtuoosisia lyömäsoitinsooloja. Tästä musiikki asteittain rauhoittuu, kunnes viimeisissä tahdeissa päädytään uudetaan alun tempoon.

Toinen osa (*Ein Zipfel dieser Welt*) alkaa odotuksentäyteisesti ja mystisesti. Kun 1. osassa eri jousisoittimet esiintyvät pääosin yhtenäisinä ryhminä, toi-

sessä osassa soittajat jakautuvat usein diviseihin, joissa lähes jokaisella soittajalla on oma erilainen stemmansa. Silti osassa esiintyy myös intohimoisia ja kiihkeitä jousien unisonomelodioita. Osan jälkipuoliskon tunnelmiltaan epätodellista allegretto-jaksoa vallitsevat lyömäsoittimet.

Kolmas osa (*Des Blinden Sehnsucht*) kasvaa useana aaltona kenties koko sinfonian emotionaalisesti latautuneimpaan ja kiihkeimpään huipennukseen, josta musiikki sitten tyyntyy ja häipyä pois.

Neljäs osa (*Weit verirrte Bilder*) on nopea. Osa etenee kauttaaltaan hiljaisiin nyansseihin, ja jousisto soi usein diviseihin jakaantuneena. Monilla yksityisillä soittajilla on osassa omia pieniä soolojaan. Gertrud Kolmarin runosta löytämäni otsikko vastaa pitkälle osan epätodellista tunnelmaa.

Finaalin (*Die Fahrende*) hiljaista alkua vallitsevat lyömäsoittimet. Keskeisenä instrumenttina on kiinalainen kuugongi (moon gong; Mondgong), jonka hiukan tamtamia muistuttava sointi luo finaaliin rituaalinomaisen perustunnelman. Lyömäsoittimiin ja jousiin yhdistyy vähän myöhemmin lavan takaa kuuluva mezzosopraanon sanaton, hidas vokaliisi. Tämän jälkeen laulusolisti tulee lavalle ja esittää laulun *Die Fahrende*. Laulettuaan tämän runon ja sanottuaan sen myötä sanottavansa mezzosopraano poistuu näyttämöltä. Loppua vallitsevat alun tavoin taas kuugongin ritualistiset kumahtelut, joihin aivan lopussa yhdistyy lavan takaa, etäältä kuuluva mezzosopraanon viimeinen sanoitta laulettava säe.

Gertrud Kolmar

Gertrud Kolmar (1894–1943; syntyyään Chodziesner – Kolmar on taiteilijanimi), on Suomessa varsin tuntematon runoilija, vaikka hänet luetaan merkittävimpiin sotienvälisiin saksalaisrunoilijoihin. Elinaikanaan hän oli Saksassakin vain hyvin pienen piirin tuntema ja löydettiin vasta toisen maailmansodan jälkeen.

Kolmar syntyi Berliinissä juutalaiseen perheeseen, joka oli kuitenkin maallistunut ja täysin integroitunut saksalaiseen yhteiskuntaan, niin monien muiden Saksan juutalaisperheiden tavoin. Perhe koki olevansa ennen kaikkea saksalainen, ja Gertrud Kolmar joutui pohtimaan vasta 1930-luvulla kysymystä mitä juutalaisuus oikeastaan voisi olla, kun Hitlerin rotulait astuivat voimaan.

Kolmar oli lapsena hiljainen, syrjäinvetäytyvä tyttö, ja myöhemmin hän halusi jäädä ihmisenä suorastaan näkymättömäksi. Hänen elämänvaiheensa tunnetaan osin puutteellisesti, ja hänestä on säilynyt vain yksi ainoa valokuva.

Kielitaitoinen Kolmar puhui venäjää, ranskaa ja englantia. Hän toimi elinikanaan mm. lastentarhanopettajana, kotiopettajana, sekä 1920-luvun lopulta asianajajaisänsä sihteerinä hoitaen lisäksi isän taloutta. Samalla hän kirjoitti runoja ja sai julkaistuksi niitä kolmena vähälevikkisenä kokoelmana.

Ensimmäisen maailmansodan aikaan hänellä oli suhde Karl Jodel -nimisen saksalaisupseerin kanssa, jolle hän alkoi odottaa lasta. Jodel joutui vähän myöhemmin länsirintamalla sotapsykoosiin ja toimitettiin mielisairaalaan, jol-

loin Gertrudin vanhemmat pakottivat tyttärensä tekemään abortin. Tätä hän myöhemmin katkerasti katui, sillä lapsi olisi ollut haluttu.

Kun Saksan juutalaisten asema alkoi 1930-luvulla käydä yhä kestävämmäksi, Kolmarin sisarukset emigroituivat maasta. Gertrudinkin olisi ollut mahdollista lähteä, mutta hän jäi Saksaan. Hänellä oli lapsuudesta saakka jonkinlainen syvä syyllisyydentunto ja hän ajatteli, että kaikki mikä tapahtuu on vain oikein hänelle. Vuonna 1941 hän joutui pakkotyöhön berliiniläiseen sotatarviketehtaaseen. 28.2.1943 tehtaan juutalaiset työntekijät vangittiin ja kuljetettiin pian sen jälkeen Auschwitziin, jossa Kolmar murhattiin kaasukammiossa luultavasti heti junan saavuttua perille, eli 3.3.1943.

1990-luvun lopulla luin Paavo Rintalan hienon esseeromaanin *Sarmatian Orfeus*, jossa Rintala puhuu jonkin verran myös Kolmarista. Tämä herätti kiinnostukseni häntä kohtaan. Lokakuussa 2013 löysin berliiniläiseltä kirjatorilta Dieter Kühnin Kolmar-elämäkerran, joka sisälsi myös hänen keskeisimmät runonsa. Sekä monet Kolmarin runot että hänen kokemansa kova kohtalo koskettivat minua syvästi, niin että etsiessäni tekstiä 16. sinfonian finaaliin, päädyin Kolmarin runoon *Die Fahrende*. Runo on syntynyt 1920-luvun lopulla.

Kalevi Aho

Gertrud Kolmar (1894-1943):

Die Fahrende

Alle Eisenbahnen dampfen in meine
Hände,
Alle großen Häfen schaukeln Schiffe für
mich,
Alle Wanderstraßen stürzen fort ins
Gelände,
Nehmen Abschied hier; denn am
anderen Ende,
Fröhlich sie zu grüßen, lächelnd stehe
ich.

Köntn' ich einen Zipfel dieser Welt erst
packen.
Fänd ich auch die andern, knotete das
Tuch.
Hängt' es auf einen Stecken, trüg's an
meinem Nacken,
Drin die Erdenkugel mit geröteten
Backen,
Mit den braunen Kernen und
Kalvillgeruch.

Schwere eherne Gitter rasseln fern
meinen Namen,
Meine Schritte bespitzelt lauernd ein
buckliges Haus;
Weit verirrte Bilder kehren rück in den
Rahmen,
Und des Blinden Sehnsucht und die
Wünsche des Lahmen
Schöpft mein Reisebecher, trinke ich
durstig aus.

Matkaaja

Kaikki rautatiet höyryävät käsiini,
Kaikki suuret satamat kiikuttavat syliini
laivoja,
Kaikki vaellustiet syöksyvät maastoon
Jättäen täällä hyvästit, sillä toisessa
päässä
Seison minä hymyillen, tervehtiäkseni
niitä iloisena.

Voisinpa pakata edes yhden nurkan
tästä maailmasta,
Niin löytäisin muutkin, solmisin nyytin,
Ripustaisin sen kepin nenään, kantaisin
harteillani,
Sisällä maapallo punottavin poskin,
Ruskein siemenin ja punakanelin
tuoksuksena.

Raskaat pronssikalterit kalistavat etäällä
nimeäni,
Kyttyräinen talo kyllää väijyen
askeleitani;
Kauaksi harhautuneet kuvat palaavat
takaisin kehyksiin,
Ja sokean kaipuu ja rammaan toivot
Täyttävät matkapikarini, josta janoisena
juon.

Nackte, kämpfende Arme pflüg' ich
durch tiefe Seen,
In mein leuchtendes Auge zieh' ich den
Himmel ein,
Irgendwann wird es Zeit, still am Weiser
zu stehen,
Schmalen Vorrat zu sichten, zögernd
heimzugehen,
Nichts als Sand in den Schuhen
Kommender zu sein.

Alastomin, kamppailevin käsin kynnän
syvien vesien läpi,
Loistaviin silmiini vedän sisään taivaan.
Joskus tulee aika seistä hiljaa viitan
luona,
Katsoa vähäistä varastoa, palata
epäroiden kotiin,
eikä olla muuta kuin hiekkaa saapuvien
kengissä.

(Suomennos Kalevi Aho)

ELINA VÄHÄLÄ

Viulisti Elina Vähälä kuuluu suomalaisten instrumentalistien kansainväliseen kärkikaartiin. Hän debytoi Lahden Kaupunginorkesterin solistina jo 12-vuotiaana, ja myöhemmin kapellimestari Osmo Vänskä valitsi hänet nykyisen Sinfonia Lahden ”Vuoden nuoreksi solistiksi”. Vuonna 1999 Vähälä voitti arvostetun Young Concert Artists International Auditions -kilpailun, ja sai saman vuonna New Yorkin ensikonsertistaan loistavan arvion The New York Timesilta.

Elina Vähälä on esiintynyt muun muassa RSO:n, Sinfonia Lahden, Helsingin ja Turun kaupunginorkestereiden, Minnesotan orkesterin, Nashvillen sinfonikkojen ja Simón Bolívar -nuorisoorkesterin solistina ja tehnyt yhteistyötä muun muassa Leonard Slatkinin, Carlos Kalmarin, Jukka-Pekka Sarasteen, Okko Kamun, Jacob Hrusan, Thierry Fischerin ja Leif Segerstamin kanssa. Lisäksi Vähälä on ollut solistina orkesterikiertueilla Isossa-Britanniassa, Saksassa, Kiinassa, Koreassa ja Etelä-Amerikassa. Joulukuussa 2008 Vähälä esiintyi Nobelin rauhanpalkintoseremoniassa ja -konsertissa presidentti Ahtisaaren saadessa palkinnon. Nobelkonsertti televisioitiin arviolta 300 miljoonalle kotitaloudelle sadassa maassa.

Kuluvalla kaudella Vähälää voi kuulla muun muassa Sakari Oramon johtaman Keski-Pohjanmaan Kamariorkesterin ja Eugene Tziganen johtaman Jyväskylä Sinfonian solistina, mittavalla Keski-Euroopan kiertueella Sinfonia Lahden kanssa, sekä USA:ssa Buffalon filhar-

monikkojen ja Colorado Springsin sinfonikkojen solistina. Eräs kauden kohokohdista on Sibeliuksen viulukonserton alkuperäisversion soittaminen yhdessä Hannu Linnun johtaman Radion sinfoniaorkesterin kanssa. Lisäksi Vähälä debytoi Tokiossa Yomiuri Nippon Symphony Orchestran, sekä Jeffrey Taten johtaman Strasbourg Philharmonic Orchestran solistina soittaen Coriglianon viulukonserton ”Punainen viulu”. Viime kausien kohokohtia ovat olleet konsertit Helsingin kaupunginorkesterin sekä Nashvillen ja Detroitin sinfonikkojen solistina sekä USA:n kiertue Festival Pablo Casals Prades Collectiven kanssa.

Elina Vähälän ohjelmisto kattaa muisiikin aikakaudet barokista nykypäivään. Hän on kantaesittänyt pianisti-kapellimestari Ralf Gothónin kanssa Aulis Sallisen Kamarikonserton sekä Curtis Curtis-Smithin Kaksoiskonserton. Lisäksi Vähälä esiintyi John Coriglianon viulukonserton Punainen Viulu Pohjoismaiden ensiesityksen solistina ja kantaesitti Jaakko Kuusistolta tilaamansa viulukonserton keväällä 2012. BIS äänitti Coriglianon ja Kuusiston konsertot vuonna 2013.

Vähälä on myös aktiivinen kamarimuusikko, jonka partnereihin lukeutuvat muun muassa Andras Adorjan, Juri Bashmet, Ana Chumachenco, Chee-Yun, Peter Csaba, Itamar Golan, Ralf Gothóni, Ivry Gitlis, Bruno Giuranna, Jan-Erik Gustafsson, Gary Hoffman, Steven Isserlis, Frans Helmerson, Paavali Jumppanen, Jaakko Kuusisto, Heini Kärkkäinen, Cho-Liang Lin, Mihaela Martin, Adam Neiman, Arto Noras, Jean-Yves Thibaudet ja Alisa

Weilerstein. Tämän lisäksi Vähälä on syksyllä 2009 toimintansa aloittaneen Suomen Kulttuurirahaston tukeman Viuluakatemiaan perustajajäsenen sekä Karlsruhe'n musiikkikorkeakoulun viulu-professori.

Yhdysvalloissa syntynyt, mutta Suomessa jo parivuotiaasta asunut Elina Vähälä aloitti viulunsoiton 3-vuotiaana Seppo Reinikaisen johdolla Päijät-Hämeen konservatoriossa ja jatkoi siellä Pertti Sutisen oppilaana. Vuosien varrella Vähälää ovat opettaneet Kuhmon Viulukoulussa Zinaida Gilels, Ilja Grubert ja Pavel Vernikov, sekä Münchenissä Ana Chumachenco, jonka yksityisoppilaana hän oli vuonna 1998. Opintonsa Sibelius-Akatemiassa Vähälä suoritti Tuomas Haapasen johdolla.

Elina Vähälän soitin on Giovanni Battista Guadagnini vuodelta 1780.

VIRPI RÄISÄNEN

Mezzosopraano Virpi Räisänen suoritti lauludiplominsa parhain mahdollisin arvosanoin Utrechtin ja Amsterdamin Konservatorioista opettajinaan Eugénie Ditéwig ja Udo Reinemann. Tämän jälkeen hän on työskennellyt tunnetun hollantilaisen laulopedagogin Margreet Honigin johdolla.

Virpi Räisänen debytoi Salzburgin Musiikkijuhlilla kesällä 2009 Luigi Nonon oopperassa *Al gran sole carico d'amore*, jossa hän lauloi yhden neljästä sopraanopääroolista. Orkesterina oli Wienin filharmonikot kapellimestari Ingo Metzmacherin johdolla. Virpi

kutsuttiin toistamiseen Salzburgin Musiikkijuhlille kesäksi 2010 Wolfgang Rihmin oopperan *Dionysos* maailman kantaesitykseen, jota hän lauloi myös sekä Alankomaiden oopperassa että Berliinin valtionoopperassa. Muita rooleja ovat mm. Elmira Händelin *Floridantessa* Hallen kansainvälisellä Händel -festivaalilla, Offenbachin Hoffmannin kertomusten *Muusan* ja *Niklauksen* kaksoisroolit, Gluckin *Orfeo ed Euridicen* Orfeon rooli Oulun Oopperan produktioissa sekä *Iseut aux blanches Mainsin* roolin Martinin oopperassa *Le Vin Herbé* Alankomaissa ja Berliinissä. Helsingin juhlaviikoilla 2013 Virpi lauloi Maijan roolin Uljas Pulkkinen oopperassa *Viisi naista* kappelissa ja *Dafnen* roolin Hassen oopperassa *Leucippo Schwetzingenin* SWR festivaalilla 2014.

Virpi Räisänen on laulanut mm. Ranskan radion filharmonisen orkesterin, Saksalaisen sinfoniaorkesterin, Alankomaiden Kamariorkesterin, Gulbenkian Orkesterin, Euroopan Unionin Kamariorkesterin, Oulu Sinfonian, Keski-Pohjanmaan Kamariorkesterin, Tapiola Sinfoniettan, Helsingin kaupunginorkesterin solistina ja esiintynyt monien kamarimusiikkiryhteyden kanssa mm. Amsterdamin Concertgebouw'ssa, Pariisin Theatre du Châtelet'ssa, Gulbenkian Grande Auditoriossa, Tokion Bunka Kaikan-konserttitalossa ja Musashino Recital Hall'ssa, Aix-en-Provencen musiikkijuhlilla, Musicus Fest Hong Kong ja Turun Musiikkijuhlilla.

Kaudella 2015–16 Virpi Räisänen esiintyy mm. Penderecki-festivaalilla Puolassa, laulaa Alankomaiden ooppe-

rassa Poulencia ja Berliinin valtionoopperassa Martinia sekä esiintyy Oulun ja Kuopion kaupunginorkestereiden sekä Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin solistina. Lisäksi hänellä on soolokonsertteja Moskovan Konservatoriossa ja Suomen Moskovan suurlähetystössä.

Liedohjelmistoa Virpi Räisänen on esittänyt Suomen ja Keski-Euroopan lisäksi Hong Kongissa ja Japanissa. Virpi on tunnettu uuden musiikin tulkitsijana ja hän on kantaesittänyt useita kymmeniä teoksia, joista useimmat on kirjoitettu ja omistettu hänelle.

Vuonna 2012 ilmestyi kansainvälistä mainetta saanut debyyttilevy The Legacy of Mahler ONDINELLE yhdessä pianisti Marita Viitasalon kanssa.

Virpi on toiminut Oulunsalo Soi Kamarimusiikkifestivaalin taiteellisena johtajana vuodesta 2012 lähtien.

RADION SINFONIAORKESTERI

Radion sinfoniaorkesteri (RSO) on Yleisradion orkesteri, jonka tehtävänä on tuottaa ja edistää suomalaista musiikkikulttuuria. Orkesterin ylikapellimestari on Hannu Lintu, joka aloitti kautensa syksyllä 2013. RSO:n kunniakapellimestarit ovat Jukka-Pekka Saraste ja Sakari Oramo.

Radio-orkesteri perustettiin vuonna 1927 kymmenen muusikon voimin. Sinfoniaorkesterin mittoihin se kasvoi 1960-luvulla. RSO:n ylikapellimestareita ovat olleet Toivo Haapanen, Nils-Eric Fougstedt, Paavo Berglund, Okko Kamu, Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste ja Sakari Oramo.

Suurten klassis-romanttisten mestariteosten ohella RSO:n ohjelmisto sisältää runsaasti nykymusiikkia ja orkesteri kantaesittää vuosittain useita Yleisradion tilausteoksia. RSO:n tehtäviin kuuluu myös koko suomalaisen orkesterimusiikin taltioiminen kantanauhoille Yleisradion arkistoon. Kaudella 2015–2016 orkesteri kantaesittää kuusi Yleisradion tilaamaa teosta. Lisäksi ohjelmassa on mm. Beethovenin ja Prokofjevin pianokonserttoja, Šchumannin ja Brahmsin sinfonioita sekä Mendelssohnin oratorio Elias. Vieraaksi saapuvat mm. pianistit Murray Perahia, Nelson Freire ja Andrés Schiff, kapellimestarit David Zinman, Tugan Sohijev ja Manfred Honeck sekä sopraano Karita Mattila ja mezzosopraano Anne Sofie von Otter.

RSO on levyttänyt mm. Ligetin, Eötvösin, Nielsenin, Hakolan, Lindbergin, Saariahon, Sallisen, Kaipaisen

ja Kokkosen teoksia sekä Launiksen Aslak Hetta -oopperan ensilevytyksen. Orkesterin levytyksiä on palkittu mm. BBC Music Magazine -, Académie Charles Cros'n ja MIDEM Classical Award -palkinnoilla. Ligetin viulukonserton ja orkesteriteoksia sisältävä levy oli Gramophone-lehden Editor's Choice helmikuussa 2014.

RSO tekee säännöllisesti konserttikiertueita ympäri maailmaa. Kaudella 2015–2016 orkesteri esiintyy Hannu Linnun johdolla Japanissa sekä Itävallassa.

RSO:n kotikanava on Yle Radio 1, joka lähettää orkesterin kaikki konsertit yleensä suorina lähetyksinä niin Suomesta kuin ulkomailtakin. RSO:n verkkosivuilla (yle.fi/rso) voi konsertteja kuunnella sekä katsella korkealaatuisen livekuvan kautta. Konserteista suuri osa myös televisoidaan suorina lähetyksinä Yle Teemalla.