

9.10.

PERJANTAISARJA 3

Musiikkitalo klo 19.00

Daniel Blendulf, kapellimestari

Tuomas Lehto, sello

Ilari Angervo, alttoviulu

Maurice Ravel: Rapsodie espagnole

15 min

I Prelude a la nuit

II Malaguena

III Habanera

IV Feria

Jukka Tiensuu: False Memories I–III

16 min

morfooseja orkesterille

III Trauma

II Nostalgia

I Review

VÄLIIAIKA 20 min

Richard Strauss: Don Quixote,

35 min

fantastisia muunnelmia op.35, sellolle, alttoviululle ja orkesterille

Johdanto – Teema

Muunnelma nro 1

Muunnelma nro 2

Muunnelma nro 3

Muunnelma nro 4

Muunnelma nro 5

Muunnelma nro 6

Muunnelma nro 7

Muunnelma nro 8

Muunnelma nro 9

Muunnelma nro 10

Finaali

MYÖHÄISILLAN KAMARIMUSIIKKI alkaa noin 10 minuutin tauon jälkeen Konserttisalissa. Yleisöä pyydetään siirtymään permannolle kuuntelemaan esitystä. Myöhäisillan kamarimusiikissa on numeroimattomat paikat.

Hannu Vasara, viulu ja urut
Lili-Marlene Puusepp, harppu
Kazutaka Morita, lyömäsoittimet
Jarmo Julkunen, luuttu, renessanssikitara ja vihuela
Miika Uuksulainen, gamba ja sello

Barokkimusiikkia Cervantesin ajan Espanjasta 25 min
Gaspar Sanz (1640–1710): Canarios
Bartolomeo de Selma y Salaverde (1595–1638): Vestiva i colli
(diminuutioita Giovanni Palestrinan samannimisestä madrigaalista)
Santiago de Murcia (1673–1739): Fandango
Santiago de Murcia (1673–1739): Gallardas
Tuntematon: La Spagna
Luis Milan (1500–1561): Pavana-gallarda
Diego Ortiz (1510–1570): Recercada segunda

Väliaika noin klo 19.40. Konsertti päättyy noin klo 20.45.
Myöhäisillan kamarimusiikki päättyy noin klo 21.30.
Suora lähetys Yle Radio 1:ssä sekä verkossa (yle.fi/rso).

MAURICE RAVEL (1875–1937): RAPSDIE ESPAGNOLE

Espanjalaisen rapsodian syntytarina ulottuu yli vuosikymmenen mittaisen ajan ylitse, mutta Ravel ei toki ollut tuolloin koko ajan aktiivinen juuri tämän teoksen kimpussa. Sen sijaan voidaan kyllä sanoa hänen vähitellen kehittäneen sitä espanjalaista juonetta, joka monissa elämän ja tuotannon vaiheissa oli hänelle keskeisessä asemassa. Ja jos ’espanjalaisuus’ ymmärretään laueammin, niin että myös baskien kulttuuri lasketaan mukaan, sen merkitys Ravelille korostuu entisestään. Baskikulttuuri on satojen vuosien ajan pyrkinyt näyttäytymään omaehtoisena ja itsenäisenä, eikä baskimaakunnissa suinkaan ole aina katsottu hyvällä sitä, että heidän saavutuksensa lasketaan mukaan saman keiton ainekseen kuin muiden Espanjan maakuntien. Samankaltainen omanarvontuntoinen asenne on ollut voimissaan esimerkiksi Kataloniassa, mutta siellä raja ei ole ollut yhtä jyrkkä. Kaikki jalkapallon ystävät toki tietävät, kuinka tärkeää katalonialaisille on, että muu maailma tietää Barcelonan olevan Katalonian pääkaupunki eikä minkä tahansa Espanjan osan. Mutta tämä ei ole johtanut verenvuodatukseen. Baskimaalla näin on valitettavasti aina välillä käynyt; Iberian niemimaan pohjoisosassa nationalistisella ideologialla on ollut vankka jalansijansa. Baskin kieli on etäällä romaanisista kielistä, kuten espanjasta ja katalaanista – itse asiassa se ei ole mitään sukua niille – ja kun kieli on näin kaukana toisesta, ei kulttuurillakaan pitäisi olla kovin läheistä sukulaisuutta.

Ravelin tapaus on kaksinkertaisesti mielenkiintoinen. Hänen innostuksensa Pyreneiden niemimaan kulttuuriin ponnisti henkilökohtaiselta alustalta: Ravelin äiti oli baski. Usein korostetaan sitä, että äiti lauloi pojalle baskilaisia lastenlauluja, ja kun musikaalinen poika etsi lapsuudessaan kiinnekohtia, oli itsestään selvää, että äiti ja baskilaisuus muodostuivat sellaisiksi. Sveitsiläisyys ei saanut samaa vastakaikua, koska sikäläisistä sukujuurista peräisin ollut isä ei laulanut. Stravinsky tosin keksi antaa Ravelille lempinimen ”sveitsiläinen kelloseppä”, mikä kyllä kuvaa loistavasti Ravelin tunteita periksi antamatonta tarkkuutta suhteessa työn jälkeen. Jostain syystä perfektionismia ei kuitenkaan ole kirjallisuudessa käsitelty samankaltaisena ”kansallisena” juonteena kuin musiikin folkloren piirteitä.

Monet ranskalaiset säveltäjät ovat inspiroituneet espanjalaisaiheista ja sikäläisen musiikin rytmin ja melodian suggestiivisesta voimasta. Tämä on oikeasti jännittävää: monissa maissa on vaikea kuvitella näin pitkälle menevää intoa rajanaapurin kulttuuria kohtaan. Ranska ja Saksa? Ranska ja Britannia? Suomi ja Ruotsi? Suomi ja Venäjä? Kun vielä lisätään ranskalaisten yleisesti tunnettu tulenpalava nationalismi, keitos muuttuu aina vain erikoisemmaksi. Mistä kumpua tämä into pienempää naapurimaata ja sen kulttuuria kohtaan? *Figaron häät*, *Sevillan parturi*, *Don Carlos*, *Don Juan*, *Egmont* – siinä joukko Espanjaan sijoittuvia tai sitä sivuavia aiheita, joita

näytelmäkirjallisuus ja sen perässä musiikkidraama on käyttänyt. Jopa kotimiljöönä puolesta niin pohjoinen säveltäjä kuin Sibelius teki pyrähdyksiä espanjalaisaiheisiin. Ranskassa Espanja koetaan ilmeisesti paitsi naapurimaana myös jonnain eksoottisena. Tunnetuin tapaus on tietysti Georges Bizet ja *Carmen*, mutta Emmanuel Chabrier ja *España* tai Edouard Lalo ja *Symphonie espagnole* sekä Claude Debussy ja *Iberia* ovat myös paljon puhuvia esimerkkejä. Pisimmälle meni kuitenkin Ravel, joka kiinnostui Espanjasta kiertoteitse, baskien musiikin kautta, ja jonka Espanjan ”turnee” oli laajempi kuin muiden. *Pianotrion* (1914) ensimmäisen osan epäsäännöllinen poljento liittyy Baskimaan, ja laulusarjan *Don Quichotte a Dulcinée* (1932–33) päähenkilö tietysti laulaa serenadinsa La Manchassa. Espanjalasteoksista tunnetuin *Boléro* (1928) rakentuu vanhan hovitanssin varaan, mikä tarkoittaa, että sen hienostuneen, hitaaksi artikuloituvan rytmin kotipaikka on Keski-Espanja, kun taas sen draamaattisten tapahtumien on yleensä ajateltu sijoittuvan eteläisimpään maakuntaan Andalusiaan. Sama kuuma ja kuumaverinen seutu on myös pienoisoopperan *Espanjalainen hetki* (1907–09) oma miljöö, kuten myös Rhapsodie espagnolen niiden osien, joille miljöö voidaan määrittää.

Varhaisimmat rapsodian syntyvaiheet ajoittuvat vuoteen 1895, jolloin Ravel sävelsi kahdelle pianolle teoksen *Habanera*. Tässä hän käytti samaa alkuperältään kuubalaista tanssirytmää, jonka Bizet oli esitellyt *Carmenin* ehkäpä tunnetuimpana numerona. Tämä tarkoitti latinalaisamerikkalaisen rytmin importointia Espanjaan ja erityisesti Sevillaan.

Debussy kuuli kantaesityksen vuonna 1898, piti suuresti teoksesta ja pyysi sen nuotin lainaksi. Viisi vuotta myöhemmin hän julkaisi pianosarjan *Estampes* (”Kuparipiirroksia”), jonka toinen osa *Soirée dans Grenade* (”Ilta Granadassa”) muistuttaa ehkäpä harkitsemattoman paljon Ravelin Habaneraa. Niinpä Ravel päätti varmistaa selustansa: muokattuaan kahden pianon kappaleesta yhden osan orkesterirapsodiaan Ravel piti erityisen tärkeänä, että vuosiluku 1895 mainitaan partituurissa tarpeeksi isolla printillä. Näin vältetään väärinkäsitys siitä, mikä teos on syntynyt aikajärjestyksessä ensimmäisenä.

Ravel laajensi *Habaneran Espanjalaiseksi rapsodiaksi* lisäämällä siihen kolme muuta osaa. Ensimmäiseksi hän sijoitti hienoviritteisen öisen tunnelmakuvaan *Prélude à la nuit* (”Alkusoitto yölle”), jota lähes kauttaaltaan hallitsee nelisävelinen melodinen solu f-e-d-cis. Sävellaji on A-duuri, tosin vapaasti käsiteltynä. Kahdessa kohdassa raukean melodisen kulun keskeyttää kahden soittimen kadenssi, ensin klarinetti- ja sitten fagottiparin. *Preludia seuraa Malagueña*, joka on osista lyhin. Otsikko viittaa fandango-tyyppiseen tanssirytmiiin, joka tunnetaan Malagan alueelta eteläisimmästä Espanjasta, vaikkakin itse tanssin sovellutus on tässä varsin vapaa. Tästä päästään *Habaneraan*, joka on hengeltään läpikotaisin espanjalainen. Tonaalinen keskiö on fis-mollissa (tai Fisduurissa), joka johdattaa ovelasti finaalin ilkamoivaan C-duuriin. Tämä finaali on nimeltään *Feria* (”Juhla”), ja se on osista laajin ja energisin.

JUKKA TIENSUU (S.1948): FALSE MEMORIES I–III

Jukka Tiensuun erinomaisesti toimituilla kotisivuilla kerrotaan hänestä mm. seuraavaa: ”Sitten 1970-luvun jälkeen Tiensuu on ollut johtava uuden musiikin toimija Suomessa. Hän harjoitti musiikkiopintoja Sibelius-Akatemiassa, New Yorkin Juilliard Schoolissa, Freiburgin Hochschule für Musikissa, Pariisin IRCAMissa ja muissa laitoksissa. Tiensuu ei ole rajoittunut vain tuotteliaaseen sävellystyöhön laajalla musiikillisen toiminnan alueella, vaan hän on myös huomattava cembalisti, kapellimestari ja pianisti.

Musiikillinen toiminta on vienyt Tiensuun myös Pohjois-Amerikkaan, Aasiaan ja useimpiin Euroopan maihin, ja hän on usein esittänyt vapaita improvisaatioita monien kansainvälisten alan nimien kanssa. Hän on vetänyt sekä barokkimusiikin että aikamme musiikin kursseja monissa maissa. Aivan kuten hänen repertuaarinsa esittäjänä on poikkeuksellisen laaja ja ulottunut myöhäisrenessanssista meidän aikaamme, hänen sävellystuotantonsa ulottuu kansansoittimille sävelletyistä teoksista kuorolle ja orkesterille kirjoitettuihin, harmonikkayhtyeelle tai klarinettiorkesterille soitnetuista elektroniikan tai tietokoneen avulla toteutettuihin. Digitaalinen teknologia on todellakin elimellinen osa hänen toiminta-alueitaan, ja hän on räätälöinyt itselleen studion idiosynkraattiseksi vastaukseksi hänen toiminnalleen sellaisissa laitoksissa kuin IRCAM, MIT ja UCSD. Tiensuu on universaalinen muusikko. Hän sisällyttää taiteen ja musiikin ajattomuuden universaalien kosmologian osaksi; hän osoittaa myös olevansa tietoinen niistä välineistä ja kanavista,

joiden kautta musiikin sisimpiä syvyyksiä voidaan tutkia”, kirjoitti kollega Harri Suilamo.

”Kun Tiensuu alkoi saada mainetta säveltäjänä 1970-luvulla, hänestä tuli pian yksi modernistisen etujoukon keihäänkärjistä. Muiden seikkojen ohella hän on teoksissaan tutkinut mikrintervalteja, aleatoriikkaa, avoimia ja muuttuvia muotoja, sarjallisuutta, elektroniikan hyväksikäyttöä, tietokoneavusteista säveltämistä ja instrumentaalisen teatterin mahdollisuuksia. 1980-luvulta alkaen moniin hänen teoksiinsa ilmestyi uutta materiaalin selkeyttä, muskanttista lähestymistapaa ja vapautta rajoituksista. Mutta yhä edelleen hän on vahvasti puolueellinen, kun puhutaan kokeilun puolesta – ei etsimisen vaan löytämisen, kuten Picasso saattaisi sanoa.

Tiensuu on suunnannut musiikillisen kutsumuksensa lavealle rintamalle ja kunnostautunut cembalistina, pianistina, kapellimestarina, opettajana, esseistinä ja taidehallintomiehenä. Monien kykyjen miehenä hänestä on tätä kautta tullut tärkeä vaikuttaja suomalaisen modernin musiikin näyttämöllä. Hänen uria avaava työnsä oli erityisen merkityksellistä -70-luvulla, jolloin hän taisteli vallitsevia konservatiivisia arvoja vastaan ja kivesi näin tietä aikamme musiikin nousulle seuraavalla vuosikymmenellä”, kirjoittaa puolestaan Kimmo Korhonen MusicFinland-julkaisussa.

”Tiensuu ei halua tulla yhdistetyksi omaan musiikkiinsa liian kiinteästi, ja hän on jo vuosien ajan kieltäytynyt sekä kirjoittamasta ohjelmakommentteja että ylipäänsä kommentoimasta rooliaan sä-

veltäjänä. Sen sijaan hän antaa musiikin puhua puolestaan ja jättää löytämisen ilon kuulijalle. Hänen teostensa nimet tarjoavat opastavia tienviittoja omiin kotimaailmoihinsa, ja ne ovat useimmiten monimerkityksisiä.” Risto Nieminen kirjoitti *Finnish Music Quarterly* -lehdessä 3/2007: ”Me tunnemme Tiensuun säveltäjänä, joka ei halua puhua tai kirjoittaa omasta musiikistaan. Tiedämme, että hänen mielestään tärkeä ei ole taideteoksen tekijä vaan teos itse. Tiedämme myös, että hän seuraa tiiviisti musiikin maailmaa, tutkii sekä tuttuja että vieraita kulttuureja, kuuntelee ja esittää ennalta tuntematonta ohjelmistoa – ja on ylipäänsä utelias sitä kohtaan. Hän kulkee kaikenlaisia teitä, ei tunnusta tabuja, on sekä utelias että oppineen tietäväinen siitä mitä muut ovat tehneet. Jos joku suomalaisista säveltäjistä on oman tiensä kulkija, trendeistä ja ismeistä piittaamaton suodatin, jonka kautta kaikkien aikakausien musiikki virtaa katkeamattomana, tämä säveltäjä on Jukka Tiensuu. Hänen näkemyksensä mukaan avantgarden idea ei ole mennä pitemmälle vaan eri suuntaan kuin muut.”

Kotisivuillaan Tiensuu antaa itse vastauksen kysymykseen ohjelmakommenttien ja hänen ajattelutapansa välisestä suhteesta. Johdonmukaisesti tämä vastaus ei kuitenkaan ole yksi ohje tai yksi väitelause tai ylipäänsä ”yksi” mikään muukaan. Tiensuu luettelee kolme ja numeroi kaksi asennetta, jotka eivät poikkea ratkaisevasti toisistaan. Kaksi ensimmäistä hän on muotoillut itse, kolmas on peräisin Harri Sulamon kirjoituksesta. Sitten seuraa kehoitus valita näistä tavoista yksi. Siis näin:

”Valitse seuraavista:

1) Eikö olisi aika pahansuopaa antaa avomieliselle kuulijalle tarpeettomia ennakkoluuloja sellaista kappaletta varten, jonka hän on juuri kuulemassa ensimmäistä kertaa? Sävellyksessä tärkeää eivät ole säveltäjän ajatukset vaan ajatukset, joita musiikki lietsoo kuulijassa, ja ne pienet valaistumiset, joihin nämä ajatukset voivat kuulijan johdattaa.

2) Kappaleen esitystä edeltävät kommentit voivat vain kaventaa kuulijan näkökulmaa, johdattaa hänen mielenkiintonsa pois vaihtoehtoisten tulkintojen moninaisuudesta ja estää häntä kokemasta musiikkia hänen omilla ehdoillaan. Toivoisin mieluummin jokaisen kuulijan assosiaatioiden voivan liittää vapaasti ja antaa musiikin puhua omasta puolestaan – minkä se tekee vain paremmin, jos tekijä astuu pois tieltä.

Tai:

’Tiensuu on systemaattisesti pidättynyt varustamasta teoksiaan ohjelmakommenteilla. Kieltäytymällä oman musiikkinsa puhemiehen roolista hän haluaa taata yleisölleen vastaanottamisen täyden ilon ja vastuun. Tämä asenne on varaukseton ääni musiikin oman puhetaidon puolesta.’ (Harri Sulamo 1992.)”

Kun kehoitus tulee säveltäjältä itseltään, uskaltaudun minäkin heittäytymään sen varaan. Vai menettelenkö jo tässä kohdassa väärin, tavallaanhan minun ei pitäisi suoda säveltäjälle mahdollisuutta ”astua tielleni”. Mutta ehkä olenkin itse saivartelun tiellä... Joka tapauksessa käytin hyväkseni internetin tarjoamaa mahdollisuutta kuunnella Tiensuun tässä konsertissa esitettävä teos *False memories I–III* (”Vääriä muis-

tikuvia I–III”) on Yleisradion tilaus ja peräisin vuodelta 2008. Suomen ensiesitys tapahtui RSO:n konsertissa Sakari Oramon johdolla 18. huhtikuuta 2008.

Roomalaiset numerot I–III kertovat, että konsertissa kolme kappaletta voidaan esittää missä tahansa järjestyksessä tai myös erikseen, vain yksi osa kerrallaan. Minulle Tiensuu mainitsi, että tiedonmuru vihjaa myös haluun mahdollisesti jatkaa sarjaa ”jonain päivänä”. Henkilökohtaisesti toivon että näin kävisi – sen verran kiehtovia hänen tämän(kin) kertaiset orkesterivisionsa ovat! Numerolla I merkitty osa kantaa nimeä *Review* (”Katsaus”). Se viekoittelee kuulijaa ottamaan kokonaisotsikon ”väärat muistikuvat” tosissaan. Tämä on vahvojen eleiden musiikkia: sinänsä selkeistä, jopa jyrkistä staccato-sävelistä kasautuu itsevarmuutta huokuvia pieniä tapauksia. Ne jättävät kukin omanlaisensa jäljen lyhytmuistiin, ja näistä yksittäisistä muistijäljistä kappale sitten keräytyy pikku hiljaa kokoon. Koska muistot voivat olla – tai on jopa todennäköistä, että ne ovat – ”väärää”, tuloksena lienee kerta kerralta muuttuva entiteetti. Mikäpä sen kiehtovampaa kuin muurahaispesällinen raudanlujalla itsetunnolla varustettuja, mahdollisesti virheellisiä kaikuja todella tapahtuneista, terävästi soivista ilmiöistä!

Numeron (joka mahdollisesti on myös järjestysnumero) II Tiensuu antoi eteerisiä sointeja sisältävälle varsin yhtenäiselle kokonaisuudelle, josta nimi *Nostalgia* kertoo paljon olennaista. Josten hauraat glissandot ja kelloäänten näennäisen improvisatorinen sijoittelu aika-akselille antavat osalle ihastuttavan herkin luonteen, ja hyvin tärkeässä osassa ovat

harvat muista äänilähteistä tulevat soinit. Koko aineettomien äänten kartta luo kuin itsestään vaikutelman, että olemme tekemisissä jonkun sangen hataran rakennelman kanssa, sellaisen kuin muisto, joka on tällä kertaa etäisempi kuin *Review*-osassa. Numerolla III merkitty *Trauma*-niminen osa määrittyy mahdollisesti vielä vähemmän konkreettisesti kuin kaksi muuta osaa. Tuntuu kuin objekti ja sen jättämä muistijälki etäännyisivät vähä vähältä toisistaan – mutta näin sanoessani saatan hyvin syyllistyä aivan väärän tiedon (tai arvauksen tai muunlaatuisen ”epätiedon”) jakamiseen. Koska en ole teoksen säveltäjä, tämä ei liene kovin vaarallista. Mutta risteily Tiensuun kartoittamilla vesillä on kieltämättä kiehtovaa, ja niin on myös matkustajien vastuuttomalta vaikuttava luotsaaminen läpi nivojen ja karikkojen.

RICHARD STRAUSS (1864–1949): DON QUIXOTE

Don Quixote, op. 35 on Richard Straussin sävelruno sellolle ja suurelle orkesterille. Sen alaotsikko kuuluu alun perin fantastische *Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* eli ”fantastisia muunnelmia ritarillisen luonteisesta teemasta”. Teos perustuu Miguel de Cervantesin romaaniin *Don Quixote de la Mancha*, joka ilmestyi alun perin kahtena niteenä vuosina 1605 ja 1615. Yhä edelleenkin sitä pidetään varhaisimpana varsinaisena romaaniaiteen edustajana.

Richard Straussin teoksen taustalla ollut teoskäsitys on muuttanut muotoaan aikojen myötä. Tarkoiton lähinnä sitä, että alun perin kysymyksessä piti oleman sinfonisen runon lajityyppiä edustava suurikokoinen orkesteriteos, mutta se muuttui enemmän sellokonsertton kaltaiseksi solistin ja orkesterin yhteiseksi projektiiksi. Lopputulena oli siten monitasoinen hybridi, jossa sello on saanut tehtäväkseen esittää päähenkilöä, kun taas hänen ”aseenkantajansa” rooli on annettu ensin bassoklarinetin ja tenorituuban harvinaiselle solistiyhdistelmälle ja sitten edelleen sooloalttoviululle. Kun vielä lisätään, että sooloviululla on iso osuus tapahtumien kerronnan edistäjänä, ollaan jo lähellä viimeistä vaihetta. Lajityypiksi ilmoitetaan useimmiten sävelruno, mutta samalla teosta lähestytään identiteetin tasolla kuin konserttoa. Esimerkiksi sellosolistin palkkaaminen hoidetaan kuin konsertossa konsanaan. Sen sijaan alttoviulusolistina käytetään useimmiten orkesterin omaa alttoviulun äänenjohtajaa, samoin kuin sooloviulistina orkesterin konserttimestaria ja muina solisteina orkesterin omia voimia (sikäli

kuin nyt bassoklarinetisti tai tenorituubisti orkesterista löytyy). Kaiken kaikkiaan siis suhteellisen erikoislaatuinen teos joka tapauksessa! Onhan sen pituuskin 45 minuutin luokkaa, mikä sävelrunojen joukossa on vähemmän tavallista.

Strauss tunnusti, että hän tarvitsi tarinan stimuloimaan hänen musiikillista mielikuvitustaan, joko oopperaa varten, mikä on ilmeistä, tai orkesteriteosta varten, käsitys joka tuli täysin tutuksi vasta 1800-luvun puolivälissä Franz Lisztin myötä. Tämän säveltäjän sinfoniset runot perustuivat kirjallisille teksteille, ja niiden tarkoitus oli nostattaa tiettyjä tunteita ja ideoita ilman että koskaan luotaisiin musiikkiteatteria ilman laulamista, puhetta tai näyttämöllepanoa, toisin sanoen Straussin sävelrunoa: *Till Eulenspiegel*ä, *Ein Heldenleben*ä – tai nyt puheena olevaa teosta. Don Quixoten innoitti Miguel de Cervantesin ajaton romaani 1600-luvun alusta. Antakaamme Cervantesin itse kertoa lyhyesti päähenkilöstä ja siitä, miten hänestä tuli sellainen kuin tuli: ”Liian vähän unta ja liian paljon ritarikirjallisuuden lukemista saivat hänen aivonsa kuivumaan, niin että hän menetti täysin arvostelukykynsä. Hänen mielikuvituksensa täyttivät ne asiat joista hän luki: ihastumiset, riidat, haasteet, kosiskelut, rakkaudet, myrskyt...” Straussin partituurissa soolosoletto esittää itse ritarin, Don Quixote Manchalaisen, osan, ja jalosukuisen, surullista sulokkuutta sisältävän teeman. Sancho Panzan teema on proletaarisempi juttu; sen esittävät bassoklarinetti ja tenorituuba, ennen kuin sooloalttoviulusta tulee Don Quixoten

palvelijan ääni.

Johdannossa ritarin hämärtynyttä ta-
juntaa edustavat väliaikainen sordiinin
käyttö kaikissa soittimissa sekä oudot
harmoniat, jotka yltyvät lähes atonaaliseen.
Ensimmäisessä muunnelmassa puupuhaltimet ja
jouset esittelevät meille Donin saavuttamattoman rak-
kauden, Dulcinean. Sitten seuraa taiste-
lu jättäjäisiä, siis tosiasiasa tulimyllyjä,
vastaan, joka päättyy Donin helposti ha-
vaittavaan putoamiseen hevosen seläs-
tä (harppuglissando). Muunnelma II on
pahamaineinen taistelu ”Suuren Keisari
Alifanfaronin” armeijaa vastaan, joka to-
siasiasa on lammaislauma (näistä ei yksikään
kuulija voi erehtyä). Straussin ajan kriitiko-
t olivat erityisen raivoissaan tästä
aivan liian realistisesta kakofoniasta.

Muunnelma III on hiljainen dialogi,
jossa Don moittii Sanchoa tämän liiallisesta
keskittymisestä materiaaliseen ja
vastaavasti ajattelun henkisen tason
heikkoudesta. Muunnelma IV on taas
taistelukohtaus, tällä kertaa taistelu ka-
tumuksentekijöiden kulkuetta vastaan,
joita Don luulee rosvojoukoksi, jonka tar-
koitus on varastaa Neitsyt Marian pat-
sas. Viidennessä muunnelmassa tilanne
on tämä: Don on selvästikin saanut pa-
hasti köniinsä, mutta häntä ei ole voitet-
tu. Hän loihtii esiin Dulcinea-näyn (cor-
no, harppu, viulut), joka antaa hänelle
rohkeutta ja voimaa.

Muunnelma VI kertoo Sanchon teke-
mästä tempusta: hän johdattaa isän-
tänsä uskomaan, että ensimmäinen lan-
netta keinutteleva, tamburiinilla rytmä
lyövä señorita, jonka he kohtaavat kadul-
la, on Dulcinea. Don raivostuu noidille,
joiden hän nyt uskoo muuttaneen hänen
valtiattarensa lutkaksi. Seitsemännessä
muunnelmassa Don ja Sancho Panza

istuvat keppihevosten selässä kuvitel-
len lentävänsä ilmojen halki; ilmapiirin
synnyttää tuulikone, joka vuonna teok-
sen säveltämisen aikoihin vuonna 1897
oli suhteellisen tuore lisä orkesterin
vahvuuteen ja saattoi siis hämmästy-
ttää yleisöä kovastikin. Muunnelma VIII:
tässä omituisessa F-duuri-barcarollessa
Don ja Sancho ajautuvat airottomassa
ohjauskyvyttömässä veneessä kohti uh-
kaavaa vesimyllyä (oboe ja viulu). Vene
kaatuu, mutta kaksikko onnistuu pelas-
tautumaan: he kiittävät Jumalaa katkel-
massa, jonka edsitysohjeeksi on merkitty
religioso. Uskonto – mitä hämäävin aihe
Donille – on myös osa IX muunnelmaa.
Siinä hän kohtaa kaksi munkkia eli kes-
kustelee ankarassa kontrapunktissa fa-
gottiparin kanssa, joita hän luulee pa-
hoiksi noidiksi. Hän panee nämä kuriin
ja järjestykseen d-mollissa, ”omassa” sä-
vellajissaan.

Kymmenennessä ja viimeisessä muun-
nelmassa Sanson Carasco, mies Donin
kylästä, naamioituneena Valkoisen Kuun
Ritariksi haastaa Donin taisteluun ja sel-
viytyy voittajaksi. Sanson on tosiasias-
sa neuvonut tämän tavaksi johdattaa
Don Quixote takaisin järkiinsä. Finaalissa
älyn peittänyt harso todellakin nousee,
ja Don, mahdollisesti surullisena, kyke-
nee jälleen hallitsemaan hoksottimiaan.
Hän on valmis kuolemaan, ja, kuten
Cervantes julkista notaaria lainaten kir-
joittaa: ”Koskaan ei ole mieli kuollut yhtä
lempeästi, yhtä rauhallisesti, yhtä kris-
tillisesti.” Strauss kertoo kohtauksesta
kuudessa hellästi soivassa tahdissa. Ne
välittävät tunnelman, joka on liikuttava
samankaltaisella tavalla kuin Brahmsin
Kolmannen sinfonian viimeiset tahdit.

Jouni Kaipainen

BAROKKIMUSIIKKIA CERVANTESIN AJAN ESPANJASTA

Tänään kuultava myöhäisillan kamarimusiikki vie kuulijat aikamatkalle Cervantesin aikaan,

1500–1700 -lukujen Espanjaan. Espanjalainen instrumentaali- ja vokaalimusiikki oli tuolloin saanut vaikutteita italialaisesta musiikista, muun muassa venetsialaiselta Claudio Monteverdiltä. Santiago de Murcia vaikutti Madridissa ja sävelsi siellä espanjalaiseen folklooriin pohjautuvaa musiikkiaan kitaralle. Säveltäjät Santiago de Murcia ja Gaspar Sanz kuuluivat niihin säveltäjiin, jotka saivat oppinsa naapurimaan voimahahmoilta. Erityisen merkittävä vaikuttaja oli Domenico Scarlatti, joka asuikin suurimman osan elämästään Madridissa.

Tuon ajan espanjalaista musiikkia leimasi tietynlainen konservatiivisuus, kun taas Italiassa puhalsivat uudet tuulet. Espanjalaiset säveltäjät viljelivät runsaasti erilaisia variaatioihin perustuvia muotoja kuten fandangot, foliat (vrt. 'folly', hulluus, mielettömyys), sekä recercadat.

Espanjassa vaikutti myös instrumentaalimusiikin suuntaus, joka yhdisti Espanjan monikulttuurisen historian maureilta, juutalaisilta ja romaneilta saatuja vaikutteita muun muassa flamencomusiikin muodossa. Näitä etnisiä aineksia sisältävät myös tänä iltana kuultavat tanssit Canarios, Galliarda, Pavana ja Fandango.

1500–1700 -lukujen Espanja ja Italia eivät vielä olleet meidän nykyään tuntemiamme yhtenäisiä valtioita vaan pikemminkin joukko erilaisia ruhtinaskun-

tia omine tapoineen ja kulttuureineen. Napoli, jossa Diego Ortiz työskenteli Filip II:n alaisuudessa, oli tuohon aikaan osa Espanjaa. Diego Ortiz sävelsi kuusi variaatiomuotoista recercadaa ajatellen erityisesti viola da gambaa, Espanjasta lähtöisin olevaa soitinta, jonka taitava mestari säveltäjä itsekkin oli. On mielenkiintoista, että Espanjan Borgian suvun paavit toivat soittimen Italiaan, josta se levisi ympäri Eurooppaa ja lopulta Englantiin asti.

Espanjassa syntynyt ja Venetsiassa työskennellyt säveltäjä Bartolomeo de Selma y Salaverde oli yksi Monteverdinin seuraajista. Hänen sävellyksensä Vestiva i Colli (pilvien peittämät kukkulat) on saanut innoituksensa Palestrinan samannimisestä madrigaalista. Palestrinan käyttämä, aikanaan kansan keskuudessa hyvin tunnettu madrigaalin teksti kertoo runollisen tarinan tytöstä, joka keväisenä aamuna lähtee poimimaan kukkia rakastamalleen pojalle toivoen vastakäikua tunteilleen. Olennaista tarinassa on myös luonto: Pohjois-Italian pilvinen taiivas, kumpuileva vuoristo ja juuri puhjennut kevään nautinnolliset tuoksut.

Hannu Vasara

DANIEL BLENDULF

Ruotsalainen Daniel Blendulf kuuluu Pohjoismaiden lupaavimpien kapellimestarirykyjen joukkoon. Hän johtaa säännöllisesti Tukholman filharmonikkoja, Ruotsin radion sinfoniaorkesteria, Göteborgin sinfoniaorkesteria ja Ruotsalaista kamariorkesteria.

Ennen kapellimestariopintojaan Daniel Blendulf opiskeli sellon soittoa Torleif Thedéenin ja Heinrich Schiffin johdolla. Hän esiintyi solistina sekä Mahler-kamariorkesterin ja Luzernin festivaaliorkesterin riveissä. Vuonna 2008 Blendulf voitti Ruotsin kapellimestarikilpailun ja vuonna 2014 hänet palkittiin Herbert Blomstedt -kapellimestaripalkinnolla. Ruotsin kuninkaallisesta musiikkikorkeakoulusta Blendulf valmistui 2010.

Blendulf on vierailut johtamassa mm. Sydneyn ja Uuden Seelannin sinfoniaorkestereita, Malesian filharmonikkoja, Norjan radion sinfoniaorkesteria, Zürichin kamariorkesteria, Tanskan kansallisorkesteria sekä BBC:n Walesin kansallisorkesteria.

Oopperaa Blendulf on johtanut Ruotsin kuninkaallisessa oopperassa, jossa hän on tehnyt Carmenin, Don Pasqualen sekä Anders Eliassonin kamariooppearan Karolinas sömn. Folkoperassa Tukholmassa hän on johtanut Gounod'n Faustin ja Umeån Norrlandsoperassa Bergin Wozzeckin.

Daniel Blendulf on levyttänyt mm. Britta Byströmin musiikkia Daphne Recordsille. Taltointi oli Ruotsin Grammy-ehdokkaana 2014.

TUOMAS LEHTO

Tuomas Lehto esiintyy aktiivisesti solistina ja kamarimuusikkona ympäri maailmaa. Hän on Radion sinfoniaorkesterin 1. soolosoittaja, Uusi Helsinki-kvartetin sellisti, Total Cello Ensemblen jäsen sekä KuruFest-festivaalin taiteellinen johtaja. Tuomas Lehto aloitti sellonsoiton opinnot kolmevuotiaana opettajanaan Anja Maja. Vuonna 2000 opinnot jatkuivat Sibelius-Akatemiassa ensin Hannu Kiiskin ja myöhemmin Marko Ylösen ja Jan-Erik Gustafssonin johdolla. Vuonna 2007–2008 hän opiskeli Tukholmassa Torleif Thedéenin luokalla. Lehto on tehnyt radionauhoituksia Yleisradiolle ja levyttänyt ahkerasti solistina ja erilaisten yhtyeiden jäsenenä. Hän on myös kantaesittänyt useita teoksia, mm. Ville Matvejeffin sellokonserton. Kilpailumenestystä on tullut Turun sellokilpailusta vuodelta 2006. Tuomas Lehdon soitin on Stefano Scarampella vuodelta 189t.. Soittimen on hänelle ystävällisesti lainannut Jorma Panula.

ILARI ANGERVO

Ilari Angervo (s. 1968 Helsinki) opiskeli viulunsoittoa Sibelius-Akatemiassa Leena Siukosen johdolla, kunnes vaihtoi alttoviuluun Helge Valtosen ja Jouko Mansneruksen oppilaaksi. Vuonna 1993 suoritetusta diplomistaan Angervo sai korkeimmat mahdolliset arvosanat. Hän on lisäksi opiskellut Berliinin taidetkoulussa 1988–90 Wolfram Christin johdolla ja saanut lisäoppia myös Matti Hirvikankaalta ja Rainer Moogilta.

Angervo toimi Suomen Kansallisoopperan orkesterin alttoviulun äänenjohtaja Angervo toimi 1987–88. Vuodesta 1990 hän on työskennellyt Radion sinfoniaorkesterin alttoviulun äänenjohtajana. Orkesterin valtuuskunnan puheenjohtajana Angervo toimi 1996–2001.

Ilari Angervo on maineikkaan Uusi Helsinki -kvartetin perustajajäsen. Yhtyeen yli 30-vuotinen taival maamme eturivin kamarimusiikkikokoonpanona jatkuu edelleen aktiivisesti. Kamarimusiikki on Angervon uralla ollut merkittävä ja luonnollinen tapa kehittyä muusikkona ja pitää hauskaa kollegoiden kanssa. Tärkeimmät kamarimusiikkifestivaalit Suomessa ovat vuosien varrella tulleet hänelle erittäin tutuiksi.

Oman orkesterinsa lisäksi myös vierailut ulkomaisten orkesterien riveissä ovat osa Angervon muusikkoutta. Super World Orchestra Japanissa ja World Orchestra Koreassa ovat olleet mielenkiintoisia ja innoittavia tapahtumia Kaukoidässä. Euroopassa Angervo on vierailut suomalaisten orkestereiden lisäksi Berliinin filharmonikoissa, Oslon

filharmonikoissa sekä Orquestra de Qadacues -orkesterissa Espanjassa.

Angervo on esiintynyt RSO:n ja useimpien muiden suomalaisten orkestereiden solistina. Hän on kantaesittänyt Jouni Kaipaisen alttoviulukonserton Tapiola Sinfoniettan ja Hannu Linnun kanssa (1999), Juha T. Koskisen Hamlet-machinen Zagrosin kanssa (2000) sekä Matthew Whittall'n alttoviulukonserton The heaven that dwells so deep 2012 RSO:n solistina. Ulkomailla hän on soittanut solistina useissa Euroopan maissa sekä Japanissa.

Vapaa-aikana Angervon saattaa tavalta ulkoiluttamassa Cockerspaniel -koriaan tai puuhastelemassa pursiseura Helsingfårs Segelklubbin rannassa.

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 taltiointi 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 -opperan 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 televisioidaan suorina lähetyksinä Yle Teemalla.