

# 19.1.

## TORSTAISARJA 6

Musiikkitalo klo 19.00

**Hannu Lintu**, kapellimestari  
**Frank-Peter Zimmermann**, viulu

*Pjotr Tšaikovski: Sarja baletista Joutsenlampi op. 20a* 31 min  
I Scène  
II Valse  
III Danse des cygnes  
IV Scène  
V Czardas: Danse hongroise  
VI Scène Finale

*Magnus Lindberg: Viulukonsertto nro 2, ensiesitys Suomessa* 25 min  
I  
II  
III

VÄLIAIKA 20 min

*Igor Stravinsky: Keijukaisen suudelma* 44 min  
1. kohtaus: Prologi: Kehtolaulu myrskyssä  
2. kohtaus: Kyläjuhla  
3. kohtaus: Myllyn luona – Pas de deux - Kohtaus  
4. kohtaus: Epilogi: Autuaitten kenttien kehtolaulu

Väliaika noin klo 20.10. Konsertti päättyy noin klo 21.30.



## “LINDBERGIN TOINEN VIULUKONSERTTO SEISOO VAHVASTI OMILLA JALOILLAAN, MUTTA ROMANTTISEN TRADITION HENGESSÄ”

*Miten balettimusiikin johtaminen konserttikappaleena eroaa siitä, kuinka samaa musiikkia esitetään lavalla tanssijoiden kanssa? Voiko sitä verrata oopperan esittämiseen konserttiesityksenä?*

Oopperassa joutuu jatkuvasti valitsemaan tempoja lavan etäisyyksien ja ohjauksen perusteella. Oopperoiden konserttiesityksissä säilyy kuitenkin se tärkein: lauluääni, jota on aina seurattava ja balansoitava. Laulajan hengitys ja fraseeraus määrittelevät lähes kaiken. Sen sijaan balettimusiikin konserttiesityksestä puuttuu laulaja vastaava parametri, tanssija. Siksi esittäjän vapauden tunne on suurempi, mutta toisaalta suurempi on myös tanssillisuuden ja liike-energian katoamisen vaara.

Joskus balettia katsoessani saan päänsärkyä siitä miten musiikkia on

pätkitty ja järjestetty uudestaan: toimintaa kuvaavien kappaleiden tapahtumat on koreografian toimesta vaihdettu, osia jätetään pois tai niitä silvotaan arrottomasti. Esimerkiksi syksyllä esitettiin Kansallisbaletissa Prokofievin Romeo ja Julia joka oli saatu kolmen näytöksen ja epilogin sijaan survottua kahteen näytökseen. Baletissa musiikkia käsitellään valittavan usein alisteisena materiaalina. Tosin, Tšaikovskia eivät ilmeisesti tällaiset konventiot häirinneet. Hän tiesi miten balettimaailma toimii ja sävelsi teoksensa niin, että ne useimmiten kestävät ylväästi kaikenlaiset yritykset niiden rakenteen tuhoamiseksi.

Ja on toki myönnettävä, että sekä Tšaikovski että Stravinski järjestivät itse balettinsa mielellään orkesterisarjoiksi joissa teosten kronologia katoaa kokonaan. Esimerkiksi *Keijukaisen Suudelmasta* on olemassa lyhyt, *Divertimentoksi* ristitty orkesterisarja josta säveltäjä on jättänyt pois kaiken sen, mikä alkuperäisessä baletissa on kaunista, hidasta tai mietiskelevää ja säilyttänyt kaiken sen joka on hassua ja vääristynyttä. Tämä ratkaisu on paitsi lihottanut Stravinskyn pankkitiliä, myös kadottanut H.C. Andersenin alkuperäisen tarinan taivaan tuuliin.

*Tšaikovskin jälkeen seuraava teos ohjelmassa on viulukonsertto – ei kuitenkaan Tšaikovskin, vaan Magnus Lindbergin toinen viulukonsertto. On varmaankin tarkoituksellista, että tällä tavoin alleviivaat konsertton suhdetta traditioon?*

Siinä missä Magnuksen ensimmäinen viulukonsertto oli concerto grosso

-tyyppinen teos, jossa viulu mukautuu säestävään ainekseen, toinen on ennen kaikkea suuri soolokonsertto romanttisesti hengessä. Se ei silti muistuta mitään, se ei ole eklektinen eikä se ole kopia. Vaikutteita toki on, mutta ne eivät ole niin ilmeisiä, että niitä kannatta ruveta saalistamaan. Teos seisoo vahvasti omilla jaloillaan, mutta romanttisen tradition hengessä. Orkesteri on teoksessa poikkeuksellisen suuri: on neljä käyrätorvea, lyömäsoittimia, harppu ja celesta. Bassoklarinetilla on merkittävä rooli soinnin värittäjänä.

Konsertton rakenne on helposti tunnistettavissa ja hahmotettavissa. Siinä on perinteiseen tapaan solistisia jaksoja ja orkesteritutteja, ja lisäksi tuttu Lindberg-tavaramerkki: kadenssi sijaitsee toisen osan lopussa ja toimii siltana kolmanteen osaan. Teoksessa on tietenkin tyypillisiä lindbergiaanisia elementtejä, kuten viimeaikaisista teoksista tuttuja harmoniakulkuja sekä fanfaarimaisia mottoja, jotka muuten ovat jossain muodossa olleet mukana hänen musiikissaan aivan alusta asti.

*Olemme jossakin aiemmassa Perspektiivissä keskustelleet siitä, miten sinfonia on nykymusiikissa miltei katoava luonnonvara. Konsertton lajityyppi näyttää kuitenkin edelleen elävän ja voivan hyvin. Mistä se mielestäsi johtuu?*

Konsertolla ei ilmeisesti ole samalla tavoin tradition kyseenalaista paino- lastia kuin sinfoniolla. Kyse on enemmänkin solistisen perinteen jatkumosta. Vakavasti otettava instrumentalisti ei halua soittaa pelkästään Tšaikovskia ja Sibeliusta, vaan uusista konsertoista

on tullut projekteja, joiden yhteistilauksiin otetaan mukaan orkestereita, festivaaleja ja levy-yhtiöitä. Solisti saa niihin muutaman vuoden etuoikeuksia, ja esityksiä sovitaan etukäteen ennen kuin kappaletta on olemassakaan. Monelle merkittävälle taiteilijalle tästä on tullut tärkeä osa uskottavaa uraa; jokaisella pitää olla oma, moderni sotaratsunsa. Siksi säveltäjä voi säveltää konsertto-nimisen kappaleen ilman että hänelle hymyillään ivallisesti.

*Igor Stravinsky oli itse Rimski-Korsakovin oppilas, mutta 20-luvun baletissaan Keijukaisen suudelma hän kunnioittaa Tšaikovskia. Millainen suhde Stravinskylla oli Tšaikovskiin?*

Fjodor Stravinskyn, Igorin isän kuoltua 1902 Rimski-Korsakovin perheestä tuli 18-vuotiaan säveltäjän uusi koti ja Rimskistä hänen uusi isänsä mutta kuten kaikki muutkin Pietarissa, hän koki Tšaikovskin, Rimskin pahimman kilpailijan, läsnäolon ja karisman vahvasti. Tšaikovski ei kuulunut niin kutsuttuun Venäläiseen viisikkoon, koska häntä pidettiin liian eurooppalaisena. Hän oli tietenkin sielultaan venäläinen mutta halusi olla osa länsimaisen musiikkikulttuurin jatkumoa. Stravinskylla oli sama pyrkimys ja tässä hän toimi Rimskin toiveiden vastaisesti. Venäläinen taiteilija on aina jollain tapaa joutunut ottamaan kantaa tällaiseen vastakkainasetteluun. Myös esimerkiksi monet Dostojevskin ja Tolstoin luomat hahmot kamppailevat saman ongelman parissa.

Toki heitä yhdistää myös Pietari. Stravinskyn isä oli oopperalaulaja joka

tunsi henkilökohtaisesti Tšaikovskin ja oli jopa hautajaisissa kantamassa tämän arkkuja. Keisarillisen baletin maailma oli lähellä Stravinskya, Tšaikovskin *Prinsessa Ruusunen* ensi-illan Mariinskissa hän näki 8-vuotiaana.

Stravinsky piti Tšaikovskia onnettomana nerona, jonka lähes vertaansa vailla oleva lahjakkuus muodostui lopulta tämän kiroukseksi. Stravinsky on kirjoittanut *Keijukaisen suudelman* partituurin alkusivulle ranskankielisen omistuksen jossa hän pitää Pierre (sic!) Tšaikovskia oman balettinsa sankarin tapaan muusan kuolettavan suudelman uhrina ja toteaa, että tuon suudelman salaperäinen vaikutus kuuluu kaikissa ”tämän suuren taiteilijan teoksissa”.

Jotkut pitävät Keijukaisen suudelmaa välityönä, aivan kuin Stravinskyn luomisen kiihko olisi lamaantunut vuoden 1928 tienoilla. Tämä johtuu nähdäkseni teoksen paikasta Stravinskyn tuotannossa. Jos se olisi syntynyt jatkeena 1910-luvun suurille venäläisille baleteille, siihen suhtauduttaisiin eri tavalla. Keijukaisen suudelma on tyyllistään uusklassinen mutta sen käyttämä uusiomateriaali ei olekaan Stravinskylle tyypillisesti renessanssia, barokkia tai klassismia, vaan emotionaalisesti etäännytettyä Tšaikovskia. Tämä kummallinen yhdistelmä on ilmeisesti monelle liikaa.

Stravinsky valitsi älykkäästi työstettäväkseen sellaisia kappaleita, joita ei niin hyvin tunneta: esimerkiksi yksinlauluja sekä osia kolmesta orkesterisarjasta. Joutsenlampeakin on mukana, mutta se on kätkeyty hyvin. Niin kuin aina, Stravinsky muuntaa varastaman-

sa ja lainaamansa elementit taitavasti omaan käyttöönsä. Koskaan ei tiedä, missä materiaalien raja oikeastaan menee – Stravinsky itsekin naureskeli vanhempana, ettei hän enää muista, mikä on Tšaikovskia ja mikä häntä itseään. Keijukaisen suudelmaan esittäjää ei tietenkään auta yhtään tieto siitä, mitä Tšaikovski-sitaatteja Stravinsky milloinkin käyttää, eikä kattavaa luetteloa niistä edes ole olemassa.

Yliluonnollisuus on läsnä tämän ohjelman molemmissa baleteissa mutta *Keijukaisen suudelman* tarina ei ole yhtä iskevä ja dramaattinen kuin *Joutsenlammen*. *Le baiser de la fée* on aina ollut koreografeille ongelmallinen, eikä siitä ikinä ole tullut balettimaailman hittikappaletta.

Stravinskyn kameleonttimaisuudesta kertovat hyvin ne baletit, jotka ovat RSO:n tämän kauden ohjelmistossa: *Kevätuhri* (1913), *Keijukaisen suudelma* (1928), *Orfeus* (1948) ja *Agon* (1957) ovat kaikki erilaisia ja kertovat omalla vaikuttavalla tavallaan siitä, miten Rimski-Korsakovin edustama uhkea venäläinen romantiikka vähitellen mureni atomeiksi 1900-luvun tyyllisten myrskyjen ja Stravinskyn veitsenterävän, modernin nerouden seurauksena.

haastattelu **Lotta Emanuelsson**

## PJOTR TŠAIKOVSKI (1840–1893): SARJA BALETISTA JOUTSENLAMPI

Vuonna 1877 Pjotr Tšaikovskin ensimmäinen kokoillan baletti Joutsenlampi ei ottanut tulta ensi-illassaan Moskovan Bolshoi-teatterissa. Suurin syy oli epäonnistuneessa koreografiassa, vaikka Tšaikovski syytti tapahtuneesta myös itseään.

Vain pari vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen Joutsenlampi aloitti voittokulkunsa Marius Petipan ja Lev Ivanovin klassisen koreografian siivittämänä. Säveltäjä oli itse suunnitellut konserttisarjan kokoamista baletin musiikista, mutta se jäi toisten tehtäväksi. Mikään konserttisarjoista ei seuraa baletin juonta, joka ei ole edellytys musiikin ymmärtämiselle.

Joutsenlampi on satu prinssi Siegfriedistä, joka tarjottujen morsiamien sijaan rakastuu joutseneksi lumottuun Odetteen. Lumouksen loihtinut paha taikuri von Rothbart yrittää näyttää Siegfriediä ”mustalle joutsenelle”, tyttarelleen Odilelle, mutta lopussa prinssi saa prinsessansa ja paha palkkansa.

Joutsenlammen idea oli lähtöisin Tšaikovskin vanhojen satujen pohjalta sisarentyttärilleen laatimasta kotoisesta kuvaelmasta. Jotain tuosta kodikkuudesta, pikkutyttöjen uskosta uljaiden ja sulavakäyttöksisten prinssien sekä haavoittuvaisten, mutta äärimmäisen kauniiden prinsessojen yhteenkuuluvuuteen on ikuistettu baletin musiikkiin. Tunteiden

värähdykset rekisteröidään herkkyydellä, joka tuo mieleen Andersenin sadun Todellisesta prinsessasta.

Kuusiosainen konserttisarja op. 20a alkaa toisen näytöksen kohtauksella (Scène: Moderato), joka esittelee lumotut joutsenet lammellaan. Tremolojousia vasten piirtyvä kaihoisa oboemelodia paljastaa kohtalokkuutensa käyrätorville ja intohimoisuutensa jousille siirrettynä. Ensimmäisen näytöksen suuri sikermävalssi (Valse) huokuu satuhovin säihkettä ja keisarilisten juhlien keinuvaa eleganssia.

Danse de cygnes (Allegro moderato), joutsenten tunnettu tanssi baletin toisesta näytöksestä esittelee lintujen ko-operatiivisia kykyjä eli corps de ballet'n taitoa yhdenmukaisessa kuvioliikheidinnässä. Fagottien säestämässä puhallinsävelmässä on etydimäisyyttä, joka ehkä muistuttaa lammella liihottavien kaunottarien vankeudesta.

Asian ytimeen päästään toisen näytöksen kohtauksessa (Scène: Andante – Andante non troppo), jossa mikään kirous ei estä Siegfriediä ja Odettea rakastumasta toisiinsa. Tšaikovski valaa soitinsooloilla duettoon yksilöllisyyttä ja herkkää aistikkautta: harppu luo oman lemmekkään taikapiirin, jossa primadonnana liehuu sooloviulu kaitsijanaan empaattinen soolosello.

Unkarilainen Czardas (Moderato assai – Allegro moderato – Vivace) liittyy kolmannen näytöksen juhliin, eri kansallisuksia edustavaan *divertissementiin*, jossa prinssi Siegfriedille esitellään kilpailevia morsianehdokkaita. Pustan vetovoimaa huokuva tanssi kiihtyy asettaen villin riehakkaaksi.

Päätöskohtaus (Scène: Allegro agita-

to – Alla breve) neljännessä näytöksessä käynnistyy huolestuneena ja purkautuu melodramaattisen käänteen jälkeen sarjan alussa kuultuun teemaan. Nyt joutsenten laulu kohoaa täydellä voimalla (Moderato e maestoso) duuriin tyyntyen vasta viime takteilla.

## MAGNUS LINDBERG (S. 1958): VIULUKONSERTTO NRO 2

Magnus Lindbergin musiikissa soittimellisuus on ollut aina keskeisellä sijalla, vaikka ensimmäinen konsertoksi otsikoitu teos (pianolle) valmistui vasta vuosina 1991–1994. Solistin ja orkesterin tehtävänjaossa Lindbergiä eivät ole kiinnostaneet romanttiset yhteenotot, vaan materiaalia ja motiiveja yhdistelevä ja kehrittelevä ajattelu.

Soolosoitin ja orkesteri osallistuvat yhteiseen matkaan, joka ei aina etene tasatahtia, mutta jonka luonne syntyy samansuuntaisista päämääristä. Lindbergin konsertoille on tyypillistä kolmijaksoinen symmetrisyys, vaikka eri taitteet jäävät usein vaille esitysmerkintää. Teos on eri taitteineenkin yksi suuri jatkumo, mikä korostuu myös vuonna 2015 valmistuneessa toisessa viulukonsertossa.

Lindbergin ensimmäinen viulukonsertto (2006) oli viulisti Lisa Batiashvilille omistettu teos, jossa koonpano oli rajattu kamariorkesteriin. Kymmenen vuotta myöhemmin toinen

viulukonsertto on omistettu viulutaiteilija Frank Peter Zimmermannille Lontoon, Berliinin ja New Yorkin filharmonikoiden sekä Ruotsin radion sinfoniaorkesterin yhteisesti tilaamana.

Lindberg operoi tässäkin viulukonsertossa perinteisellä puupuhaltajistolla, mutta harmonisiin rutistuksiin tulee voimaa neljästä käyrätorvesta, kolmesta pasuunasta ja lyömäsoittinten laajemmasta kirjosta. Toinen viulukonsertto on suurempi teos myös eleiden ja draaman suhteen. Siinä on kolme nimeämätöntä ja yhteen soitettavaa osaa, joiden kautta musiikki kasvaa ja kiertyy läpi teoksen jatkuvaan ylöspäin suuntautuvaan liikkeeseen. Tuo liike laajenee tuon tuosta suuriksi harmonisiksi panoraamoiksi jatkaakseen kulkuaan yhä uusille tasoille.

Solisti ja orkesteri jakavat temaat-tisen työskentelyn tavalla, joka takaa sooloviulun kuuluvuuden. Lindberg on viitannut sen yhteydessä Luciano Berion teokseen *Points on the curve to find...* (1971), jossa orkesteri saa materiaalinsa soolosoittimelta. Lindbergin toisessa viulukonsertossa prosessi on samantapainen, mutta vuorovaikutteisempi raivaten tilaa suurille nousuille ja tiivistyville purkauksille.

Periaate tehdään selväksi heti teoksen alussa, kun sooloviulu esittelee tulissa pariäänissä kohoavan aiheen, joka siirtyy välittömästi orkesterille ja saa eri soitinryhmissä erilaisen värityksen. Ensimmäinen jakso keskittyy ylöspäin kipuavaan liikkeeseen. Se vapauttaa sooloviulun ja orkesterin ylärekisteristä spektraalista loistoa, mutta painottaa myös osapuolten temaattista integraatiota, yhteistä aktiivista rakentamista.

Toinen jakso on vireeltään intiimimpi, vaikkei aikamitoiltaan merkittävästi hitaampi. Isorummun iskujen ja vaskien koraalisommitelmien keskellä viulu omaksuu uuden, aiempaa yksilöllisemmän ja taiturillisemmän roolin.

Hieman ennen jakson alkua sooloviulu esitteli hehkeän aiheen, muunnelman, joka puhkeaa jakson puolivälissä kukkaan miltei elokuvamaisella päätöksellä. Se on esimerkki kypsän Lindbergin estottomasta elämäntunnosta, jonka hehku ulottuu myös jakson päättävään viulukadenssiin. Siinä tiivistyy Frank Peter Zimmermannin yksilöllinen panos, joka sulautuu kokonaisuuteen konserttimestarin ja orkesterin osallistuessa kadensointiin.

Päätösjakso on yksiselitteisimmin virtuoosinen, soololinja sekä kupliva ja kihisevä orkesterisatsi tiiviisti kiinni toisissaan taukoamattomassa liikkeessä. Lindberg tekee motiiveistaan yhteenvedoa lähes perinteiseen tapaan huipentaen kaiken harveneissa ja uljaissa lopputahdeissa. Niiden tummasa pohjasävelessä on aavistus barokin juhlavuutta ja arvoituksellisuutta.

# IGOR STRAVINSKY (1882–1971): KEIJUKAISEN SUUDELMA

Ida Rubinstein esitti vuonna 1927 Igor Stravinskylle Tšaikovski-aiheisen tilauksen, joka lankesi otolliseen maaperään: ”Se antoi minulle tilaisuuden osoittaa sydämeni pohjasta kunnioitukseksi Tšaikovskille ja hänen valtavalle lahjakkuudelleen...” Stravinsky tiesi, että Tšaikovskia halveksittiin älymystöpiireissä, mutta hänelle ei ollut tärkeää niinkään kunnioittamansa säveltäjän reabilitointi kuin lapsuuden säveliin ja kadotettuun maailmaan, jonka vallankumous oli vienyt.

Stravinskyn valitsema Hans Christian Andersenin satu Jääneito kuvasti lahjakkaan lapsen kovaa kohtaloa: ”Valitsin suuren kirjailijan, jonka lempeä, herkkä sielu sekä rikas mielikuvitus muistuttivat paljon Tšaikovskia... Muokkasin tarinaa seuraavasti. Keijukainen merkitsee vastasyntyneen lapsen taikasuu-delmalla ja erottaa hänet äidistään. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin nuorukaisen elellessä huolettomana keijukainen tulee ja suutelee häntä uudelleen ja vie hänet mukanaan elämään kanssaan täydellisessä onnessa.”

Vuonna 1928 valmistunut baletti *Le baiser de la fée* (Keijukaisen suudelma) pohjautui Tšaikovskin pieniin pianokappaleisiin ja lauluihin. Pulcinellan kaltaisesta naamioleikistä ei ollut kyse, vaan Stravinsky arvioi tuttujen kappaleiden kautta omaa minuuttaan. Monien numeroiden kohdalla on vaikea päätellä mihin Tšaikovski loppuu ja mistä

Stravinsky alkaa. ”Muistan vain hämähästä mikä siinä oli Tšaikovskin ja mikä minun musiikkia”, Stravinsky muisteli ovelana myöhemmin.

Vaikka Stravinsky vieroksui romanttisia tunnevyöryjä, Tšaikovski oli hänelle läheinen säveltäjä, kadotettujen ihanteiden, suvreenin melodian ja musiikillisen nostalgian (muistin) marittyri. Hänen välityksellään Stravinsky otti myös etäisyyttä opettajansa Rimski-Korsakovin edustamaan venäläiskansalliseen suuntaukseen.

Le baiser de la fée on Stravinskyn baleteista pehmein ja sadunomainen, mutta kauttaaltaan humorististen puumerkkien peittämä. Rubinsteinin balettiseurueen kantaesitys teoksesta ei turistimaisine sveitsiläislavastuksineen ollut menestys ja ehkä teos on sen vuoksi jäi sivuun. Stravinsky laati kokonaisuudesta myöhemmin (1934, 1949) neliosaisen Divertimenton konserttikäyttöön.

Baletin alku oli kotimaansa vallankumouksessa menettäneelle venäläissäveltäjälle vertauskuvallinen: keijukaisen suudelma erottaa äidin ja lapsen, joka varhaiset muistonsa menettäneenä joutuu muille maille. Teoksen juonen seuraaminen ei ole välttämätöntä tai edes kovin hyödyllistä: Prologissa äiti ja lapsi joutuvat myrskyn kouriin, keijukainen löytää pojan, suutelee häntä, ja jättää hänet maalaiskylän asukkaiden kasvatettavaksi.

Toisen kohtauksen kyläjuhliissa täysi-ikäiseksi kasvanut nuorukainen tanssii kyläläisten ja morsiamensa kanssa. Muhkeiden käyrätorvien ja letkeiden rytmien teema sekä pulisevat puhallinsoolot edustavat maanläheistä maa-



seutukuvausta, jota Stravinsky käsittelee Tšaikovskia ronskimmin. Kohtauksen jälkipuoliskolla mustalaisennustajaksi naamioitunut keijukainen käy povaamassa mystisin sävyin pojan ihmeellistä tulevaisuutta.

Kohtaus myllyllä on idyllinen kuva, joka valmistelee teoksen keskeistä pari-kohtausta, Pas de deuxia, jossa nuorukainen luulee tanssivansa rakastettunsa kanssa, mutta kumppanina onkin keijukainen. Muunnelmissa myös orkesterin solistit ottavat osaa lemmeikkääseen kujerteluun ja koodassa versioidaan hupaisasti Tšaikovskin näyttäviä poistumisia.

Identiteettien syntyminen ja sekoittuminen on Keijukaisen suudelman keskeinen tutkimuskohde ja on kuvaavaa, että Stravinsky sommittelee tähän Pas de deuxiin tuotantonsa sulokkainta musiikkia. Sadun lumosta syntyy suoja-kilpi, jonka alta onnen tai lahjakkuuden kohtalokkaat piirteet tihkuvat vääjäämättä esiin.

Stravinsky lainaa Epilogissa Tšaikovskin laulua ”Ken kaihon tuntee” (klarinetti, Goethe). Samalla kun keijukainen suutelee nuorukaista toisen kerran ja sulkee hänet lopullisesti satumailmaan, Stravinsky hyvästelee Tšaikovskin lempeän surumielisesti. Musiikin luoma ihannemaailma voi olla kaunista petosta, mutta raja todellisuuteen on vain seinöhuut.

**Antti Häyrynen**

## FRANK-PETER ZIMMERMANN

Frank Peter Zimmermann kantaesitti Magnus Lindbergin toisen viulukonserton joulukuussa 2015 Lontoon filharmonikoiden ja kapellimestari Jaap van Zwedenin kanssa. Ensiesityksen jälkeen Zimmermann on soittanut teosta myös mm. Berliiniin ja New Yorkin filharmonikoiden sekä Ruotsin radion sinfoniaorkesterin solistina. Lindbergin konserton lisäksi saksalaisviulisti on kantaesittänyt myös Matthias Pintscherin, Brett Deanin sekä Augusta Read Thomasin viulukonsertot.

Duisburgissa syntynyt Frank Peter Zimmermann soitti ensimmäisen kerran orkesterin solistina vain 10-vuotiaana. Ura on sittemmin vienyt hänet merkittävimpien orkesterien solistiksi ja arvostetuksi kamarimusiikoksi. Zimmermannille on myönnetty useita palkintoja ja tunnustuksia, kuten mm. Saksan liittotasavallan ”Bundesverdienstkreuz” ja Hanaun kaupungin Paul Hindemith -palkinto.

Frank Peter Zimmermann, alttoviulisti Antoine Tamestit ja sellisti Christian Poltéra muodostavat Trio Zimmermannin. Trio on tehnyt palkitut levytykset Beethovenin, Mozartin ja Schubertin jousitrioista. Viime joulukuussa kokoonpano kiersi Eurooppaa ja esiintyi mm. Zürichissä, Varsovassa, Amsterdamissa ja Milanossa. Kamarimusiikin lisäksi Zimmermann esiintyy kuluvalle konserttikaudella myös mm. Bostonin sinfoniaorkesterin, Berliinin ja New Yorkin filharmonikoiden, Wienin sinfonikkojen ja Ranskan kansallisorkesterin solistina.

Zimmermann on levyttänyt lähes kaikki perusohjelmiston viulukonsertot aina Bachista Ligetiin. 2015 ja 2016 hänessä Classics julkaisi Mozartin viiden viulukonserton ja sinfonia concertanten taltiointit. Deccalle hän on levyttänyt Dvořákin konserton ja BIS:ille Hindemithin konserton.

## 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 tilaamia teoksia. RSO:n tehtäviin kuuluu myös koko suomalaisen orkesterimusiikin taltiointi kantaanauhoille Yleisradion arkistoon.

Kaudella 2016–2017 orkesteri kantaesittää viisi Yleisradion tilaamaa teosta ja esittelee myös suomalaisen modernismin pioneereja, kuten Väinö Raitiota

ja Uuno Klamia. Lisäksi ohjelmassa on muun muassa Stravinskyn orkesteriteoksia, Mahlerin ja Brucknerin sinfonioita, Haydnin Vuodenajat -oratorio ja nykysäveltäjien konserttoja. Vieraaksi saapuvat mm. sopraano Karita Mattila ja mezzosopraano Michelle DeYoung, kapellimestarit Esa-Pekka Salonen, Teodor Currentzis ja Gustavo Gimeno sekä pianisti Daniil Trifonov.

RSO on levyttänyt mm. Mahlerin, Ligetin, Eötvösin, Sibeliuksen, 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. Sibeliuksen Lemminkäisen ja Pohjolan tyttären levytys oli Gramophone-lehden Critic's Choice joulukuussa 2015. Lisäksi levytys toi RSO:lle ja Hannu Linnulle kotimaisen Emma-palkinnon Vuoden klassinen albumi 2015 -kategoriassa. Kaudella 2016–2017 orkesteri levyttää mm. Sibeliusta, Prokofjevia ja Fagerlundia.

RSO tekee säännöllisesti konsertti-kiertueita ympäri maailmaa. Kaudella 2016–2017 orkesteri esiintyy Hannu Linnun johdolla Suomussalmella, Kajaanissa, Mikkelissä ja Kuopiossa.

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](http://yle.fi/rso)) voi konsertteja kuunnella sekä katsella korkealaatuisen livekuvan kautta. Konserteista suuri osa myös televisoidaan suorina lähetyksinä Yle Teemalla.