

25.5.

PERJANTAISARJA 14

Musiikkitalo klo 19.00

Hannu Lintu, kapellimestari

Leila Josefowicz, viulu

*Joonas Kokkonen: Interludeja oopperasta
Viimeiset kiusaukset* 15 min

Bernd Alois Zimmermann: Viulukonsertto 18 min

1. Sonaatti (*Allegro moderato, rubato*)
2. Fantasia (*Rubato molto*)
3. Rondo (*Allegro con brio*)

VÄLIAIKA 20 min

Robert Schumann: Sinfonia nro 1 "Kevät" op. 38 32 min

1. *Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace*
2. *Larghetto (attacca)*
3. *Scherzo (Molto vivace – Trio)*
4. *Allegro animato e grazioso*

*Schumannin sinfonian jälkeen kukitetaan ansaituille eläkepäiville siirtyvät
klarinetisti (myös Es-klarineti) Marja Kopakkala ja
2. soolopasunisti Teppo Alestalo.*

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

Tomas Nuñez-Garcés, sello

J. S. Bach: Sarja soolosellolle nro 2 BWV1008

16 min

- 1. Preludi*
- 2. Allemande*
- 3. Courante*
- 4. Sarabande*
- 5. Menuetti*
- 6. Menuetti*
- 7. Gigue*

ENNEN KONSERTTIA klo 18 päälämpiö:

Uusi kausi 2018–2019! Toimittaja Outi Paananen ja ylikapellimestari Hannu Lintu keskustelevat.

Väliaika noin klo 19.50. Konsertti päättyy noin klo 21.15.

Myöhäisillan kamarimusiikki päättyy n. klo 21.45.

Konsertti lähetetään suorana lähetyksenä Yle Radio 1:ssä ja Yle Areenassa.

Konsertti nähdään kahdessa osassa Yle Teeman RSO Musiikkitalossa -ohjelmassa 3.6. ja 10.6. ja uusintana Yle TV1:ssä 9.6. ja 16.5.

”VIIMEISISSÄ KIUSSAUKSISSA ON SYVYYTTÄ, JOKA PUHUTTELEE KAIKKIA”

Millaisessa suhteessa Viimeisistä kiusauksista irrotetut interludit ovat itse oopperaan?

Musiikki on sarjassa kyllä samassa järjestyksessä kuin itse oopperassakin, mutta varsinaista tarinaa tästä ei saa, sillä näiden orkesterifragmenttien musiikki on peräisin ainoastaan oopperan ensimmäisestä näytöksestä. Ne luovat impressioita ja heijastuksia oopperan draamasta. Jos haluaa tarinan, pitää kuunnella itse ooppera.

Viimeisten kiusausten interludit on työstetty niin, että oopperasta on vain irrotettu tietyt sivut ja sitten merkity mistä aletaan ja mihin lopetetaan. Varsinaisia välikkeitä tai uutta musiikkia teos ei sisällä. Mielestäni näinkin yksinkertaisella tavalla syntynyt sarja on todella vaikuttavaa, puhuttelevaa musiikkia ja esittelee yllättävän monipuolisesti Kokkosen tyylin eri ilmenemismuotoja.

Oopperoista laaditut sarjat ja sinfoniat ovat 1900-luvun ilmiö: eivät Verdi tai Wagner tehneet sellaisia, Mozartista puhumattakaan. 1900-luvun mittaan niitä ilmestyi yhä enemmän, kun orkesterin rooli muuttui oopperassa tasa-arvoisemmaksi, ja orkestraalista materiaalia oli siten paljon. Berg teki sarjat sekä *Lulusta* että *Wozzeckista*, samoin

Šostakovitš ja Prokofjev oopperoistaan ja baleteistaan. Hindemith teki *Mathis der Malerista* ja Rautavaara *Vincentistä* kokonaisen sinfonian. Kokkosen *Interludit* kuuluvat samaan jatkumoon..

Meillähän tuli tähän konserttiin pieni ohjelmanmuutos: alun perin tarkoitus oli soittaa Mendelssohnin *Kesäyön uni*. Syy muutokseen on se, että vuonna 2021 tulee kuluneeksi sata vuotta Kokkosen syntymästä, ja sitä silmällä pitäen oli jo nyt aloitettava levytysprojekti. Kokkonen on Radion Sinfoniaorkesterille tärkeä säveltäjä. Orkesteri on kantaesittänyt kaikki hänen neljä sinfoniaansa ja nämä interludit esitettiin ensi kerran RSO:n 50-vuotisjuhlaconsertissa.

Miksi mielestäsi Viimeisistä kiusauksista tuli omana aikanaan niin valtava ilmiö?

Epäilemättä se täytti jonkinlaisen tyhjiön suomalaisessa musiikkielämässä: kansan syvät rivit kiinnostuivat oopperasta teoksen aihepiiriin vuoksi. Ja vaikka Martti Talvela ei lopulta Paavon roolia kovin montaa kertaa laulanut, hänen roolinsa ja tulkintansa ovat unohtumattomat.

Viimeiset kiusaukset puhutteli kaikkia suomalaisia. Se vetosi paitsi sävelkie-

lensä myös emootioidensa ja tapahtumiensa osalta. Toisaalta teoksen suosio sai Korvat auki -yhdistyksen pojat ja tytöt raivon valtaan. Olisi toki kiinnostavaa pohtia, miten modernia oopperaa Suomi olisi ollut 70-luvulla valmis vastaanottamaan mutta kyllä ”karvalakioopperat” tekivät merkittävää pioneerityötä suomalaisen oopperan hyväksi.

Uskonnollisille ihmisille *Viimeiset kiusaukset* oli todiste herätysliikkeen synnystä ja kasvusta ja kristillisistä sisällöistä. Se nähtiin myös suomalaisena kansankuvauksena. *Viimeisissä kiusauksissa* on syvyyttä, joka puhuttelee kaikkia, ja näissä orkesterifragmenteissa on jotakin samaa.

Kokkosella ja Zimmermannilla on ikäeroa vain kolme vuotta. Niin erilaisia 1900-luvun säveltäjiä kuin he ovatkin, kuulen heidän myös jotakin ilmaisullisia yhtäläisyyksiä. Kokkonen toki pysyi perinteisempänä sävelkieleltään.

Entä näetkö yhtäläisyyksiä Zimmermannissa ja Schumannissa?

Zimmermann jatkaa mielestäni Schumannin edustamaa saksalaista romanttista ilmaisua, omalla modernilla tavallaan tietysti. Zimmermann liikkuskeli nuorena Darmstadtin piireissä, joissa haluttiin riisua musiikki liiallisesta ilmaisusta. Zimmermannissa kuitenkin oli niin paljon ekspressiivistä romanttikkoa, että hän halusi omaksumansa kieliopin puitteissa olla erilainen kuin muut saman sukupolven säveltäjät. Boulez, Nono ja kumppanit nousivat edustamaan uutta koulua, mutta Zimmermann jäi syrjään, jopa unohduksiin, mikä saattoi myös lisätä hänen henkisiä ongelmiaan.

Hän ei ollut aikalaisväeltäjien mielen myöskään siksi, että hän käytti jazzielementtejä ja kaikenlaisia lainoja. Ehkä hän jättäytyi itse ulkopuolelle juuri siksi, että halusi ilmentää musiikissaan emootioita. Onneksi *Die Soldaten* nosti hänet vielä loppuaikoina maailmanmai-neeseen.

Saksalaisen romantiikan perinteen lisäksi Zimmermannia ja Schumannia yhdistää se, että he molemmat kärsivät mielenterveydellisistä ongelmista. Toinen heistä onnistui riistämään hengen itseltään, toinen epäonnistui, mutta hänenkin kuolemansa oli tavallaan seurausta tuosta yrityksestä. Molemmilla oli jo nuoresta pitäen henkisiä ongelmia, mutta Zimmermannin tapauksessa myös sodalla oli osansa asiaan.

Ei mielen hajoamista toki voi tämän konsertin teemana pitää, mutta tulee kyllä pohtineeksi, kuinka se näiden säveltäjien musiikissa kuuluu. Sitä on hyvin vaikea sanoa. Näennäisesti saattaa vaikuttaa siltä, että Schumannin onnistui pitää sairautensa musiikistaan erossa, mutta olen varma, että se vaikutti hänen teoksiinsa, samalla tavoin kuin Beethovenin kuurous vaikutti hänen myöhäistuotantoonsa. Zimmermannin sielun kauhut ovat selkeämmin kuultavissa mutta se johtuu siitä, että aikamme yleisö tunnistaa hänen musiikilliset viestinsä paremmin.

Johdat ensimmäistä kertaa Musiikkitalossa Schumannin sinfoniaa. Millaisessa asemassa ne ovat ohjelmistossasi?

Teen usein Helsingissä sellaista, mitä en tee muualla, ja päinvastoin. Johdan itse asiassa melko paljon Schumannin

sinfonioita, erityisesti neljättä ja tällä kaudella myös ensimmäistä sinfoniaa. Koen Schumannin sinfoniat koko ajan yhä läheisemmiksi. Lauluista ja kamarimusiikista olen aina pitänyt ja kenties niistä onnistunut ammentamaan jotakin siitä, miten sinfonioita mielestäni pitäisi tulkita. Kokemuksen myötä olen alkanut ymmärtää, miten erityisen paljon harjoittamista ja karakterisointia ne vaativat.

Schumannin orkesterimusiikin arvostus on mennyt ylös ja alas. Ensimmäisen sinfonian syntyaikaan Schumann oli juuri mennyt naimisiin. Hänen tuore vaimonsa Clara kiersi maailmaa soittamassa kaiken maailman kummallisia virtuoosikappaleita, joiden säveltäjät eivät tämän päivän kuulijalle sano enää mitään. Robertin pianokappaleet eivät olleet sellaisia, joten Claran mielestä

niistä ei ollut mihinkään. Niinpä hän sai Robert-paran vakuutetuksi siitä, että tämän pitäisi säveltää orkesteriteoksia.

Schumann ryhtyi tuumasta toimeen ja sinfonioita syntyikin nopeasti. Jo 1800-luvun loppupuolella oltiin siten yhtäkkiä yleisesti sitä mieltä, että Schumann oli onneton orkesterisäveltäjä. Mahlerin mielestä hänen sinfonioissaan ei ollut yhtään toimivaa tahtia, ja hän orkestroi ne kaikki uudestaan. Nyt eletään taas aikaa jolloin kapellimestarit eivät enää kopeloi Schumannin sinfonioita, vaan ne saavat olla sellaisia kuin ne ovat. Niiden hurmaavan mössöiset tekstuurit vaativat paljon organisointia, mutta ne saa kyllä toimimaan.

haastattelu **Lotta Emanuelsson**

VARJOISTA KIRKKAUTEEN

”Herra Kokkonen, mitä arvelette, onko oopperallanne mahdollisuuksia menestyä täällä Saksassa?” ”Kuollaan sitä täälläkin”, vastaa säveltäjä.

Kuoltu on, eletty on, ja käyty siinä sivussa ulkoisia ja sisäisiä kamppailuja, joissa mitataan ihmisen voimaa ja heikkoutta, uskoa ja epäuskoa, iloa ja ahdistusta sekä itsetunnon häilymistä. On vastustettu kiusauksia ja annettu periksi niille, ja kun koittaa viimeinen hetki, esiin nousee kysymys: voiko varjo olla kirkas?

Kun puhutaan 1970-luvun suomalaisista menestysopperoista, Joonas Kokkonen ainokainen *Viimeiset kiu-*

saukset nousee omaan korkeuteensa. Syyskuussa 1975 kantaesitetty teos on todellakin menestynyt niin kotimaassa kuin muuallakin, Saksat ja Amerikat mukaan lukien. Useiden satojen esitysten myötä se on Suomen toiseksi esitetyin ooppera – Ilkka Kuusiston *Muumiooppera* lienee sentään vielä edellä esitysmäärissä. Ja näin siitä huolimatta, että alunperin Kokkonen koki oopperan säveltämisen vastenmielisenä ajatuksena. Jäykkiä oopperaohjauksia hän karsasti, eikä ollut *Viimeisiä kiusauksia* aloittaessaan koskaan edes lukenut yhtään oopperapartituuria.

Äkkiä ajatellen ooppera körttiläissaar-

naaja Paavo Ruotsalaisesta ei myöskään tunnu todennäköiseltä menestysteokselta, mutta asia on päinvastoin. Hyveeseen ja jumalalliseen sielun puhautteen kansaa piiskaava saarnamies muuttuu äärimmäisen kiinnostavaksi, kun hän itse on rikkiäinen ihminen, joka ryyppää, pettää vaimoaan ja laiminlyö perhettään. Paavo Ruotsalaisen kuolinvuoteellaan kokemat uninäyt ja aistiharhat peilautuvat uhrautuvan Riitta-vaimon toisenlaiseen tapaan kamppailla kohti sisäistä rauhaa ja jumalallista yhteyttä. Aihe upposi suomalaiseseen yleisöön sellaisella painolla, ettei vastaavaa ollut aiemmin nähty eikä moista ole koettu sen jälkeenkään.

Viimeiset kiusaukset perustuu säveltäjän pikkuserkku Lauri Kokkosen näytelmään. Vanha totuus on, että oopperassa jonkun pitää kuolla, ja siinä suhteessa *Viimeiset kiusaukset* menee äärimmäisyyksiin: molemmat päähenkilöt ovat jo oopperan alussa joko kuolleet tai kuolinvuoteellaan, oopperan 14 kohtausta kertovat tarinan takaumina. Rakenteellisesti *Viimeiset kiusaukset* ei ole perinteinen numero-ooppera, muttei myöskään täysin läpisävelletty, vaan sen muoto on monella tapaa sinfoninen, mikä olikin Joonas Kokkosen säveltäjäneetoksen keskeinen pyrkimys. Koko oopperassa ei ole kuin kaksi varsinaista aariaa, molemmat Paavolla, ja sen lopussa kuullaan Paavon ja Riitan duetto – siinä kaikki, mitä perinteisen oopperan kaavasta on läsnä.

Entä onko *Viimeiset kiusaukset* uskonnollinen ooppera? Tätä pohdittiin aikaan paljon. Toki aihe liittyy uskonnon harjoittamiseen, ja oopperan kuuluisin melodia on ikoninen Paavon virsi.

Kokkonen oli itse uskonnollinen, mutta koki uskonnon äärimmäisen yksityisenä asiana. Kristillisyyttä oppijärjestelmänä hän silti vierasti, ja uskonnon valjastamista kasvatuksen käyttöön hän kaivahti. Hänen oma uskonsa oli panteistinen, jumaluus on läsnä kaikessa, ei ulkopuolisena olentona. Kenties tästä syystä myös uskonnoton voi heittäytyä *Viimeisten kiusausten* maailmaan; kyse on ensisijaisesti psykologisesta draamasta, jonka viitekehys on herännäiskristillisyydessä.

Musiikkinsa puolesta ooppera ajoittuu Kokkosen parhaan luomisvoiman vaiheeseen. Säveltäjän muutenkin yksilöllinen ääni on siinä tunnistettavimmillaan. Musiikki on vahvaa, ilmaisuvoimaista ja rakenteellisesti niin eheää kuin Kokkosella koskaan.

Kun Kokkoselta tilattiin uusi teos Radion sinfoniaorkesterin 50-vuotisjuhlaan syksyksi 1977, säveltäjä koki, ettei hän ehtisi kirjoittaa tykkänään uutta sävellystä. Niin hän päätyi tekemään *Interludeja oopperasta Viimeiset kiusaukset*. Oopperassa interludit toimivat kohtausten välillä orkestraalisina ylimenoina ja vievät aina uuteen tilanteeseen tai tunnelmaan. Näistä Kokkonen arveli koostavansa nopeasti pyydetyn teoksen, mutta kuten usein käy, säveltäjä ei päässytäkään niin helpolla kuin oli ehkä toivonut. Interludeista kasvoi itsenäinen, neliosainen teos, jonka aineisto ja ilmapiiri tulevat oopperan musiikista. Kokkonen muotoili osat uudelleen ja sävelsi interludeihin musiikkia, jota oopperassa ei ole. Vain kolmas interludi on suurelta osin suoraan oopperasta. Kaikki interludit tulevat oopperan ensimmäisestä näytöksestä.

Ensimmäinen osa, *Moderato*, alkaa dramaattisella pauhulla. Kuoleva Paavo huutaa: ”Taivaan puomille on mentävä yksin. Kuuletteko, yksin.” Musiikki rauhoittuu ja Paavon sisäiset näyt saavat vallan. Lyhyt *Allegretto* alkaa tanssah-televalla rytmillä, johon puupuhaltimet johdattelevat. Rytmikalle on syynsä: ollaan Paavon ja Riitan nuoruudessa, tanssipaikalla. *Allegrossa* tunnelma kääntyy taas kuumeiseksi ja jännittyneeksi, ja musiikki kasvaa marssirytmiseksi, kun Paavo lähtee taas saarnamatkalle, ja

Riitta heittää raivoissaan kirveen miehensä perään. Finaali-*Andante* alkaa keskeytyksettä ja musiikki rauhoittuu kirkkaaksi, kun ollaan Riitan kuoleman äärellä – tähän päättyy myös oopperan ensimmäinen näytös. Kromaattinen melodiikka korostaa tunnelman valoisuutta, ja vastaa *Viimeisten kiusausten* keskeiseen kysymykseen. Kyllä: varjo voi olla kirkas.

Osmo Tapio Räihälä

MUSIIKILLINEN SUURSIIVOUS

Radion sinfoniaorkesterin panostus sata vuotta täyttävän Bernd Alois Zimmermannin juhlakauteen huipentuu varsinaisella avainteoksella, kun illan konsertissa kuullaan säveltäjän viulukonsertto. Ja onhan noita muitakin merkkitietoja tällä kaudella esitetty, kuten sellokonsertto *Canto di speranza* sekä orkesteriteokset *Photopsis* ja *Stille und Umkehr*, mutta myös harvoin kuultu varhaisteos *Jousitrio*. Tekeekö jokin sitten viulukonsertosta erityisen? Kyllä vaan.

1900-luvun jälkipuoliskon keskeisistä eurooppalaisista säveltäjistä Zimmermann on ollut heikommin tunnettu Suomessa. Kölnin lähettyvillä syntynyt Zimmermann tuli kyllä säveltäjänä esiin paljolti samoihin aikoihin kuin kollegansa Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio tai Pierre Boulez, mutta jäi tunnettuudessa näiden taakse. Siinä missä 1950-luvun avantgarden kellokaat melskasivat Darmstadtin kesäkurs-

seilla, luonteeltaan syrjäänvetäytyvämpi ja hartaan katolinen Zimmermann haikautui mieluummin takariviin. Toki hän kärsi myös syvistä depressioista, jotka lopulta ajoivat hänet itsemurhaan 52-vuotiaana vuonna 1970. Varhainen kuolema olisi kenties painanut häntä vielä enemmän pimentoon (huolimatta *Die Soldaten* -oopperan saamasta arvostuksesta), ellei 2. maailmansodan jälkeen syntynyt säveltäjä- ja muusikkosukupolvi olisi ollut niin kiinnostunut Zimmermannista. Suomessa juuri ns. ensimmäinen Korvat auki -kaarti tunsikin hänen tuotantonsa arvon.

Zimmermannin musiikin voi kiteyttää kahteen asiaan, pluralismiin ja ”pallon muotoisen ajan” käsitteeseen. Edellinen on tavallaan seurausta jälkimmäisestä: Zimmermann koki ajan siten, että nykyhetkessä on läsnä myös mennyt ja tuleva, aika ja tapahtuma levittäytyy alkuräjähdyksen tapaan kaikkiin suuntiin. Zimmermannin tyylien monimuotoi-

suus, pluralismi, oli paljolti tuon idean ilmentymä. Niinpä hänen musiikkinsa eteni varhaisesta uusklassismista ensintyylilainojen ja sitaattien käyttöön ja lopulta kollaashiin, jollaista myöhemmät sukupolvet alkoivat nimittää postmodernismiksi.

Mutta sitä ennen oli tehtävä ”musiikillinen suursiivous”, kuten Zimmermann omaa 2. maailmansodan jälkeistä kypsymisvaihettaan kutsui. Aiempi uusklassinen sävelkieli pyyhkiytyi pois, ja Zimmermannin mielenkiinto kohdistui siihen mihin niiden aikalaisten: 12-säveljärjestelmään eli dodekafoniaan, ja sen johdannaiseen sarjallisuuteen. Suursiivous tai ei, Zimmermann ei kuitenkaan tuntenut tarvetta räjäyttää ”likaa” pois, mikä lieinee ollut Boulezin ja kumppanien päämäärä. Ankarammat avantgardistit eivät olisi missään tapauksessa sulattaneet musiikkinsa osaksi vaikkapa jazzia tai latinorytmejä, minkä Zimmermann teki vailla estoja.

Sonaatti viululle ja pianolle valmistui vuonna 1950, ja sen Zimmermann otti materiaalikseen, kun hän alkoi tuota pikaa kirjoittaa konserttoa viululle ja orkesterille. Hän orkestroi soinaatin ääriosat sellaisinaan, mutta konserton laajan keskiosan hän sävelsi uudelleen. Lopputulos on teos, jossa on läsnä mennyt eli uusklassismin ja ekspressionismin henki, ja tuleva eli dodekafonia, tyylien sekoittaminen ja pluralismi. Ja pallonmuotoisessa ajassa noiden keskipisteessä on tietysti tämä hetki, eli tässä tapauksessa vuosi 1950, ja viulukonsertto. Se oli ensimmäinen Zimmermannin ”valmiin” tyylin mukainen sävellys, ja siksi avainteos tekijänsä tuotannossa.

Kolmiosaisen konserton avaa *Sonata*. Viulun avausrepliikki kuulostaa dodekafoniselta, muttei ole sitä. Osa alkaa kin sonaattina, mutta lähtee uuteen suuntaan, kun esiin nousee erikoinen, tanssahteleva jakso *Allegro commodo*. Tavanomaista kehittelyä tai kertausta ei ole, vaan Zimmermann pinoaa aineistonsa tiiviiksi montaashiksi. Ilmankos avausosa onkin niin lyhyt.

Fantasia on konserton painava keskus. Se on rakenteeltaan rondomuotoinen, eli aiheet toistuvat vuorotellen hieman muunneltuina. Tässä tapauksessa ei voida puhua tyyppillisestä hitaasta osasta, sillä hitaat tempokarakterit vuorottelevat nopeampien kanssa. Sooloviulun avusteema on nyt niin lähellä 12-sävelriviä kuin tässä konsertossa mikään ylipäätään, mutta Zimmermann rakentaa dodekafonian sangen siististi soivaksi. Sitaattitekniikka tulee esiin siten, että säveltäjä poimii mukaan *Dies irae* -hymnimelodian peräti kolmeen kertaan, toki sen taitavasti musiikkiin upottaen.

Otsikostaan huolimatta finaali (*Rondo*) on vähemmän rondomainen. Se muuttuu johdannon jälkeen *Tempo di rumbaksi*, joka kertautuessaan kasvaa sangen kuumaksi tanssiksi, kunnes meno katkeaa kenraalipaussiin. Viulu jää soittamaan tiiviin soolokadenssin, jonka jälkeen musiikki ajautuu niin suureen paineeseen, että viimeinen sointu pamahtaa esiin nopeasti.

Teoksen lyhyestä kestosta (noin 16 minuuttia) huolimatta Zimmermannin viulukonsertto on täysipainoinen, jopa täyteen pakattu sävellys. Sen sooloisuus kutsuu esiin sekä rujoa että kaudista – mitä muuta voi olettaakaan säveltäjältä, jolle eri ajat, paikat ja tahtumat ovat läsnä tässä ja nyt?

KEVÄT YLLÄTTÄÄ KOKENEENKIN

Sanotaan, että nerous ja hulluus ovat toistensa kääntöpuolia. Tutkimukset osoittavatkin, että poliitikoissa, tutkijoissa ja taiteilijoissa on mielenterveydeltään epävakaita enemmän kuin väestössä keskimäärin. Säveltäjien keskuudessa yleisimmät henkiset vaivat lienevät paniikki- ja kaksisuuntaisen mielialahäiriö, mutta pahimmillaan on kyse skitsofreniasta, kuten oli Hugo Wolfin ja Hans Rottin tapauksissa. Samaan suuntaan viittasivat myös moniongelmaisen Robert Schumannin oireet. Hän kuvitteli itselleen sivupersoonia ja jotenkin myös muut ihmiset olivat hänelle jakautuneita eri hahmoiksi.

Schumannin elämä oli jatkuvaa taistelua todellisia ja kuviteltuja vaikeuksia vastaan. Todellisia olivat heikko fyysinen kunto ja masennuskaudet sekä henkien taistelu Friedrich Wieckin kanssa. Wieck oli alunperin Schumannin pianonsoiton opettaja, jonka oma tytär Clara oli huipulahjakkuus ja loi uraa konserttipianistina nuoresta pitäen. Schumannin ja Clara Wieckin rakkaussuhde oli kukoistanut jo neljä vuotta ennen kuin säveltäjä vuonna 1840 oikeusteitse voitti luvan avioitua rakastettunsa kanssa.

Robertin ja Claran rakkaustarinaa on kuvailtu usein romanttiseksi hyvän taisteluksi pahaa vastaan; Friedrich Wieck käytti häikäilemättömiäkin keinoja pyrkinessään estämään nuorten seurustelun. Mutta tarkemmin katsottuna Wieck toimi kuin kuka tahansa järkevä ihminen. Claran ura pianistina oli jo puhjennut kukkaansa ja tuohon aikaan avioliitto merkitsi naiselle taiteilijanuran

kannalta käytännössä samaa kuin luostariin meno: kerrasta poikki. Sitä paitsi jokainen normaaliäyläinen isä olisi pyrkinyt estämään Schumannin kaltaista ailahtelevaista heittäötä piirittämästä tytärtään, ja kyllähän Wieck entisen oppilaansa tunsi.

Schumannin kuviteltuja vaikeuksia puolestaan ilmaantui sitä mukaa kun hänen mielentilansa ja ruumiillinen terveytensä vaihteli. Säveltäjä itsekin epäili jo varhaisessa vaiheessa järkensä valon kirkkautta ja kestävyyttä. Ja eihän se sitten loppuun saakka kestänytään, vaan Schumann vietti kaksi viimeistä elinvuottaan mielisairaalassa, omiin maailmoihiinsa uponneena.

Avioliitto Claran kanssa oli käänne Schumannin musiikissakin. Aikaisemmin vain liedejä ja pianomusiikkia säveltänyt Schumann innostui nyt kirjoittamaan orkesterimusiikkia. Välitön kipinä ensimmäisen sinfonian (B-duuri opus 38, lisänimeltään Kevät) säveltämiselle näyttää olleen Claran ensimmäinen raskaus. Myös voitettu oikeustaistelu ja uusi virka Leipzigin konservatoriossa, jossa Schumann oli aloittanut musiikin teorian ja sävellyksen opettajana nostivat säveltäjän mielialaa. Kaikkeen mihin ryhtyi, tarttui hän nyt palavalla innolla, sanoisinko peräti *maanisesti* (menossa oli se vaihe). Niinpä ensimmäinen sinfonia oli periaatteessa valmis *neljässä päivässä* tammikuussa 1841!

Schumann kirjoitti säveltäjä Ludwig Spohrille: "Sävelsin sinfonian niin sanoakseni innokkaassa kevään odotuksessa, kevään, joka aina yllättää uu-

tuudellaan kokeneenkin.” Schumann nimesi sinfonian neljä osaa alunperin seuraavasti: 1. *Kevään herääminen* 2. *Ilta* 3. *Iloiset leikkiverit* 4. *Kevään jäähyväiset*. Nuo nimet kuvaavat teoksen osia niin hyvin, ettei niistä tarvitse enempää sanoa. Schumann päätti kuitenkin poistaa osien nimet, sillä hän pelkäsi niiden vaikuttavan liikaa yleisön ennako-odotuksiin. Tähän häntä neuvoi myös hyvä ystävä ja ikätoveri Felix Mendelssohn, joka oli jo kokenut orkesterimusiikin säveltäjä. Sinfonian kantaesitys oli saman vuoden maaliskuun viimeisenä päivänä Leipzigin alkuperäisessä Gewandhaus-konserttitalossa (nykyinen on jo kolmas). Orkesteria johti Mendelssohn.

Yleisö otti teoksen hyvin vastaan, mutta julkinen kritiikki oli happamampaa. Tämä ei ole ihme, sillä Schumann ei pahemmin piitannut klassisista muodollisuuksista tässä raikkaassa ja innostuneessa sinfoniassaan. Aika on kuitenkin osoittanut *Kevät*-sinfonian kestävyuden eikä se häviä laadullisesti Schumannin muulle orkesterimusiikille missään olennaisessa suhteessa.

Tapahtui muuten niin poikkeuksellisesti, että Clara Schumannin menestyksellä ja pianistina ei katkennutkaan avioliittoon, ja lähes jokavuotiselta lapsivuoteeltakin hän ponnisti kohta soittimen ääreen ja konserttisaleihin. Lähellä Mendelssohnin kotimuseota (jalkaisin 900 metriä) sijaitsee viehättävä Schumann-Haus, siis Robertin ja Claran Leipzigin-koti, joka sekä on museo. Samassa tilassa toimii myös ala-asteen koulu, ja päiväsaikaan museon käytävillä juoksentelee pikku koululaisia, välillä äänekkäinäkkin. Kun taustalla soi Schumannin pianoteos *Kinderszenen*,

museovieras voi helposti kuvitella jonkun oven äkkiä aukeavan, Claran astuvan esiin ja sähähtävän: ”Nyt hiljaa lapsesi, isä säveltää!”

Osmo Tapio Räihälä

LEILA JOSEFOWICZ

”Minulle on harvinaisempaa soittaa kuolleen kuin elävän säveltäjän musiikkia”, totesi Leila Josefowicz äskettäin The Washington Post -lehden haastattelussa.

Kanadalaissyntyinen mutta Yhdysvalloissa varttunut Josefowicz on tullut tunnetuksi omaleimaisena, itsenäisen tien raivanneena viulutaitelijana. Loistokas kansainvälinen ura alkoi 1990-luvulla, jolloin hän häikäisi kuulijat klassis-romanttisen ohjelmiston tulkitsijana. Hän kuitenkin hylkäsikin perinteisen tähtimusiikon uran ja on kääntynyt yhä vahvemmin uuden musiikin esittäjäksi. Vanhemmasta musiikistakin hän suosii nykyisin enemmän 1900-luvun teoksia kuin klassis-romanttista ohjelmistoa.

Josefowicz esiintyy nykyisin laajalti eri puolilla maailmaa. Viime kausina hän on vierailut mm. Berliinin filharmonikkojen, Zürichin Tonhalle-orkesterin, Tokion Metropolitan-orkesterin sekä Chicagon, San Franciscon ja Minnesotan orkesterien solistina. Kuluvalla kaudella hän on esiintynyt ennen Radion sinfoniaorkesteria mm. Los Angelesin filharmonikkojen, Amsterdamin Concertgebouw-orkesterin, Washingtonin kansallisen orkesterin ja Bostonin sinfoniaorkeste-

rin kanssa. Hän soittaa myös säännöllisesti kamarimusiikkia, jossa läheisenä yhteistyökumppanina on pianisti John Novacek.

Josefowiczin teknisesti taiturillinen mutta samalla vahvasti eläytyvä ja tunnevoimainen tulkintatyö on saanut monet aikamme keskeisimpiin kuuluvat nykysäveltäjät kirjoittamaan teoksiaan hänelle. Heitä ovat mm. Esa-Pekka Salonen, Steven Mackey, Colin Matthews, Luca Francesconi ja John Adams, ja tulossa on yhteistyöhankkeita nuorempaa polvea edustavien Andrew Normanin ja Daniel Bjarnasonin kanssa.

Josefowicz julkaisi kiitetyn ensilevyynsä (Tšaikovskin ja Sibeliuksen konsertot) vuonna 1995 ja on sen jälkeen levyttänyt laajalti keskeistä ohjelmistoaan, sekä romanttista että uutta musiikkia. Radion sinfoniaorkesterin kanssa hän on aiemmin levyttänyt Salosen viulukonserton, ja levy oli Grammy-ehdokkaana 2014. Tämänkertaisen vierailun yhteydessä taltioidaan RSO:n kanssa levyä varten Bernd Alois Zimmermannin viulukonsertto.

“It’s more rare for me to play a non-living composer than a living composer.”

RADION SINFONIAORKESTERI

Radion sinfoniaorkesteri (RSO) on Yleisradion orkesteri, jonka tehtävänä on tuottaa ja edistää suomalaista musiikkikulttuuria. Orkesterin ylikapellimestarina on vuodesta 2013 toiminut Hannu Lintu. Häntä ennen RSO:n ylikapellimestareita ovat olleet Toivo Haapanen, Nils-Eric Fougstedt, Paavo Berglund, Okko Kamu, Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste ja Sakari Oramo.

Kaudella 2017–2018 RSO juhlii 90-vuotissyntymäpäiväänsä – 10-jäseninen Radio-orkesteri esiintyi ensimmäisen kerran 1.9.1927 Aleksanterinkatu 46:n studiossa, Helsingissä. Muutama vuosi myöhemmin aloitettiin myös julkinen konserttitoiminta ja sinfoniaorkesterin mitat RSO saavutti Paavo Berglundin ylikapellimestarikaudella 1960-luvulla. Nyt orkesteri nauttii suosiosta niin konserttikävijöiden määrän kuin menestyneiden levytysten

ja kiertueidenkin suhteen. Täyttöaste Musiikkitalon konserteissa oli vuonna 2016 95 % ja verkossa sekä television äärellä konsertteja seurasi yli 1,4 miljoonaa katsojaa. Radiolähetyksien kuulijoihin oli n. 100 000 lähetystä kohti.

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 kantanauhaille Yleisradion arkistoon. Kaudella 2017–2018 orkesteri kantaesittää kuusi Yleisradion tilaamaa teosta. Lisäksi ohjelmassa on kolmen oopperan konserttiesitykset, ensimmäinen oma RSO-festivaali ja keskeisiä viulukonserttoja 1900-luvulta.

RSO on levyttänyt mm. Mahlerin, Ligetin, Eötvösin, Sibeliuksen, 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. Sibeliuksen sävelrunoja ja lauluja sisältävä levytys oli Gramophone -julkaisun Editor's Choice marraskuussa 2017. Kaudella 2017–2018 julkaistavat levyt sisältävät teoksia Sibeliukselta, Prokofjeviltä, Lindbergiltä ja Bartókilta. RSO esiintyy myös Ylen tuottamassa dokumentissa, joka esittelee säveltaiteemme varhaisia modernisteja.

RSO konsertoi säännöllisesti konserttikiertueita ympäri maailmaa. Kaudella 2017–2018 orkesteri tekee Hannu Linnun johdolla Euroopan kiertueen. RSO:n kotikanava on Yle Radio 1, joka lähettää orkesterin kaikki konsertit yleensä suorina lähetyksinä niin Suomesta kuin ulkomailtakin. Verkossa (yle.fi/arena) RSO:n konsertteja voi kuunnella sekä katsella korkealaatuisen livekuvan kautta. Yle Teemalla nähdään sunnuntaisin RSO:n konserttitaltiointeja, jotka uusitaan myös Yle TV 1:ssä.