

12.1.

TORSTAI SARJA 5

Musiikkitalo klo 19.00

Sakari Oramo kapellimestari

Jukka Harju, käyrätorvi

József Hárs, käyrätorvi

Markus Maskuniitty, käyrätorvi

Esa Tapani, käyrätorvi

Magnus Lindberg:

Al largo

25 min

Robert Schumann:

*Konserttikappale F-duuri neljälle käyrätorvelle ja
orkesterille op.86*

21 min

I Lebhaft

II Romanssi (Ziemlich langsam, doch nicht schleppend)

III Sehr lebhaft

VÄLIAIKA 20 min

Felix Mendelssohn:

Sinfonia nro 4 "Italialainen" A-duuri op.90

30 min

I Allegro vivace

II Andante con moto

III Con moto moderato

IV Saltarello (Presto)

Väliaika noin klo 19.55. Konsertti päättyy noin klo 21.00.

MAGNUS LINDBERG (1958–): AL LARGO

Magnus Lindbergin nimi merkitsee musiikin harrastajalle tiettyjä varmantuntuksia vinkkejä: odotettavissa on riemukasta ja lopulta energisyyttä, uljaasti soivaa ja taitavasti sommiteltua orkestrointia sekä tiuhaa tekstuuria, jonka yksityiskohtat kimmeltävät runsaudessaan. Samankaltaisia piirteitä Lindbergin musiikissa on ollut jo 30 vuoden ajan, mutta se on silti muuntunut matkan varrella, tekee mieleni lisätä: väivihkaa. Varhaiset järkälemäiset orkesteriteokset *Sculpture II* (1981) ja *Kraft* (1983–85) operoivat niin suurella yksityiskohtien määrällä, että tuloksena oli lähinnä massaefekti. Trilogia *Kinetics*, *Marea* ja *Joy* (1988–90) kevensi kuvaa ja toi uutena elementtinä mukaan perinteisen chaconne-idean tavoin hidadista rotaatiota tekevän sointuliikkeen sekä taipumuksen erottaa musiikin pinta ja tausta toisistaan eri kerroksiksi. Vaikka nämä uutuudet saattavat sanoin selitettynä kuulostaa vaikeilta ja teoreettisilta, ne tosiasiasa helpottavat kappaleiden hahmottumista, ja niinpä trilogia merkitsi ensimmäistä askelta kohti tietoista yleisöystävällisyyttä. Myöhemmin kehitys on jatkunut samaan suuntaan ja Lindbergin musiikkiin on ilmaantunut lisää uusia piirteitä: läpikuultavia, perinteisessä mielessä polyfoniseksi hahmottuvia tuokioita, yhä selvemmin toonaalista hahmotustapaa ja sen mukanaan kantamana yhä muhkeampaa sointia, sekä viimeisimpinä aikoina myös – yllätys yllätys! – melodiaa, joka pitkään pysyi Lindbergin keinovaraston ulkopuolella. Lindberg ei ole kulkenut tätä kehitystietä yksin, vaan vastaavanlaista selkiytymistä ja todellisen soivuuden korostumista on tapahtunut monen säveltäjän tuotannossa, myös Suomessa.

Säveltäjät ovat toimineet niin sanoakseni ajanhengen mukaisesti mutta toisistaan riippumatta, eikä Lindberg suinkaan ole ollut kaikkien ilmiöiden haltuun ottajana pioneeriasemassa. Tärkeintä tietysti on, että hänellä on vahvoja kuningas Midaksen taipumuksia: tarttuupa hän mihin tahansa, tuloksena on jotain uutta ja kullanarvoista.

Yhtenä Lindbergin musiikin perusominaisuuksista pysyi pitkään hitaan etenemisen välttely. Silloinkin kun tempomerkintä sinänsä oli vähemmän vilkas, tekstuuri kiehui ja kupli tulikuuman keiton lailla, ja tätä menoa kannatteli vahva, joskus suorastaan raivokas energia. Taidettiin olla jo pitkällä 1990-luvulla, ennen kuin Lindberg sävelsi ensimmäiset pitkät ja painokkaat hitaat jaksonsa, esimerkiksi *Auran* (1994) ihanan lopun. Sittenmin näitä on tullut enemmän, mutta vielääkään ei voida sanoa hitaan musiikin saaneen erityisen paljon valtaa Lindbergin taiteessa. Tässä mielessä on jännittävää lähestyä hänen viime vuonna valmistunutta orkesteriteostaan, koska hän antoi sille nimen *Al largo*. Onhan adverbien *largo* ("leveästi") yleensä mielletty tarkoittavan hitainta käytössä olevaa tempotasoa.

Asia ei tietenkään ole näin yksinkertainen, eikä otsikosta pidä johtaa vääriä ennakkoodotuksia. Lindbergin mukaan *Al largo* on tarkoituksellisen paradoksaalinen otsikko, ja sen lisäksi sillä on kuvaileva sivumerkitys, mikä on tuiki harvinaista hänen kaltaisellaan vahvasti absoluuttiseen musiikkiin keskittyneellä säveltäjällä. Avataanpa hiukan. Ensinnäkin Lindberg kertoo: "En ole koskaan säveltänyt näin nopeaa musiikkia, mutta teoksessa on silti aistittavissa erittäin hidas pohjavire ja erittäin hidasta liike-

energiaa, ilmaisullisesti jotain suurta ja laajaa.” Olemme siis tekemisissä äärimmäisten asioiden kanssa yhtä aikaa: pinta on edelleen mitä eloisin, tarmokkain ja vauhdikkain, mutta alapuolella on tuntuissa mannerlaattojen liikkeiden kaltainen äärimmäisen hidas tapahtuma, joka toki on omiaan aiheuttamaan massiivista liikehdintää kun sen aika tulee. Entäpä tuo kuvaileva osuus? Lindberg jatkaa: ”Ajattelin jo kauan sitten, että antaisin teokselle jonkun ristiriitaisen nimen – en mitään nopeaan kappaleeseen viittaavaa, vaan ennemmin jotain sellaista kuin *Adagio* tai *Largo*. Sitten satuin juttelemaan hyvän ystäväni italialaisen säveltäjä Luca Francesconin kanssa ja kysyin häneltä, mikä sopisi sanan ‘largo’ kanssa. Hän ehdotti, että käyttäisin italialaista ilmaisua ‘al largo’, joka tarkoittaa merellä olemista, erityisesti sitä hetkeä, jolloin siirrytään avomerelle, rannikko häipyä näkyvistä ja edessä aukeaa vain aavaa.” On helppo kuvitella, että meren äärellä viihtyvä ja suuren osan töistään tekevä Lindberg on ollut erityisen otettu ehdotuksesta!

Väitän puolestani, että mainittu luontokuva on paras mahdollinen metafora tälle uljaalle, harvinaisen voimakkaasti läsnä olevalle ja mahtavien aaltojen lailla tajuntaan vaikuttavalle musiikille. *Al largo* sekä hengästyttää kuulijan että kannattelee tätä hienosti: välillä ollaan häikäisevien maisemien edessä, sitten jo heittäydytään virran vietäväksi, kunnes uusien laineiden noste vie seuraavien, ainakin yhtä häikäisevien maisemien eteen. Rakenteensa puolesta sävellys jakautuu kahteen suureen taitteeseen, ”jotka molemmat alkavat varsin energisesti ja päättyvät hitaana musiikkina”. Ensimmäistä puolikasta hallitsevat lukuisat, yksityiskohdiltaan vaihtelevat vaskien fanfaarit ja niitä tukeva muun orkesterin kuhiseva keitos.

Suuren kliimaksin jälkeen musiikki kääntyy yhtäkkiä instrospektion puolelle, ja jousten ihastuttava kudos kannattelee tilannetta. Fanfaariaineksen paluu jotaa uuteen nousuun, ja erinäisten vaiheiden jälkeen päädytään suureen oboesooloon, jonka varas musiikki tunnelmoi hyvän tovin. Tästä siirrytään *Al largon* toiseen puolikkaaseen, jonka dramaturgia on mahdollisesti arvokkuusellaisempi kuin ensimmäisen, mutta yhtä riemastuttava. Päätöksen hiipuminen sekä miellyttää että yllättää.

Al largon tilasi New York Philharmonic, joka myös kantaesitti sen Alan Gilbertin johdolla kesäkuussa 2010. Euroopassa teos kuultiin ensi kertaa Portugalin Portossa lokakuussa ja Suomessa joulukuussa, jolloin Hannu Lintu johti sen Tampere Filharmonian konsertissa.

ROBERT SCHUMANN (1810–1856): KONSERTTIKAPPALE F-DUURI NELJÄLLE KÄYRÄTORVELLE JA ORKESTERILLE

Robert Schumann oli romantikko par excellence. Hänen ailahteleva temperamenttinsa ja hermoherkkyytensä ovat legendaarisia, kuten myös se, että mielen labiilius johti lopulta sairaalaan ja varhaiseen kuolemaan. Vähemmän tunnettua on esimerkiksi se, että hän perusti 1800-luvun tärkeimmän musiikkilehden, *Neue Zeitschrift für Musikin*, ja toimi sen päätoimittajana vuosikaudet käyttäen foorumia uusien ajatusten äänitorvena tärkeiden pyrintöjen puolustamiseksi. Hän mm. keksi nuoren Brahmsin ja toi tämän julkisuuteen komealla lanseerauksella. Schumann oli myös huomattava pianisti, ennen kuin sai vasemman kätensä nimettömän sormen liikuntakyvyttömäksi itse keksimällään ihmelaitteella, jonka tehtävä oli pitää tätä sormea paikoillaan muiden soittaessa.

Schumannin yhteydessä lieenee hyvä palauttaa mieleen ns. romantikon koordinaatit, jotka Einojuhani Rautavaara kirjoituksessaan muotoili: romantikko ei koskaan ole ”tässä” vaan hän on aina ”jossain muualla”; hän ei koskaan ole ”nyt” vaan hän on aina joko ”kaukana menneisyydessä” tai ”kaukana tulevaisuudessa” ja niin edelleen. Romantikko toki myös välttää kaikkea akateemista sellaisena kuin me sen tänään ymmärrämme.

Romantikko pyrkii tekemään kaikesta mielikuviutuksellista ja ei-arkipäiväistä. Schumannilla tämä tarkoittaa jatkuvaa oikuttelua ja yksityiskohtien mielikuviutuksellista kirjoa, siitä huolehtimista, etteivät liian monet asiat olisi suoraan arvattavissa. On selvää, että tällaisissa pyrkimyksissä onnistuu parhaiten pienissä yksiköissä, jotka eivät noudata sulkeutuvien muotojen pe-

riaatetta ja jotka siis toteuttavat musiikkilistesti Schlegel-veljesten ja J.G. Fichten ”kirjallisen fragmentin” ideaa. Schumann onkin musiikin historian merkittävimpiä miniatyyrien säveltäjiä, monen mielestä heistä ihasuttavin ja jännittävää kyllä varmaotteisin. Musiikin varhaisromantiikan tärkeimmät aluevaltauksot olivat toisaalta Schubertin ja Schumannin yksinlaulut, toisaalta Mendelssohnin, Chopinin ja Schumannin pikkukappaleet. Nämä ovat poleemisessa suhteessa Beethovenin huippuunsa kehittämiin suuriin muotoihin nähden; tyylihistoriallinen kehitys tapahtuu usein juuri näin. Olennaista on kuitenkin se, etteivät romantikot suoranaisesti vastustaneet edellisen sukupolven ajatuksia – heidän Beethoven-kunnioituksensa oli pikemminkin liian suuri kuin liian pieni. Niinpä he kehittivät sellaisia muotoja, joita Beethoven oli pitänyt vähemmän tärkeinä, ja kun astuttiin Beethovenin vahvuusalueille, se tehtiin kouriin tuntuvan nöyrästi.

Schumann sävelsi huomattavan osan tuotannostaan ryöpsähdyksittäin, keskittyen yhteen lajiin kerrallaan. Esimerkiksi vuonna 1840 syntyi lähes pelkästään lauluja, seuraavana vuonna orkesteri- ja vuonna 1842 kamarimusiikkia. Kuhunkin lajiin uppoutuminen tarkoitti syvällä syövereissä uimista, ei kuitenkaan silmät kiinni sukeltaen vaan mitä määrätietoisimmalla otteella. Tultaessa lähemmäksi seuraavaa vuosikymmenenvaihdetta hänen kiinnostuksensa hie- man hajaantui. Osittain tämä johtui näyttämöä kohtaan virinneeä kiinnostuksesta; Schumann oli pitkään haaveillut merkittävien näyttämöteosten tekemisestä, mutta

syystä tai toisesta hän ei tahtonut saada palasia haluamaansa asentoon. Goethen *Faustista* hän kaavaili tekevänsä suuren musiikkidraaman, mutta vuosien yrityksestä huolimatta se jäi irrallisiksi kohtauksiksi, sinänsä äärimmäisen onnistuneiksi ja viehättäviksi. Vuosina 1849–50 hän keksi ajatuksen säveltää sellaisia konsertoivia teoksia, joilla ei ollut liikaa esikuvia rasitteinaan. Tunnetuin näistä on Sellokonsertto. Sen lisäksi syntyi kaksi erikoisempaa luomusta, jotka saivat nimen *Concertstück*: op. 92 pianolle ja op. 86 neljälle käyrätorvelle. Ensin mainittu eroaa muotonsa puolesta täysin perinteisestä pianokonsertosta, kun taas jälkimmäinen on oikeastaan normaali täysimittainen konsertto, jossa solisteja vain sattuu olemaan neljä.

Dresdenin Hoviorkesterissa vaikutti tuohon aikaan Joseph-Rudolph Lewy, joka oli kuuluisa käyrätorvensa runollisesta äänestä ja ponnisteluistaan uuden venttiilitorven tunnetuksi tekemiseksi. Hänen promootiotyönsä oli menestyksestä, mutta luonnontorvella oli vahva kannattajakuntansa, niin että esimerkiksi Brahms sävelsi vielä 1880-luvulla osan käyrätorvistemmoistaan niille ja käytti vain osaan venttiilisoittimia. Schumann riemastui uuden instrumentin mahdollisuuksista ja sävelsi pikavauhtia yhden innoittuneimmista orkesteriteoksistaan. Uusien mahdollisuuksien suhteen *Konserttikappale F-duuri* (1849) esittäytyi aikanaan häkellyttävän valmiina. Tavassa lähestyä modernia cornoryhmää ei ole mitään hapuilevaa, vaan kokonaisuus näyttäytyy sekä pystypäisen itsetuntoisena että ilmeikkään tunteellisena, siis sanalla sanoen romanttisena. *Konserttikappaleesta* tuli välittömästi sängen suosittu, huolimatta siitä että sen täysipätoiseen esitykseen pystyvää torviryhmää oli varmasti vaikea löytää ja että venttiilejä vastustettiin eräissä paikois-

sa suorastaan kultillisesti. Teosta oli soitettu kymmeniä kertoja ennen vuotta 1860, jolloin nykyään paljon tunnetumpi *Sellokonsertto* vasta sai ensiesityksensä.

Schumann käyttää käyrätorvia vaihtelevasti. Ne esiintyvät sooloina, duettoina ja täytenä ryhmänä monissa eri rooleissa, ja säveltäjä viljelee myös kontrapunktista kirjoitustapaa, jota tuohon mennessä ei juuri ollut käyrätorvilla kokeiltu. Eräät analytiikot ovat sitä mieltä, että teoksella on eräänlainen malli J.S. Bachin *Brandenburgilaisissa konsertoissa*, niistä erityisesti toisessa ja neljännessä. Tulkintaa ei ehkä kannata kiistää, mutta lieene syytä todeta mahdollisen esikuvasuhteen olevan varsin kaukainen. Solistiryhmän ja orkesterin välille toki syntyy hetkittäin samanlainen asetelma kuin barokkiajan *concerto grosso* -sävellystyypissä, ja ääriosien kiihkeästi rientävässä etenemisessä on samaa vääjäämättömyyttä kuin kimmeltävän barokkitrumpetin hallitsemassa toisessa brandenburgilaisessa. Silti Schumann nojaa paljon enemmän oman aikansa *Zeitgeistiin*, ja tulee luoneeksi germaanisen metsäromantiikan ehkäpä koimeimman monumentin. Ensimmäisen osan seikkailunhaluinen palo ja ylpeä sointi ennaikoivat selvästi seuraavana vuonna syntynyttä *Reiniläistä sinfoniaa*, ja voi jopa sanoa, että hallitseva käyrätorviväri antaa näille luonteenpiirteille vielä kirkkaammat kasvot kuin sinfonian soitinnus konsanaan. Suhteellisen eleettömän hitaan osan kruununa on väljälähtöön sijoitettu kahden käyrätorven kaanon, joka barokkisessa nuottitarkkuudessaan uhmaa hauskasti *Romanssiksi* nimetyn osan henkeä. Finaali on huimaa virtuoosimusiikkia, täynnä sankarillista tarmoa ja myös humoristisia käänteitä.

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847): SINFONIA NRO 4 ”ITALIALAINEN”

Musiikin on todettu olevan yksi niistä inhimillisen toiminnan alueista, jotka ovat vahvimmin omiaan tuottamaan ihmelapsia. Muita tällaisia alueita ovat ainakin matematiikka ja šakkipeli. Usein onkin väitetty, että musikaalisuus korreloisi erityisen hyvin matemaattisen ja ”šakillisen” lahjakkuuden kanssa. Musiikki ei kuitenkaan ole samalla tavalla paljaasti rationaalinen asiakokonaisuus kuin matematiikka, eikä se myöskään tyydy rajoitettuun pelilogiikkaan – musiikin sisäinen ”loogisuus” on tarkemmassa tarkastelussa peräti kyseenalainen. Miten tämä tieto suhtautuu musiikin ihmelapsi-ilmiöön? Yksi osavastaus on se, että musiikilliset ihmelapsisuoritukset ovat usein luonteeltaan puolinaisia: juuri ja juuri kymmenvuotiaiden hämmästyttävät virtuoosinäytteet ovat uskottavasti ”oikean” kuuloisia – ja käsittämättömän näköisiä! – mutta lähes poikkeuksetta myös sävyttömiä ja konemaisia, juuri sellaisia, joita materiaalistunut ja pinnallinen nykymaailma haluaa palkita kilpailuvoitoin. Ihmelasten kehitys jää sitten kovan maailman armoille; sirkushuveja kaipaava yleisö ja rahan haistava kansainvälinen agenttirinki pitävät huolta siitä, ettei tasapainoista musikkoutta monesti pääse lainkaan syntymään.

Tämä osavastaus ei kuitenkaan riitä. Tunnetaan nimittäin myös harvalukuinen joukko musiikin ihmelapsia, joiden kehityskaari ei ole jäänyt vaillinaiseksi tai häiriintynyt epätasaiseksi. Tällöin on saattanut olla kysymys poikkeuksellisen vahvatahtoisista, omapäisistä persoonista, kuten vaikkapa Beethovenista, mutta monet muutkin ovat kokeneet saman rääkin ja selvinneet yllät-

täen voittajina. Toisinaan taas varhaislahjakkuuteen on suhtauduttu hiukan inhimillisemmin. Esimerkiksi Mozartia ei varmasti tarvinnut pakottaa musiikin harjoitukseen, ja hänen muustakin sivistyksestään pidettiin periaatteessa hyvää huolta. Mutta tuskin hän kuitenkaan olisi vapaaehtoisesti valinnut niin työntäyteistä lapsuutta kuin osakseen sai; tämä purkautui myöhemmin mm. infantilina käytöksenä.

Musiikin ihmelapsista varmaankin tasapainoisimmin kasvoivat Felix Mendelssohn ja hänen yhtä lahjakkaaksi mainittu sisarensa Fanny, joka ajan tavan mukaan jäi aikuiseksi tultuaan valitettavasti kotirouvaroolin vangiksi. Sisarukset varttuivat pankkiiriperheessä, mutta vielä tärkeämpää kuin vaka-varaisuus oli se, että koti oli oikea kulttuurin ja taiteiden tyyssija. Suvulla oli perinteitä: isoisä Moses Mendelssohn oli tunnettu valistusfilosofi, jonka peruseriaatteita oli ihmisten välisen ymmärryksen syventäminen tietoa ja sivistystä lisäämällä. Suvun keskeiseksi ajatukseksi muodostui ekumenia, ja antaakseen vakuuttavan esimerkin muulle maailmalle Mendelssohnit kääntyivät juutalaisista katolisiksi.

Felix Mendelssohn syntyi Hampurissa, mutta pojan ollessa 3-vuotias perhe muutti Berliiniin. Pianistiäiti keksi pian sisarusten musiikillisen lahjakkuuden ja alkoi opettaa heille pianonsoittoa. Se sai nopeasti seuraa musiikinteoriasta ja viulunsoitosta, mutta sivistyssuku piti huolta myös muusta koulutuksesta: kieliä, uskontoja, filosofiaa, kirjallisuutta ja tieteen saavutuksia opiskeltiin innokkaasti. Fanny ja Felix osallistuivat jo pikkulapsina kotona järjestettyihin kes-

kusteluihin, joihin kutsuttiin berliiniläisiä tai kaupungissa vierailleita kulttuurielämän hahmoja. Lasten kieli- ja keskustelutaito sekä laaja yleissivistys herätti ansaittua huomiota. Felix esiintyi ensimmäisen kerran pianistina yhdeksän vuoden iässä, ja tästä eteenpäin sekä hän että neljä vuotta vanhempi Fanny olivat tiheästi pidettyjen kotikonserttien itseoikeutettuja tähtiä siinä missä kuuluisat muusikot. Luonteeltaan valoisa ja aktiivinen Felix eli teinivuotensa täyttää elämää: hän ratsasti, pelasi palloa ja ui perheen omassa puutarhassa, ja komeissa sisätiloissa hän paneutui suosikkiharrastuksiinsa, tanssimiseen, biljardiin ja šakkipeliin. Mutta erityisesti hän kartutti sävellystutantoaan. Ensimmäiset 12 jousiorkesterille soitinnettua sinfoniaansa hän sävelsi 12-13-vuotiaana. Pari vuotta harjoiteltuaan hän oli valmis kirjoittamaan ensimmäisen mestariteoksensa, Okteton jousille, 16-vuotiaana vuonna 1825.

Felix opiskeli kymmenvuotiaasta sävellystä ja kontrapunktia Singakademien johtajan Carl Zelterin opastuksella ja oppi siinä sivussa kapellimestariksi kuin varkein. Hänen ylittämätön tyylitajunsa oli peräisin intensiivisestä vanhojen mestareiden ja aikalaissäveltäjien partituurien tutkimisesta. Varsinkin Bachin ja Beethovenin hän tunsu syvällisesti. Historiallinen maineteko oli *Matteus*-passion pelastaminen unohduksista. Zelter oli löytänyt partituurin vuonna 1815 ja yrittettyään saattaa sen esityskuntoon todennut tehtävän mahdottomaksi. Myöhemmin Bach-kärpäsän puraisema Mendelssohn tarttui siihen, kokosi 16-henkisen kuoron, harjoitti sitä runsaat kaksi vuotta ja sai lopulta suunnattomin ponnistuksin aikaan uuden kantaesityksen, yli sata vuotta ensimmäisen jälkeen. Tämä tapahtui 11.3.1829 – jolloin Mendelssohn oli juuri täyttänyt 20 vuotta!

Tuon konsertin jälkeen Mendelssohn lähti pitkälle matkalle: ensin hän vieraili Englannissa ja Skotlannissa, seuraavana vuonna hän vaihtoi maisemaa aurinkoiseen Italiaan, ja kotiin hän palasi Pariisiin kautta vasta syksyllä 1831. Erilaiset miljööt vaikuttivat innostumiskykyiseen nuorukaiseen vavahduttavalla voimalla. Niinpä hän sumuisen mystisessä Skotlannissa ryhtyi hahmottelemaan paikallislähtöä tunnustavaa sinfoniaa ja vierailtuaan Hebridien saaristossa alkusoittoa *Fingalin luolat*. Italia puolestaan sai hänet välittömästi innostumaan uudesta sinfoniasuunnitelmasta, valossa kylvävästä ja karnevalistisesta. Kun kysymyksessä oli herkkäliikkeinen nuori mieli, asiaan kuuluu, että miljöön vaihtuessa suunnitelmat jäivät mielessä helposti taka-alalle. *Skotlantilainen sinfonia* sai alkunsa vuonna 1829, mutta se valmistui vasta 1842; alkusoitto sentään putkahti maailmaan nopeammin. *Italialaisen sinfonian* Mendelssohn sai valmiiksi maaliskuussa 1833, mutta kun kontakti inspiraation lähteeseen puuttui, työ takkusi koko ajan ja tuloksesta tuli tekijän mielestä puutteellinen. Hän editoi sen perusteellisesti ainakin kahteen otteeseen, eikä lopultakaan ollut siihen tyytyväinen. Sinfonia sai kantaesityksiä eri versioina (ainakin 1833 ja 1838, molemmat Lontoossa), mutta säveltäjän kirjeissään lupailema lopullinen editointityö jäi tekemättä ja partituuri ilmestyi vasta Mendelssohnin kuoleman jälkeen vuonna 1849.

Tämän päivän kuulijan on vaikea keksiä, mikä vika tässä riemastuttavassa ja äärimmäisen taitavasti sommitellussa sinfoniasa oikein olisi. Ensimmäisen osan alku on yksi orkesterikirjallisuuden tehokkaimmista ja varmasti myös valoisimmista. Säveltäjän Italiassa kokema karnevaalihuimu täyttää ilman. Hiukan rauhallisempi sivuteema ei

vähennä menoa, eikä sitä kykene varjostamaan myöskään kehittelyjakson alussa (!) esiteltävä tarmokas a-molli-aihe, joka hauskasti alkaa heti lomittua pääteeman avausmotiivin kanssa. Hitaan osan innoituksen Mendelssohn kertoi saaneensa pyhiinvaltajien kulkueesta. Tätä ilmentää ”walking bass”-tyyppinen säestyskulku, kun taas sen päällä soiva kansanlaulun tapainen sävelmä (joka lienee peräisin Zelteriltä) voisi viitata johonkin intiimiin ja romanttiseen. Kolmas osa on schumannilaisen biedermeierin mieleen tuova tanssi, puoliksi menuetti, puoliksi valssi, eikä siis niinkään Mendelssohnin

omaksi tavaramerkiksi tullut ”keijukais-scherzo”. Trio-jaksossa saksalaisnuorukainen saattaa hyvinkin ilmaista koti-ikävää, sillä käyrätorvien ja fagottien etäiset fanfaarit soivat perin germaanisesti näin etelämaisessa viitekehyksessä. *Saltarelloksi* nimetty finaali on oikeasti tyypiltään *tarantella* (nämä kaksi ovat hieman eri asioita), vinosti pyörivä eteläitalialainen tanssi, joka tuimassa mollisävellajissaan henkii kuumaa energiaa.

Jouni Kaipainen

SAKARI ORAMO

Sakari Oramon kausi Radion sinfoniaorkesterin (RSO) ylikapellimestarina alkoi elokuussa 2003.

Viulistina uransa aloittanut Oramo toimi vuodesta 1991 RSO:n vuorottelevana konserttimestarina. Orkesterinjohdon diplomoin hän suoritti Jorma Panulan kapellimestari-luokalla.

Oramo on RSO:n ohella myös Tukholman filharmonisen orkesterin ylikapellimestari ja Kokkolan oopperan kapellimestari. Hän on johtanut säännöllisesti myös Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteria, jonka taiteellisenä johtajana hän aloittaa syksyllä 2013. Oramo päätti kymmenvuotisen kautensa Birminghamin sinfoniaorkesterin (CBSO) musiikillisena johtajana 2008, mutta jatkaa edelleen orkesterin päävierailijana. Oramo on johtanut mm. Berliinin, New Yorkin, Los Angelesin ja Chicagon filharmonikkoja, Concertgebouw'n, Pariisin, Clevelandin ja Minnesotan orkestereita sekä Dresdenin valtiorkesteria. Kaudella 2011-2012 hän johtaa mm. Berliinin saksalaista

sinfoniaorkesteria, Wienin sinfonikkoja ja Frankfurtin radion sinfoniaorkesteria.

Oramo ja RSO ovat vierailleet mm. Beninissä, Wienissä ja Prahassa, Saksassa ja Espanjassa, Kanariansaarten, Edinburghin ja Bergenin musiikkijuhlilla sekä Lontoon Proms-festivaalilla. Japanissa Oramo ja RSO ovat kiertäneet 2005 ja 2007.

Sakari Oramo sai Birminghamin yliopiston kunniatohtorin arvon 2004. Hänet palkittiin 2008 arvostetulla Elgar-mitalilla ja vuonna 2009 Brittiläisen imperiumin ritarikunta myönsi Oramolle OBE-arvon hänen ansioistaan Britannian musiikkielämän kehittäjänä. Joulukuussa 2010 tasavallan presidentti myönsi Sakari Oramolle Pro Finlandia -mitalin.

Sakari Oramon kausi RSO:n kapellimestarina päättyy keväällä 2012. Hänen jälkeensä orkesterin kahdeksantena ylikapellimestarina syksyllä 2013 aloittaa Hannu Lintu.

JUKKA HARJU

Jukka Harju (s. 1975) esiintyi käyrätorvisolistina ensi kerran EBU:n Nuorten solistien konsertissa Dublinissa vuonna 1986. Kokkolassa käyntiin polkaistut opinnot jatkuivat Kalervo Kulmalan johdolla Sibelius-Akatemiassa ja täydentyivät Wienin musiikkikorkeakoulussa. Musiikin maisteriksi Harju valmistui vuonna 2001, elokuva-alan tutkinto on kirjattu vuodelle 2004.

Harju on hoitanut RSO:n soolokäyrätorven tehtävää vuodesta 2008, ensin sijaisena ja vuotta myöhemmin vakinaisena muusikkona. Hänet on kutsuttu äänenjohtajatehtäviin myös Claudio Abbaddon johtamaan Gustav Mahler -nuoriso-orkesteriin, EU:n nuoriso-orkesteriin, Ruotsin ja Ranskan Radio-orkestereihin, Tukholman filharmonikoihin sekä maineikkaaseen Euroopan kamariorkesteriin. Harju on sijoittunut useissa instrumenttinsa kilpailuissa ikäryhmänsä kärkisijoille. Vuonna 2006 Lieksan Vaskiviikko myönsi hänelle Vuoden vaskisoittaja 2006 -arvonimen menestyksestä kansainvälisillä estradeilla. Solistina Harju on soittanut kotimaansa lisäksi Ruotsissa, Virossa, Islannissa, Italiassa ja Kanadassa. Kourakunniamaininta hänelle puolestaan myönnettiin vuoden 2007 parhaan musiikkiohjelman ohjauksesta YLE TV1/YLE Teemalle.

JÓZSEF HÁRS

József Hárs syntyi 1976 Sümegissä Unkarissa. Hän aloitti käyrätorvensoiton 8-vuotiaana ja opiskeli vuosien varrella Ifor Jamesin, Bruno Schneiderin ja Marie-Luise Neuneckerin johdolla Saksassa. Vuodesta 2006 József Hárs on toiminut Radion sinfoniaorkesterissa käyrätorvensoittajana ja tammikuusta 2010 alkaen soolokäyrätorvensoittajana.

József Hárs on soittanut varaäänentohtajana Suomen Kansallisoopperan orkesterissa, äänenjohtajana Nürnbergin oopperassa ja Tirolin sinfoniaorkesterissa Innsbruckissa. Hárs on työskennellyt myös Schleswig Holsteinin festivaaliorkesterissa, Suomalaisessa kamariorkesterissa, Oslon Filharmonisessa orkesterissa sekä useissa muissa tunnetuissa orkestereissa. Vuonna 2010 Hárs sijoittui toiseksi Lieksan kansainvälisessä Holger Fransman -käyrätorvikilpailussa.

MARKUS MASKUNIITTY

Markus Maskuniitty syntyi Raumalla 1967 ja aloitti käyrätorvensoiton 9-vuotiaana Rauman Poikasoittokunnassa. Eräs hänen ensimmäisistä opettajistaan oli Antero Kasper. Maskuniitty opiskeli Turun Konservatoriossa Olavi Vikmanin johdolla, Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa Timo Ronkaisen johdolla, sekä täydensi opintojaan Berliinissä Radovan Vlatkovicin yksityisoppilaana.

Markus Maskuniitty on palkittu Pohjoismaisessa käyrätorvikilpailussa 1989, Markneukirchenin kansainvälisessä käyrätorvikilpailussa 1991, sekä Saksan Yleisradioliiton ARD-kilpailussa 1995. Suomessa hän oli Vuoden Vaskisoittaja 1992.

Maskuniitty toimi Radion sinfoniaorkesterin käyrätorven äänenjohtaja 1991-93. Vuosina 1994-2007 hän työskenteli soolokäyrätorvensoittajana Berliinin saksalaisessa sinfoniaorkesterissa (DSO Berlin) sekä Berliinin filharmonikoissa (1997-99). Hän on kuullut myös Bayreuthin musiikkijuhlien orkesteriin. Vuonna 2008 Markus Maskuniitty aloitti Tukholman filharmonikojen soolokäyrätorvensoittajana.

Maskuniitty on esiintynyt solistina sekä kamarimuusikkona ja pitänyt mestarikursseja Japanissa, Etelä-Amerikassa, Australiassa sekä ympäri Eurooppaa. Hän on ollut Berliinin Filharmonisen Oktetin sekä Stockholm Chamber Brassin jäsen. Markus Maskuniitty on kantaesittänyt Harri Wessmannin sekä Jukka Linkolan käyrätorvikonsertot. Vuonna 2000 hänet nimitettiin Hannoverin musiikkikorkeakoulun käyrätorvensoiton professoriksi.

ESA TAPANI

Esa Tapani (1968) aloitti käyrätorven soiton Lappeenrannan musiikkiopistossa 1979. Hän opiskeli Helsingin Konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa suorittaen solistisen tutkinnon 1994 korkeimmin arvostettuna. Tapanin opettajina ovat olleet Leena Heikkilä, Timo Ronkainen, Michael Hölzel, Dale Clevenger ja Hermann Baumann. Tapani soitti Helsingin kaupunginorkesterissa, Ruotsin radion sinfoniaorkesterissa ja Suomen radion sinfoniaorkesterissa. Tämän lisäksi Tapani on soittanut uuteen musiikkiin erikoistuneessa Avanti! kamariorkesterissa vuodesta 1986. Nykyisin hän toimii professorina Frankfurtin musiikkikorkeakoulussa. Esa Tapani voitti ensimmäisen palkinnon pohjoismaisessa käyrätorvikilpailussa 1989. Tämän jälkeen hän on toiminut aktiivisesti kamarimuusikkona ja solistina. Tapanin ohjelmisto käsittää koko keskeisen käyrätorvikirjallisuuden ja hän on erityisesti kiinnostunut aikamme musiikista. Tapani on tehnyt läheistä yhteistyötä useiden suomalaisten säveltäjien kanssa. Elävä keskustelu säveltäjän ja esittäjän välillä on tärkeä osa Tapanin taiteilijapersoonaa. Tapani soittaa myös niin sanottuja periodisoittimia, luonnonkäyrätorvea ja barokkikäyrätorvea. Mahdollisuus soittaa säveltäjän ajan soittimella tuo esittäjän lähemmäksi säveltäjän sointimaailmaa. Lähtökohtana musiikin tulkitsemiselle on Tapanin mukaan kuitenkin esittäjän oma persoonallisuus. Pelkkä autenttisuus tai säveltäjän tarkoitusten mahdollisimman tarkka toteuttaminen ei riitä aikaansaamaan elävää esitystä.

RADION SINFONIAORKESTERI

Radion sinfoniaorkesteri (RSO) on Yleisradion orkesteri, jonka tehtävänä on tuottaa ja edistää suomalaista musiikkikulttuuria. Orkesterin ylikapellimestarina on vuodesta 2003 alkaen toiminut Sakari Oramo. Uutena ylikapellimestarina syksyllä 2013 aloittaa Hannu Lintu, joka toimii ensin RSO:n päävierailijana kaudella 2012–2013. Orkesterin kunniakapellimestari on Jukka-Pekka Saraste, joka toimi ylikapellimestarina vuosina 1987–2001 ja tekee edelleen tiivistä yhteistyötä orkesterin kanssa.

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 ja Jukka-Pekka Saraste.

RSO:n ohjelmistossa on tärkeällä sijalla uusin suomalainen musiikki ja orkesteri kantaesittää vuosittain useita Yleisradion tilausteoksia. RSO:n tehtäviin kuuluu myös koko suomalaisen orkesterimusiikin taltioiminen kantanauhuille Yleisradion arkistoon.

Sakari Oramon kanssa RSO on levyttänyt mm. Bartókin, Hakolan, Saariahon, Resphigin, Kaipaisen ja Kokkosen teoksia sekä Launiksen Aslak Hetta -oopperan ensilevytyksen. Nordgrenin 3. ja 5. sinfoniasista julkaistu levytys (Ondine) sai ranskalaisen Académie Charles Cros'n palkinnon. Magnus Lindbergin klarinettkonsertin levytys palkittiin BBC Music Magazinen palkinnolla 2006. Lindbergin ja Sibeliuksen viulukonsertot sisältävä levy Lisa Batiashvilin kanssa (Sony BMG) sai MIDEM Classical Awards -palkinnon 2008. Samana vuonna New York Times valitsi toisen Lindberg-levytyksen vuoden levyksi.

RSO tekee säännöllisesti konserttikiertueita ympäri maailmaa ja on soittanut ulkomailla yli 300 konserttia. Kaudella 2011–2012 orkesteri esiintyy mm. Bonnin arvostetulla Beethoven-festivaalilla ja Amsterdamin Concertgebow-konserttitalossa.

RSO:n kotikanava on YLE Radio 1, joka lähettää orkesterin kaikki konsertit yleensä suorina lähetyksinä niin Suomesta kuin ulkomailtakin. Konsertteja voi kuunnella ja katsella myös ympäri maailmaa RSO:n verkkosivujen kautta (yle.fi/rso).

TIESITKÖ ETTÄ...

*käyrätorvessa on
putkea rullalla
3-5 metriä.*