

*20 år
vuotta*
av kammarmusikens pärlor
kamarimusiikin helmiä



KIMITOÖNS
MUSIKFESTSPEL



KEMIÖNSAAREN
MUSIKKIJUHLAT

9.-15.7.2018

MÅNDAG - MAANANTAI 9.7.2018

I. TJUVSTART - VARASLÄHTÖ

RISTON VALINTA

30 €

18.00 Söderlångvik gård - Söderlångvikin kartano

Risto Nordell, konferencier (på finska) - juontaja

Toivo Kuula: Sex pianostycken - Kuusi pianokappaletta, op. 26 (1914)
(1883–1918) Piirileikki op. 26/1
Nocturne op. 26/4

Roope Gröndahl, piano

Toivo Kuula: Aamulaulu op. 2/3b
(1883–1918) Satu illasta op. 2/4
Lied op. 2/5 (1905)

Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Roope Gröndahl, piano

Joseph Haydn: Stråkkvartett B-dur, "Soluppgången"
(1732–1809) Jousikvartetto B-duuri "Auringonnousu" op. 76/4 (1797)
I Allegro con spirito

Ludwig van Beethoven: Stråkkvartett C-dur, "Razumovskij"
(1770–1827) Jousikvartetto C-duuri "Razumovski", op. 59/3 (1806)
II Andante con moto quasi Allegretto
IV Allegro molto

Nya Helsingfors-kvartetten
Uusi Helsinki -kvartetti

Uppskattad längd - Arvioitu kesto I h 20 min

I lugnet före den europeiska stormen, våren och sommaren 1914 tedde sig tillvaron övervägande positiv för det nygifta paret Alma och **Toivo Kuula**. Efter bröllopet i slutet av april började de förbereda sig på en sommar fylld av resor och konserter runtom i Finland. En av anhaltarna var Kuopio där den stora sångfesten ordnades inför midsommar. Kuula var synligt framme på sångfesten delvis för att hans färska körkomposition *Sävel* figurerade i körtävlingen, men också för att han och Alma skulle konserteras tillsammans. Vid den konserten, 20.6. uruppfördes flera av pianostyckena i vad som senare skulle samlas ihop till Kuulas op. 26, *Sex stycken för piano*. En första version av *Nocturne* finns bevarad i Helsingfors Universitetsbibliotek med titeln "Jouluyö" och dedikationen "En julgåva till Otto Kotilainen" 1913. *Ringdans* torde ha komponerats under våren 1914.

Ungefär ett decennium tidigare var Kuulas situation prekär. År 1903 hade han varit tvungen att avbryta studierna vid Helsingfors musikinstitut både av finansiella och personliga orsaker och återvända till Vasa. Under följande år gav han privatlektioner och ledde en kör och en amatörorkester i hemstaden för att förtjäna sitt uppehälle. Han komponerade också några av sina tidigaste riktigt betydelsefulla verk, och några av dem samlade han senare under det gemensamma opusnumret 2. Den här samlingen innehåller både solosånger och stycken för altviolin och piano. *Aamulaulu*, till text av Eino Leino arrangerades av Kuula själv både i en instrumentalversion för altviolin och i en version för damkör. *Satu illasta* och *Lied* är båda, trots sina sångaktiga titlar, instrumentalstycken.

Stråkkvartettens tidiga historia är omöjlig att skriva utan **Joseph Haydns** imposanta närvaro. Under närmare ett halvt sekel komponerade han drygt 80 kvartetter och bidrog starkt till avgränsandet av genren till ett slags kamarmusikens symfoni. När sedan Mozart, Beethoven och andra yngre tonsättare tog sig an kvartetten gjorde de det som en fortsättning på, och i vissa fall i reaktion mot, Haydns verk.

Stråkkvartetten i B-dur med smeknamnet "*Soluppgången*" ingår i Haydns nästsista färdigställda samling kvartetter. Till tidens konventioner hörde att kvartetter och andra jämförbara musikverk publicerades i samlingar om sex verk. Han komponerade dem år 1797 och publicerade dem två år senare med en dedikation till greve Erdödy, en framstående konstmeccenat.

Haydns kompositionsstil och underfundiga humor har gett upphov till många verk med smeknamn, mer eller mindre träffande. I det här fallet handlar smeknamnet emellertid helt enkelt om första satsens inledande motiv i violinstämman som träder fram ur en vilande harmonisk bädd i de tre övriga stämmorna.

Vastaviihityn pariskunnan, Alma ja **Toivo Kuulan** elämässä puhalsi myötätuuli keväällä ja kesällä 1914, ennen Euroopan suurta myrskyä. Huhtikuun häiden jälkeen he alkoivat valmistautua kesään täynnä matkoja ja konsertteja ympäri Suomea. Yksi pysäkeistä oli Kuopio, missä järjestettiin vuoden suuret laulujuhlat. Kuula oli näkyvästi esillä juhlissa, osittain siksi, että hänen uusi kuorosävellyksensä "*Sävel*" oli yhden kuorokilpailuun osallistuvan kuoron ohjelmistossa, mutta myös siksi, että hänen ja Alman oli määrä pitää yhteinen konsertti. Kesäkuun 20. päivänä pidetyssä konsertissa Kuula kantaesitti useita niistä pianokappaleista, joista sittemmin tuli osia kokoelmaan op. 26. Ensimmäinen versio kappaleesta *Nocturne* on säilynyt Helsingin Yliopiston kirjastossa otsikolla "*Jouluyö*" ja omistuksella "*Joululahja Otto Kotilaiselle*" 1913. *Piiritanssi* taas lienee sävelletty kevään 1914 aikana.

Noin kymmenen vuotta aikaisemmin Kuulan tilannetta varjostivat taloudelliset huolet ja vaikeudet henkilökohtaisessa elämässä. Keväällä 1903 hänen oli pakko keskeyttää opintonsa Helsingin musiikkiopistossa ja palata Vaasaan. Seuraavan vuoden aikana hän antoi soittotunteja ja johti kuoroa sekä harrastajorkestereita kotikaupungissaan tienatakseen elantonsa. Tämän kauden aikana Kuula sävelsi myös ensimmäisiä merkittäviä teoksiaan, joista osan hän keräsi myöhemmin yhteen opusnumeron 2 alle. Tämä kokoelma sisältää sekä soololauluja että säestyksellisiä kappaleita alttoviululle. Kuula teki myös Eino Leinon tekstiin pohjautuvasta *Aamulaulusta* version alttoviululle ja sovituksen naiskuorolle. *Satu illasta* ja *Lied* olivat laullisista nimistään huolimatta syntyjään instrumentaalikappaleita.

Jousikvartetton musiikin historiaa käsiteltäessä on mahdollista sivuuttaa **Joseph Haydnin** merkittävää roolia. Puolen vuosisadan aikana hän sävelsi noin 80 kvartettoa ja vaikutti keskeisesti nelijälke jousisoittajalle sävellettyyn musiikkiin muodon vakiintumiseen eräänlaiseksi kamarimusiikin sinfoniaksi. Kun Mozart, Beethoven ja muut nuoremmat säveltäjät sittemmin ottivat kvartetton muodon käsittelynsä, he sävelsivät aina Haydnin perinnettä jatkaen ja toisinaan jopa sitä vastaan kapinoiden.

Jousikvartetto B-duurissa, lisänimeltään "*Auringonnousu*", on osa Haydnin toiseksi viimeistä kvartettokokoelmaa. Ajan tapoihin kuului, että kvartettoja ja muita samankaltaisia teoksia niputettiin kuuden teoksen ryhmiksi ennen julkaisua. Opuksen 76 kuusi kvartettoa sävellettiin vuonna 1797 ja ne oli omistettu tunnetulle wieniläiselle musiikin mesenaatille, kreivi Erdödylle.

Haydnin sävellystyylillä ja nokkela huumorintaju ovat tuottaneet monille hänen teoksilleen kuvailevia lempinimiä. Tässä tapauksessa lisänimen takana on kuitenkin yksinkertaisesti ensimmäisen osan johdanto, jossa viulun melodia nousee esiin muiden soittajien levollisista soinnuista.

År 1806 hade **Ludwig van Beethoven** sedan länge be-
fäst sitt rykte som den klart mest egensinnige ton-
sättaren i Wien. Med en bakgrund som pianovirtuos och
en tonsättarkarriär som vägrade att låta sig infogas i
tidens sedvanliga tjänarroll, sågs han av vissa som en
profetisk vision av framtidens musik, medan andra be-
traktade honom som en fullständig knäppgök. Hans
musik, i synnerhet under de två sista decennierna av hans
liv, understödde båda dessa uppfattningar. Så till exempel
den sista av de tre stråkkvartetterna i opus 59, som alla
tillägnades den ryske ambassadören i Wien, greve
Andreas Razumovskij. Beethoven hade inte komponerat
kvartetter på några år, men under tiden hade han hunnit
spränga symfonins gränser flera gånger om. Dessa nya
monumentala proportioner tillämpade han nu på kvar-
tettformatet, men det är bara en av många ingredienser
som orsakade både förundran, förvirring och beundran
hos lyssnarna.

Vuonna 1806 **Ludwig van Beethoven** oli jo pitkään
nauttinut maineesta Wienin omaperäisimpänä sävel-
täjänä. Hän ei alistanut pianovirtuosin ja säveltäjän
urallaan aikansa perinteiseen rooliin yleisön palvelijana.
Säveltäjä nähtiin toisaalta tulevaisuuden musiikin
profeettana, kun taas toiset pitivät häntä suorastaan
pätkähulluna. Beethovenin tuotanto erityisesti kahden
viimeisen vuosikymmenen ajalta ennen hänen kuole-
maansa tuki molempia näkemyksiä. Hyvä esimerkki on
viimeinen jousikvartetto opusnumerolla 59, joka oli
omistettu venäläiselle suurlähettiläälle, kreivi Andreas
Razumovskylle. Beethoven ei ollut säveltänyt kvartettoja
useampaan vuoteen, mutta oli sillä välin ehtinyt räjäyttää
sinfoniale asetetut rajat toistuvasti. Säveltäjän sinfoniale
luomia uusia monumentaalisia mittakaavoja hän sovelsi
nyt kvartettoformaattissa. Tämä oli vain yksi monista
piirteistä, jotka aiheuttivat sekä hämmennystä että
ihailua kuulijoissa.

TISDAG - TIISTAI 10.7.2018

2. EFTERMIDDAGSDRÖMMAR - ILTAPÄIVÄN UNELMIA
15.00 Sandö gård - Sandön kartano

30 €

Erkki Melartin: Sonat för flöjt och harpa - Sonaatti huilulle ja harpulle, op. 135
(1875–1937)

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Päivi Severeide, harpa - harppu

Zoltán Kodály: Duo för violin och cello d-moll - Duo viululle ja sellolle d-molli, op. 7 (1914)
(1882–1967):

Allegro serioso non troppo
Adagio
Maestoso e largamente, ma non troppo lento – Presto

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Carlos Salzedo: Chanson dans la Nuit för harpa - harpulle (1955)
(1885–1961)

Päivi Severeide, harpa - harppu

Camille Saint-Saëns: Svanen ur verket Djurens karneval
(1835–1921) Joutsen teoksesta Eläinten karnevaali (1886)

Jan-Erik Gustafsson, cello - sello
Päivi Severeide, harpa - harppu

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 1 h

Tack till Sandö gård - Kiitokset Sandön kartanolle

Bland de många tonsättare som verkade i skuggan av Sibelius i sekelskiftets Finland hörde **Erkki Melartin** till de mera framstående. Likt den tio år äldre Sibelius hade också Melartin kommit till Helsingfors musikinstitut och blivit en favoritelev till den dynamiske läraren i komposition, Martin Wegelius. Fortsatta studier utomlands, bl.a. i Wien – återigen i Sibelius' fotsår – och några år av kortvariga engagemang och vacklande hälsa följdes sedan av ett livsverk som efterträdare till Wegelius på rektorsposten för Helsingfors musikinstitut. Denna position innehade han mellan 1911 och 1936. Bland Melartins kammarmusikaliska alster hör *Sonaten för flöjt och harpa* till de mera konservativa i stilen – Elmer Diktonius beskrev den som skriven i "en arkaiserande 1850-tals herrgårdsstil". Verket är en bearbetning av hans pianosonatin nr 2.

Zoltán Kodály intresse för folkmusiken i hemlandet Ungern tog fart under hans år vid universitetet i Budapest, då han – så småningom i nära samarbete med Béla Bartók – började resa omkring på landsbygden och samla in visor och melodier. Kodály var i det här avseendet en av pionjärerna inom folkloristiken och etnomusikologin, men han var som begynnande tonsättare också intresserad av att inkorporera de ungerska traditionerna i sina egna verk, för att skapa ett nytt och genuint nationellt uttryck. Kodály var också violinist och hade redan under sin ungdom varit flitigt involverad i olika kammarmusikaliska projekt, så det är ingen överraskning att en stor del av hans tidigaste verk bestod av kammarmusik i olika uppsättningar.

Duon för violin och cello op. 7 var epokgörande i sin instrumentuppsättning, men den fick snart sällskap av flera andra verk, skrivna av bland andra Ravel och Schulhoff. Kodály har berättat att duon kom till i samband med krigsutbrottet den 28 juli 1914. Han befann sig i Zermatt i Schweiz och såg sig tvungen att söka sig hemåt, men blev under flera dagar uppehållen i en schweizisk gränsby. Där ramlade inspirationen oväntat över honom och han började teckna ner de första skisserna till duon. Kriget är kanske tydligast närvarande i den långsamma mittersatsens ödesmättade tremolon i cellostämman, medan de ungerska folkmusikelement som redan blivit så centrala i hans produktion förekommer genom hela verket, i synnerhet i den majestätiska introduktionen till finalen. Kriget hade också den inverkan att uruppförandet av duon lät vänta på sig till år 1919.

Harpisten **Carlos Salzedo** studerade i Paris, men kom med början år 1909 att till största delen verka i USA, inte minst som medlem i Metropolitan-operans orkester under Toscanini. Hans suveräna virtuositet och nydanande speltekniker kanaliserades i talrika verk och arrangemang, vilka bidrog till att göra honom till en av

Sibeliusens varjossa toimi Suomessa viime vuosisadan vaihteessa monta säveltäjää, joista yksi menestyksekkäimmistä oli **Erkki Melartin**. Kuten kymmenen vuotta vanhempi Sibelius, myös Melartin oli tullut Helsingin Musiikkiopistoon ja päätynyt värikkään sävellysopettajan, Martin Wegeliuksen suosikkioppilaaksi. Opinnot jatkuivat ulkomailla, muun muassa Wienissä – taas Sibeliusen jalanjäljissä – jonka jälkeen seurasi muutama lyhyempi työpesti. Heikko terveys asetti kuitenkin toistuvasti esteitä Melartinin uralle. Hänen varsinainen elämäntyönsä säveltämisen ohella oli sittemmin Helsingin Musiikkiopiston rehtorina toimiminen vuodesta 1911 vuoteen 1936. Melartinin kamariteosten joukkoon kuuluu hänen pianosonatiinista nro 2 muokkaamansa *Sonaatti huilulle ja harpulle op. 135*. Se edustaa hänen tuotantonsa konservatiivisempaa puolta – Elmer Diktonius kuvaili sitä "arkaisoivaan 1850-luvun kartanotyyliin" sävelletyksi.

Zoltán Kodályn kiinnostus kotimaansa Unkarin kansanmusiikkiin syttyi toden teolla hänen yliopistovuosinaan Budapestissa, kun hän – sittemmin läheisessä yhteistyössä Béla Bartókin kanssa – alkoi kiertää maa-seudulla keräämässä lauluja ja sävelmiä. Kodály oli tässä ominaisuudessa yksi folkloristiikan ja etnomusikologian uranuurtajista. Aloittelevana säveltäjänä hän oli myös kiinnostunut unkarilaisten perinteiden sisällyttämisestä teoksiinsa ja sai näin aitoa kansallista ilmettä musiikkiinsa. Kodály oli myös viulisti, joka jo nuorena esiintyi aktiivisesti kamarimuusikkona. Ei siis ole yllättävää, että suuri osa hänen varhaisista teoksistaan oli nimenomaan kamarimusiikkia eri kokoonpanoille.

Duo viululle ja sellolle op. 7 oli ensimmäisiä kyseiselle kokoonpanolle sävellettyjä teoksia, joka sai pian seuraa muiden säveltäjien vastineista, kuten Ravelin ja Schulhoffin duo-teoksista. Kodály kertoi, että teoksen luominen liittyy sodan syttymiseen 28. heinäkuuta 1914. Hän oli juuri silloin Sveitsin Zermattissa, mutta ymmärsi, että hänen oli hakeuduttava kotiin. Säveltäjä juuttui kuitenkin useaksi päiväksi sveitsiläiseen rajakylään, ja siellä yhtäkkiä inspiraatio toi hänelle ensimmäiset ideat duolle. Sota on ehkä selkeimmin läsnä keskiosan kohtalokkaiden sellotremoloiden jyminessä, kun taas unkarilaiset kansanmusiikkielementit värittävät koko teosta, erityisesti finaaliolosan majesteettista johdantoa. Sota vaikutti teokseen myös siten, että se kantaesitettiin vasta vuonna 1919.

Harpisti Carlos Salzedo opiskeli Pariisissa, mutta toimi vuodesta 1909 alkaen enimmäkseen Yhdysvalloissa, pitkän aikaa esimerkiksi Metropolitan-oopperan orkesterissa Toscaninin kautena. Salzedon suvereeni soittotekniikka ja innovatiiviset soittotavat välittyivät hänen lukuisiin sävellyksiin ja sovituksiin soittimelleen ja tekivät hänestä yhden 1900-luvun

1900-talets mest inflytelserika representanter för harpan. Betydelsefull var också hans insats som författare till läromaterial för harpister, bland annat den år 1927 utgivna *Method for the Harp*, som avslutas med den färgrika och mångskiftande *Chanson dans la nuit*.

Camille Saint-Saëns var under 1860- och 70-talen en framträdande kraft inom förnyelserörelsen för den franska musiken. Han hörde till de tidigaste förkämparna för Schumanns, Liszts och Wagners musik, samtidigt som han som lärare och debattör noga månade om att den franska musiken skulle utvecklas med sina egna särdrag. Under dessa årtionden nådde han också en position som en av de ledande tonsättarna i landet trots en i grund och botten rätt så konservativ estetik. När sedan yngre generationer med Debussy och Ravel i spetsen började vinna bredare gehör dalade Saint-Saëns stjärna i hemlandet, medan han ännu i slutet av sitt liv uppskattades högt utomlands, bl.a. i Storbritannien och USA.

I början av år 1886 hade Saint-Saëns just genomfört en gediget misslyckad konsertturné i Tyskland och därefter dragit sig tillbaka till en by i Österrike för att samla krafter. Där skrev han under några dagar ihop ett litet musikaliskt divertissement för sig själv och några musikerkolleger, i vilket han presenterade olika djur. Det här verket, som Saint-Saëns själv betraktade som ett musikaliskt skämt, vägrade han att låta publicera under sin livstid. Undantaget var *Le Cygne*, som snabbt blev ett populärt stycke bland cellister.

harpumusiikin keskeisimmistä hahmoista. Hänen panoksensa opetuksessa ja opetusmateriaalin laatijana oli yhtä lailla merkittävä, yhtenä esimerkkinä vuonna 1927 julkaistu *Method for the Harp*, jonka viimeisenä numerona on väririkas ja monivivahteinen *Chanson dans la nuit*.

Camille Saint-Saëns oli 1860- ja 70-luvuilla ranskalaisen musiikin uudistamisliikkeen johtava hahmo. Hän kuului Schumannin, Lisztin ja Wagnerin musiikin puolestapuhujiin samalla, kun hän opettajana ja kriitikkona piti tärkeänä, että ranskalainen musiikki kehittyisi omia reittejään. Näinä vuosikymmeninä hänestä tuli myös maan johtava säveltäjä siitä huolimatta, että hänen esteettiset näkemyksensä olivat pohjimmiltaan melko konservatiivisia. Kun sittemmin nuoremmat sukupolvet nousivat näyttämölle Debussyyn ja Ravelin johdolla, Saint-Saënsin tähti alkoi himmetä kotimaassa. Häntä pidettiin kuitenkin edelleen ulkomailla, erityisesti Englannissa ja Yhdysvalloissa, suurimpana ranskalais säveltäjänä.

Vuoden 1886 alussa Saint-Saëns oli juuri toteuttanut varsin epäonnistuneen konserttikiertueen Saksassa, minkä jälkeen hän oli vetäytynyt itävaltalaiseen kylään lepäämään. Siellä ollessaan hän sävelsi muutamassa päivässä humoristisen teoksen viihdyttääkseen itseään ja vieraitaan. Säveltäjä itse piti Eläinten karnevaalia lähinnä musiikillisena pilana eikä suostunut elinaikanaan sitä julkaisemaan, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta. Tämä oli *Le Cygne (Joutsen)*, josta tuli nopeasti sellistien suosikkikappale.

TISDAG - TIISTAI 10.7.2018

3. ÖPPNINGSKONSERT - AVAJAISKONSERTTI

30 €

19.00 Kimito kyrka - Kemiön kirkko

Toivo Kuula:
(1883–1918)

Sonat för violin och piano F-dur
Sonaatti viululle ja pianolle F-duuri (1906)
Allegro moderato

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Roope Gröndahl, piano

Claude Debussy:
(1862–1918)

Deux dances för harpa och stråkkvartet - harpulle ja jousikvartetille, L 103 (1904)
Danse sacrée
Danse profane

Päivi Severeide, harpa - harppu
Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti

Aulis Sallinen:
(*1935)

Åtta miniatyryr för solopiano
Kahdeksan miniatyyriä soolopianolle, op. 110 (2017)
uruppförande - kantaesitys

Ralf Gothóni, piano

Paus med kaffeservering - Väliajalla kahvitarjoilu

Dmitrij Sjostakovitj:
Dmitri Šostakovitš:
(1906–1975)

Pianokvintett g-moll
Pianokvintetto g-molli, op. 57 (1940)
Prelude: Lento
Fugue: Adagio
Scherzo: Allegretto
Intermezzo: Lento
Finale: Allegretto

Ralf Gothóni, piano
Sonja Korkeala, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 2 h



KIMITOÖN
KEMIÖNSAARI



Våren 1906 hade **Toivo Kuula** återupptagit sina studier vid Helsingfors Musikinstitut efter en treårig paus föranledd av pengabrist och utmattning. Samma vår träffade han också och förälskade sig i studiekamraten Alma Silventoinen. Den unge Kuula hade vid det här laget samlat på sig både erfarenhet och självförtroende som tonsättare och började under studiernas gång ta sig an allt mera ambitiösa kompositionsprojekt.

I november 1906 återlämnade han till Alma en penna han haft till låns och förkunnade att han med den komponerat en stor och betydelsefull violinsonat. Av någon anledning såg det ensatsiga verket i F-dur dock aldrig offentlighetens ljus, utan blev liggande i en skrivbordslåda, medan Kuula gick vidare och följande år väckte stor uppmärksamhet med vad som länge ansågs hans enda violinsonat, den tresatsiga E-dursonaten op. 1. Först år 1999 återfanns det tidigare verket i Helsingfors Universitetsbiblioteks gömmor och fick sitt uruppförande nära ett sekel efter tillkomsten. Även om det alltså rör sig om ett relativt tidigt alster förevisar sonaten en stilsäker Kuula med många av hans karakteristiska drag närvarande. Helheten är byggd i en gedigen sonatform.

En intressant aspekt av musikhistoriens gång är den som handlar om instrumentens utveckling. Nya instrument har sett dagens ljus och redan existerande har modifierats för att bättre motsvara olika behov. I många fall har det funnits en klar beställning på förändringar, antingen från tonsättare eller musiker, medan andra instrument har fötts på instrumentbyggares ritbord. I detta senare fall har det sedan varit en fråga om att vinna eller försvinna, beroende på om instrumentet lyckats väcka intresse bland potentiella användare. **Claude Debussys** *Två danser för harpa och stråkar* kan härledas till just en sådan process. År 1904 beställde pianofirman Pleyel av Debussy ett verk för den nya kromatiska harpa som man hade tagit fram, en harpa som alltså hade en skild sträng för varje halvton i stället för att förlita sig på pedaler och ett mindre antal strängar. Avsikten var givetvis att ett verk av en framstående tonsättare skulle öka trovärdigheten och därmed hjälpa upp försäljningen av det nya instrumentet. Debussys två danser är kanske inte det mest centrala i hans produktion, men representerar ändå väl tonsättarens centrala tonspråk – verket kom ju till ungefär samtidigt som den berömda orkesterviten *La Mer*. För Pleyels del blev slutresultatet ändå inte vad man önskat; den kromatiska harpan nådde aldrig en sådan position att den på allvar kunde börja konkurrera om musikers och tonsättares gunst.

En tonsättare arbetar så gott som aldrig i ett sterilt laboratorium, skrivande musik för skrivandets egen skull. Skapandet är inte helt klart innan verket framförs, och därför krävs det också – i den mån tonsättaren själv inte framför sina alster – samarbete med och förtroende för andra musiker. Det blir också tämligen naturligt så,

Keväällä 1906 **Toivo Kuula** oli päässyt jatkamaan opintojaan Helsingin Musiikkiopistossa kolmen vuoden rahan ja uupumuksen aiheuttaman tauon jälkeen. Samana keväänä hän tutustui ja rakastui opiskelukaveriinsa Alma Silventoiseen. Nuori Kuula oli tässä vaiheessa kerännyt sekä kokemusta että itseluottamusta säveltäjänä, ja opintojen edetessä hän alkoi toteuttaa yhä haasteellisempia sävellyksprojekteja.

Marraskuussa 1906 Kuula palautti Almalle lainaamansa kynän ja julisti, että hän oli sillä säveltänyt suuren ja merkittävän viulusonaatin. Jostakin syystä tämä teos, yksiosainen *sonaatti F-duurissa*, ei päässyt julkisuuden valokeilaan, vaan jäi makaamaan pöytälaatikkoon, kun Kuula kulki eteenpäin ja aiheutti seuraavana vuonna suurta huomiota kolmiosaisen E-duurisonaatin op. 1 kanssa. Tätä pidettiin pitkään hänen ainoana viulusonaattinaan. Vasta vuonna 1999 varhaisempi sonaatti löytyi Helsingin Yliopiston kirjaston kätkeistä, ja se sai vihdoin kantaesityksensä melkein sata vuotta syntynsä jälkeen. Vaikka tämä sonaatti siis on verrattain varhainen teos Kuulan tuotannossa, säveltäjä näyttäytyy kuitenkin varmana tyyliissään ja moni tunnusenomainen piirre on jo teoksessa läsnä. Kokonaisuus nojautuu tukevasti perinteiseen sonaattimuotoon.

Mielenkiintoinen musiikkihistorian osa-alue on soitinten kehitys. Uusia soittimia on keksitty ja jo olemassa olevia on kehitetty vastaamaan paremmin kunkin ajan vaatimuksia. Joskus tilaus muutokselle on tullut joko säveltäjiltä tai muusikoilta, mutta välillä aloite on tullut myös soitinrakentajilta. Varsinkin, kun on ollut erittäin tärkeää saada uudelle soittimelle sopivaa ohjelmistoa ja kiinnostuneita käyttäjiä. **Claude Debussyn** *Kaksi tanssia harpulle ja jousikvartetolle* on juuri tällaisen prosessin tulos. Vuonna 1904 pianonvalmistaja Pleyel tilasi Debussylta teoksen vastikään kehitetylle kromaattiselle harpulle, jolla oli erillinen kieli jokaiselle puolisävelaskeleelle, eikä pedaaleja kielten virityksen muuttamiseksi. Tilauksen takana oli tietysti ajatus, että tunnetun säveltäjän nimi auttaisi soittimen markkinoinnissa. Debussyn kaksi tanssia eivät ehkä edusta säveltäjän keskeisintä tuotantoa, mutta ne kuvaavat hyvin hänen sävelkieltään vuosisadan alkuvuosina – syntyihän tämä teos samoihin aikoihin kuin orkesteriteos *La Mer*. Pleyelin kannalta lopputulos ei siltikään ollut tyydyttävä. Kromaattisen harpun myynti ei ylittänyt kriittistä rajaa, eikä se vakiinnuttanut asemaansa musiikkikentällä.

Säveltäjä harvoin työskentelee suljetuissa laboratorio-oiloissa säveltäen musiikkia yksinomaan säveltämisen vuoksi. Luominen ei ole täysin valmis ennen kuin teos esitetään, ja siksi vaaditaan myös – siinä määrin kuin säveltäjä ei itse teoksiaan esitä – yhteistyötä muiden muusikoiden kanssa. Luonnollista on myös, että samoilla aaltopituuksilla kulkevien säveltäjien ja muusikoiden välille syntyy kestäviä siteitä; luottamuksen ja ymmär-

att det knyts långvariga band mellan tonsättare och utövande musiker som, så att säga, rör sig på samma våglängd; relationer av förtroende och förståelse som ofta utvecklas till en nära vänskap. Ett exempel på detta är det långvariga samarbetet mellan **Aulis Sallinen** och pianisten Ralf Gothóni, som spelade sitt första Sallinen-uruppförande för många decennier sedan. Sallinen beskriver sitt nya verk så här:

Verket *Åtta miniatyrer för piano* blev klart år 2017. Som dess avlägsna gudfäder kan man se den franske tonsättaren Erik Saties korta och egensinniga pianostycken. Satie själv var ju också känd som en originell karaktär. Efter att något av hans verk kritiserats för avsaknaden av form, skrev han ett verk med titeln "Tre päronformade stycken". Miniaturerna är tillägnade min skickliga, nära och långvariga musikervän Ralf Gothóni.

År 1940 var ett år av bedrägligt lugn i Sovjetunionen. Efter den stora terrorns utrensningar som kulminerat 1936–38 hade Stalins uppmärksamhet vänts västerut, mot Tyskland, vilket bidrog till att trycket på de egna undersåtarna lättade en aning. Den hälska Molotov-Ribbentrop-pakten såg ut att kunna hålla landet ute ur andra världskriget. Medborgarna klamrade sig fast vid varje strå av optimism de kunde finna. Också för **Dmitrij Sjostakovitj** var detta fallet. Han hade fallit i onåd hos "den store ledaren och läraren" år 1936 efter att denne hade sett Sjostakovitjs opera *Lady Macbeth från distriktet Mtsensk* och låtit sin ilska få utlopp i Pravdas ledarspalt. "Förvirring istället för musik" löd den raljerande rubriken och Sjostakovitj hade största anledning att frukta för sitt och sin familjs liv. Han lyckades sedermera blidka Stalin via sin femte symfoni, med under rubriken "en sovjetkonstnärns svar på berättigad kritik", men Sjostakovitj fick leva med sin brännmärkning resten av sitt liv. Tonsättarens ständiga balanserande på tyranens knivsegg och hanterande av den prekära situationen medelst mångtydig ironi är beståndsdelar i ett av 1900-talets märkligaste och mest tragiska musikeröden.

Pianokvintetten uruppfördes i november 1940 av tonsättaren själv och Beethovenkvartetten i Moskva. Den hänfödda publiken identifierade den aktuella situationen i musiken, påtagligt lättad men med orosmolnen fortfarande i horisonten. Från det högstämt lyriska preludiet, förs lyssnaren in i en ytterligt sorgtyngd och mjuk fuga. Kontrasten som följer med det sprättiga scherzot är bjärt, men det varar bara ett kort ögonblick innan vi är tillbaka i den vemodiga sfären i intermezzot. Det var emellertid den sista satsen som mer än alla andra slog rot i Moskvabornas sinnen och då i synnerhet det triumferande andra temat som introduceras av pianot ett par minuter in i verket. Här hade man en musikalisk yttring av den närmast krampaktiga optimism som skulle visa sig bli så kortlivad. Många i publiken grät den kvällen.

ryksen leimaamia suhteita, jotka usein myös kehittyvät läheisiksi ystävyysuhteiksi. Näin on käynyt esimerkiksi **Aulis Sallinen** ja pianotaiteilija Ralf Gothónin tapauksessa. Gothóni soitti ensimmäisen Sallinen-kantaesityksensä jo monta vuosikymmentä sitten. Sallinen itse esittelee uutta teostaan seuraavin sanoin:

"Kahdeksan miniatyyriä pianolle on valmistunut vuonna 2017. Sen etäisenä kummina voidaan pitää ranskalaisen Erik Satien lyhyitä ja omaperäisiä pianokappaleita. Tunnetusti omaperäinen oli itse tekijäkin. Kun jotain hänen teoksistaan arvosteltiin muodon puutteen vuoksi, Satie kirjoitti teoksen nimeltä "Kolme päärynämuotoista kappaletta". Miniaturit on omistettu etevälle, läheiselle ja pitkäaikaiselle muusikkoystävälleni Ralf Gothónille."

Vuonna 1940 vallitsi Neuvostoliitossa petollinen rauha. Suuren terrorin puhdistukset olivat huipentuneet vuosina 1936–38, jonka jälkeen Stalinin huomio oli kääntynyt länteen ja paine omiin alamaisiin keveni jonkin verran. Vastikään allekirjoitettu Molotov-Ribbentrop-sopimus näytti pitävän Neuvostoliiton sodan ulkopuolella. Kansalaiset tarttuivat jokaiseen käsillä olevaan optimismiin oljenkorteen.

Näin teki myös **Dmitri Šostakovitš**. Hän oli joutunut huonoon valoon "suuren johtajan ja opettajan" silmissä vuonna 1936, kun Stalin oli nähnyt oopperan Mtsenskin kihlakunnan *Lady Macbeth* ja purki raivonsa Pravdan kirjoituksessa otsikolla "Sekasotkua musiikin sijaan". Šostakovitšilla oli tämän jälkeen täysi syy pelätä oman ja perheensä hengen puolesta. Hän onnistui kuitenkin tyynnyttämään Stalinin mieltä säveltämällä viidennen sinfonian alaotsikolla "Neuvostotaiteilijan vastaus oikeutettuun kritiikkiin", mutta eli loppuikänsä tämän kokemuksen leimaamana. Säveltäjän jatkuva tasa-painoilu hirmuhallitsijan veitsenterällä ja hänen tapansa hallita tilannetta monitulkinnallisen ironian kautta ovat esimerkkejä 1900-luvun merkellisimmistä ja traagisimmista muusikon kohtaloista.

Pianokvintetto kantaesitettiin Moskovassa marraskuussa 1940 Beethoven-kvartetin ja säveltäjän soittamana. Haltioitunut yleisö kuuli musiikissa vertauskuvan vallitsevasta tilanteesta: helpottuneen ilmapiirin, jossa tummat pilvet silti päilyvät yhä taivaanrannassa. Lyyrisen preludin kautta kuulija viedään äärettömän surulliseen ja pehmeään fuugaan. Kontrasti sitä seuraavaan scherzoon on räikeä, mutta jo lyhyen hetken päästä ollaan taas haikeassa mielentilassa intermezzon musiikissa. Kantaesityksessä kuitenkin nimenomaan viimeinen osa juurtui ihmisten mieliin, erityisesti sen voittoisa toinen teema, jota piano esittelee pari minuuttia osan alusta. Se oli musiikillinen ilmentymä pakonomaisesta optimismista, joka jäi kovin lyhytikäiseksi. Moni yleisössä itki liikutuksesta sinä iltana.

ONSDAG - KESKIVIIKKO 11.7.2018

4. TORGKONSERT - TORIKONSERTTI
11.00 Dalsbruks torg - Taalintehtaan tori

Fritt inträde
Vapaa pääsy

Fauré, Ibert, Kodály

Päivi Severeide, harpa - harppu
Niamh McKenna, flöjt - huilu
Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello
Leif Lindgren, konferencier - juontaja

Vid regn hålls konserten i Bio Pony (Stallbackavägen 4)
Sateen sattuesssa torikonsertti pidetään Bio Ponyssa (Tallimäentie 4)

5. LE COQ D'OR - GULDTUPPEN - KULTAINEN KUKKO

65 €

Middagskonsert - Illalliskonsertti
18.00 Westers

Darius Milhaud:
(1892–1974)

Sonat för två violiner och piano
Sonaatti kahdelle viululle ja pianolle op. 15 (1914)
Animé
Modéré
Très vif

Katinka Korkeala, violin - viulu
Sonja Korkeala, violin - viulu
Roope Gröndahl, piano

Johannes Brahms:
(1833–1897)

Sonat för altviolin och piano Ess-dur
Sonaatti alttoviululle ja pianolle Es-duuri, op. 120/2 (1894)
Allegro amabile
Allegro appassionato
Andante con moto – Allegro

Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Roope Gröndahl, piano

Claude Debussy:
(1862–1918)

Trio för violin, cello och piano G-dur
Trio viululle, sellolle ja pianolle G-duuri (1880)
Andantino con moto allegro
Scherzo. Intermezzo. Moderato con allegro
Andante espressivo
Finale. Appassionato

Sonja Korkeala, violin - viulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello,
Roope Gröndahl, piano

Antonín Dvořák:
(1841–1904)

Cypřiše (Cypresser - Sypressejä), B 152 (1887)

I Ich weiss, dass meiner Lieb' zu dir

II Tot ist's in mancher Menschenbrust

IX Du einzig teure, nur für dich

XI Rings die Natur nun im Schlummer und Träumen

Katinka Korkeala, violin - viulu

Sonja Korkeala, violin - viulu

Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu,

Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Edward Elgar:
(1857–1934)

Adieu

Christoph Willibald Gluck: Mélodie från operan Orfeus och Eurydike - oopperasta Orfeus ja Eurydike
(1714–1787)

Efrem Zimbalist:
(1889–1985):

Konsertfantasi över teman ur Rimskij-Korsakovs opera Guldtuppen

Konserttinfantasia Rimsky-Korsakovin Kultainen kukko -oopperan teemoista

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu

Roope Gröndahl, piano

Reserveringar - Varaukset: Westers, 040 554 1599, westers@westers.fi

Darius Milhaud var född i Aix-en-Provence i södra Frankrike, där han växte upp med ett stort musikaliskt intresse, men tämligen avskärad från de nyaste tendenserna i konstmusiken. När han år 1909 kom till Paris för att studera vid konservatoriet var det därför med chockblandad förtjusning han tog emot intrycken av musiklivet i den stora metropolen. Fauré, Ravel, Koehlin, Stravinskij, Roussel och många fler var de tonsättare som bidrog till att forma Milhaud till den oerhört produktiva och mångsidiga medlemmen i tonsättargruppen Les Six han skulle bli.

År 1914, då studierna var inne på slutrakan, komponerade Milhaud den kortfattade *Sonaten för två violiner och piano*. Verket belönades följande år med konservatoriets Lapaulle-pris och var enligt tonsättaren det första verk som han inte senare varit missnöjd med. Sonaten går långt i den fria, tonalt klingande stil som blivit populär i Paris under början av 1900-talet, och inte sällan klingar formuleringar klart inspirerade av Stravinskij's omvälvande baletter från samma tid.

Omständigheterna kring **Johannes Brahms** sena men intensiva intresse för klarinetten har gått till historien som en av de märkvärdigare nycker 1800-talets tonsättare bjudit på. Brahms hade redan tänkt lägga ner fjäderpennan för gott och år 1890 meddelat sin förläggare att inga fler verk var att vänta. Så ville det sig emellertid att han i januari följande år fick höra den virtuose Richard Mühlfeld spela i hovorkestern i Meiningen, och vips kom inspirationen tillbaka med besked. Han komponerade med Mühlfeld i åtanke några av sina största kammarmusikaliska mästerverk under de kommande tre åren i form av klarinettrion op. 114, klarinettkvintetten op. 115 och de två klarinettsonaterna op. 120, vilka publicerades med instrumenteringsförslag klarinett eller altviolin.

Den andra sonaten, i Ess-dur, präglas genom hela verket av en stilla, förnöjsam melankoli. De tre satserna är ett veritabelt ymnighetshorn av eleganta och lyriskt inlagande melodier. Första satsen är ett av de rikaste förverkliganden av sonatformen som Brahms någonsin komponerat och kontrasterar i sitt upphöjda lugn med den mera passionerade mittsatsen. Den avslutande satsen inleds med en serie variationer som mot slutet avlöses av en kort episod av storm och oro, innan solen åter bryter fram och avslutar verket i en känsla av inspirerad glädje.

Den enda skolgång **Claude Debussy** gick genom som barn var konservatoriet i Paris, där han fick inträde som tioåring. Hans studieprestationer var inget utöver det normala och han insåg efterhand själv att han kunde lägga undan drömmarna om en karriär som pianovirtuos. Däremot hade han både intresse och fallenhet för att komponera, och fick däri gott stöd i Émile Durands harmoniklass och Ernest Guirauds kompositionsklass.

Darius Milhaud synti i Aix-en-Provencessa Etelä-Ranskassa. Hän koki suurta mielenkiintoa musiikkia kohtaan, mutta kasvoi verrattain eristettynä aikansa taidemusiikin kehityksestä. Aloittaessaan opintonsa Pariisin konservatoriossa vuonna 1909 Milhaud otti järkytyksen ja innostuksen sekaisin tuntein vastaan suuren metropolin vaikutteita. Faurén, Ravelin, Koehlinin, Stravinskin, Rousselin ja monien muiden säveltäjien musiikilliset vaikutteet osaltaan muokkasivat Milhaudia monipuoliseksi ja erittäin tuotteliaksi Les Six -säveltäjäryhmän jäseneksi.

Opiskelun ollessa loppusuoralla vuonna 1914, Milhaud sävelsi *Sonaatin kahdelle viululle ja pianolle*. Teos sai seuraavana vuonna konservatorion Lapaulle-palkinnon ja oli säveltäjän mukaan ensimmäinen, josta hän ei myöhemminkään tuntenut häpeää. Sonaatissa soi vapaasti tonaalissävytteinen tyyli, joka oli tullut Pariisissa suosituksi vuosisadan alkuvuosina. Silloin tällöin siinä vilahtaa myös vaikutteita Stravinskin vallankumouksellisista baleteista.

Johannes Brahmsin myöhäinen mutta intensiivinen kiinnostus klarinettia kohtaan on jäänyt historiankirjoihin yhtenä 1800-luvun suurista musiikillisista yllätyksistä. Brahms oli jo päättänyt laskea sulkakynänsä lopullisesti, ja vuonna 1890 hän oli ilmoittanut kustantajalleen, ettei uusia teoksia enää olisi odotettavissa. Seuraavan vuoden tammikuussa hän sai kuitenkin kuulla klarinettivirtuosi Richard Mühlfeldin soittavan Meiningenin hoviorkesterin kanssa, ja hetkessä inspiraatio palasi vahvana. Brahms sävelsi nopeaan tahtiin joukon suurimpia mestariteoksiaan kamarimusiikin saralla: klarinettitrioin op. 114, klarinettikvinteton op. 115 sekä kaksi klarinettisonaattia op. 120, jotka julkaistiin sekä klarinettille että alttoviululle.

Toinen sonaatti Es-duurissa on kauttaaltaan hiljaisen ja tyynen melankolian värittämä ja sen kolme osaa ovat eleganttien ja valloittavien lyyristen melodioiden runsaudensarvi. Ensimmäinen osa on yksi rikkaimmista sonaattimuodon toteutuksista, jonka Brahms koskaan sävelsi. Osa kontrastoi ylevän rauhansa kautta seuraavaan intohimoisempaan toiseen osaan. Finaaliosa alkaa sarjalla variaatioita, joita seuraa loppua kohti lyhyt myrskyisä ja levoton jakso, mutta lopuksi aurinko ilmestyy taas ja sonaatti päättyy inspiroituneen ilon tunnelmassa.

Ainoa koulu jota **Claude Debussy** lapsena kävi, oli Pariisin konservatorio, mihin hän pääsi kymmenvuotiaana. Hänen opintosuorituksensa eivät olleet erityisen merkittäviä ja hän oivalsi itsekin vähän ajan päästä, että haaveet tulevaisuudesta pianovirtuosina oli parasta unohtaa. Sen sijaan hänellä oli sekä kiinnostus että lahjakkuus säveltämiseen ja siihen hän sai hyvää tukea Émile Durandin harmonialuokalla ja Ernest Giraudin sävellysluokalla.

Sommaren 1880 var Debussy anlitad av den berömda Nadezjda von Meck, Tjajkovskijs främsta mecenat, att undervisa hennes barn i piano och spela duetter med henne själv, ett arbete som förde honom till Ryssland, Schweiz, Venedig och Florens. Under vistelsen i sist nämnda stad fick de besök av cellisten Pjotr Daniltjenko och violinisten Vladislav Patjulsikij, vilket sannolikt var den impuls som fick den då 18-årige Debussy att komponera sin *Pianotrio i G-dur*. Trion är klart ett barn av sin tid, kännetecknad av den grundliga utbildning som Debussy hade fått sig till dels, men också tämligen konventionell till sin karaktär. Fast kanske inte helt ändå; den lekfulla pianostämman ackompanjerad av pizzicati i andra satsen och den lätt modala karaktären ter sig med efterklokhetens ögon som löften om vad som komma skulle.

Antonín Dvoráks svit *Cypresser* för stråkkvartett började sitt liv som en sångcykel. När Dvorák i början av 1860-talet hade tagit steget ut i det professionella musiklivet var det under mer än ett decennium i egenkap av altviolinist och lärare, även om komponerandet gradvis tog överhanden i takt med hans växande renommé. År 1865 var han anställd i en teaterorkester i Prag och förälskad i en ung skådespelerska och elev till honom. I detta inspirerade tillstånd skrev han under två juliveckor 18 sånger till texter ur Gustav Pflieger-Moravskýs diktsamling *Cypriše*. Ett par decennier senare, år 1887, återvände Dvorák till sångerna, nu som etablerad och produktiv tonsättare, och gjorde arrangemang för stråkkvartett av 12 av sångerna. Dessa blev så åter liggande och publicerades först år 1921. De ursprungliga sångernas genomromantiska grundstämning lyser klart också i kvartettversionerna.

Edward Elgar har inte gått till historien i första hand som pianotonsättare; han komponerade tämligen få verk för pianosolo och bara fyra av dem bevärdigades opusnummer. Trots det var pianot ett viktigt redskap för honom och han komponerade ofta sittande vid sitt piano. Ett oansenligt men elegant litet pianostycke som blivit populärt efter hans död är *Adieu*. Det publicerades år 1932 men har högst sannolikt komponerats långt tidigare, eventuellt redan under hans tidigaste år som tonsättare. Verket har också omarbetats i flera olika kammarmusikversioner och rentav i ett orkesterarrangemang av Elgars förtrogne Henry Geehl.

Christoph Willibald Glucks öpera *Orfeus och Eurydike* var revolutionerande i sin musikgenre när den uruppfördes år 1762. Den barocktida operan med sina pompösa hjältehistorier hade börjat förlora sin relevans och det krävdes radikala förändringar för att locka publiken tillbaka till operasalongerna. Glucks lösning bestod bland annat av att låta kören bli en mera självständig, separat aktör i helheten, men framför allt gjorde

Kesällä 1880 Debussy oli palkattu tunnetun Nadežda von Meckin, Tšaikovskin tärkeän tukijan palvelukseen opettamaan tämän lapsia pianonsoitossa ja soittamaan tämän itsensä kanssa duettoja. Tämä kesätyöpaikka vei hänet mm. Venäjälle, Sveitsiin, Venetsiaan ja Firenzeen. Viimeksi mainitussa kaupungissa von Meckin luona vierailivat myös sellisti Piotr Daniltšenko ja viulisti Vladislav Patšulski, mikä oletettavasti antoi 18-vuotiaalle Debussylle sysäyksen ryhtyä säveltämään *Pianotrio G-duurissa*. Trio on selvästi aikansa lapsi, Debussyn saaman koulutuksen leimaama ja perusluonteeltaan melko perinteinen. Silti esille pilkahtaa välillä tulevaisuuden uranuurtaja Debussykin: esimerkiksi toisen osan pizzicatoilla säestetty, leikkisiä piano-aihe ja lievästi modaalinen vivahde antaa vihjeitä siitä, mitä on tulossa.

Antonín Dvorákin jousikvartetille säveltämä sarja *Sypressejä* sai alkunsa laulusarjana. Kun Dvorák 1860-luvun alussa oli astunut työelämään, hän toimi runsaan vuosikymmenen aikana alttoviulunsoittajana ja opettajana, mutta hänen maineensa kiiriessä alkoi säveltäminen hiljalleen voittaa yhä enemmän tilaa. Vuonna 1865 Dvorák työskenteli prahalaisen teatterin orkesterissa ja rakastui nuoreen näyttelijättäreen, joka oli myös hänen oppilaansa. Inspiroituneessa tilassaan hän sävelsi vain parissa viikossa 18 laulua Gustav Pflieger-Moravskýn runokokoelmaan *Cypriše*. Kun Dvorák muutaman vuosikymmenen kuluttua palasi samaisten laulujen ääreen, oli hän jo tunnustettu ja tuottelias säveltäjä. Vuonna 1887 hän sovitti niistä 12-osaisen jousikvartettisarjan, mutta myös tämä versio jäi pöytälaatikkoon, ja se julkaistiin vasta vuonna 1921. Lauuluista huokuu alkuperäisten laulujen syvä, romanttinen tunnelma myös kvartettiversiona.

Edward Elgar ei ole jäänyt historiantekijöihin ensisijaisesti pianosäveltäjänä; hän sävelsi ylipäättään vähän sooloteoksia pianolle ja vain neljä niistä on merkitty opusnumeroilla. Tästä huolimatta piano oli Elgarille tärkeä työkalu ja hän sävelsi usein pianon äärellä istuen. Vaatimaton mutta elegantti pieni pianokappale *Adieu* on tullut suosituksi säveltäjän kuoleman jälkeen. Se julkaistiin vuonna 1932, mutta on todennäköisesti sävelletty paljon aikaisemmin, mahdollisesti jopa Elgarin säveltäjäuran alkuvuosina. Teos on sovitettu myös useaksi eri kamarimusiikkiversioksi ja Elgarin luotettu yhteistyökumppani Henry Geehl teki siitä jopa orkesterisovituksen.

Christoph Willibald Gluckin ooppera *Orfeus ja Eurydike* mullisti musiikkilajinsa, kun se kantaesitettiin vuonna 1762. Barokkikauden ooppera mahtipontisine sankaritarinoineen oli alkanut menettää merkitystään ja kaivattiin radikaaleja muutoksia houkuttelemaan yleisöä takaisin oopperasaleihin. Gluckin ratkaisu sisälsi muun

han sig av med de tradiga da capo-ariorna till förmån för enklare melodier som lättare fastnade i åhörarnas minnen. Ett exempel ur andra akten i operan är vad som där går under namnet *De välsignade andarnas dans*, men som i otaliga senare arrangemang ofta presenteras enkelt som *Mélodie*.

Violinisten **Efrem Zimbalist** fick sin professionella utbildning hos en av de mest legendariska av lärare, Leopold Auer vid konservatoriet i S:t Petersburg, och brukar, vid sidan om Heifetz och

Elman, räknas bland de främsta representanterna för den här violinskolan. Zimbalist kom emellertid till USA redan år 1911 för en konsertturné som hade en sådan framgång att han beslöt att stanna i landet. Under många år verkade han som konsertviolinist och lärare, i den senare egenskapen notabelt också som rektor för Curtis Institute under närmare tre decennier.

Ett omtyckt sätt att avsluta konserter i början av 1900-talet var att som *encore* framföra så kallade operafantasier, lättare arrangemang av teman ur omtyckta operor som man kunde vara säker på att de flesta i publiken kände igen. Zimbalists fantasi över teman ur landsmannen Rimskij-Korsakovs år 1909 uruppförda opera *Guldtuppen* är ett praktexempel på genren. Han lät publicera fantasien år 1921 med en dedikation till läraren Auer.

muassa kuoron korottamisen itsenäiseksi tekijäksi kokonaisuudessa, mutta ennen kaikkea hän poisti pitkästyttävät da capo -ariat ja laittoi tilalle yksinkertaisempia, helpommin muistiin jääviä melodioita. Yksi esimerkki tästä on oopperan toisessa näytöksessä esiintyvä osa Siunattujen henkien tanssi, joka lukuisten myöhempien sovitusten myötä tuli tunnetuksi nimellä *Mélodie*.

Viulisti **Efrem Zimbalist** sai ammatillisen koulutuksensa Pietarin konservatoriossa yhden aikansa legendaarisimman opettajan, Leopold Auerin opastuksella. Zimbalist lasketaankin yhdessä Heifetzin ja Elmanin kanssa Auerin koulukunnan tärkeimmiksi edustajiksi. Zimbalist tuli Yhdysvaltoihin vuonna 1911 konsertti-kiertueelle, joka oli niin valtaisa menestys, että hän päätti jäädä maahan. Hän toimi monta vuotta konserttiviulistina ja opettajana, jälkimmäisessä roolissa merkittävästi myös Curtis Institutun rehtorina lähes kolmen vuosikymmenen ajan.

Suosittu tapa päättää konserterteja 1900-luvun alkupuolella oli niin sanottujen oopperafantasioiden esittäminen lisänumeroina. Nämä olivat kepeitä sovituksia tunnetuista ooppera-arioista, joita yleisö varmuudella tunnistaisi. Zimbalistin fantasia, maanmiehensä Rimski-Korsakovin vuonna 1909 ensiesityksensä saaneesta, *Kultainen kukko* -oopperan teemoista on tästä lajista mainio esimerkki. Zimbalist antoi fantasian julkaistavaksi vuonna 1921 ja omisti sen opettajalleen Auerille.

ONSDAG - KESKIVIikko 11.7.2018

6. FRÅN ITALIEN TILL FRANKRIKE - ITALIASTA RANSKAAN
19.00 Karuna kyrka - Karunan kirkko

25 €

Giuseppe Verdi: Stråkkvartett e-moll - Jousikvartetto e-molli (1873)
(1813–1901) Allegro
Andantino
Prestissimo
Scherzo Fuga. Allegro assai mosso

Nya Helsingfors-kvartetten
Uusi Helsinki -kvartetti

Jean Cras: Kvintett för harpa, flöjt, violin, altviolin och cello
(1879–1932) Kvintetto harpulle, huilulle, viululle, alttoviululle ja sellolle (1928)
Assez animé
Animé
Assez lent sans traîner
Très animé

Päivi Severeide, harpa - harppu
Niamh McKenna, flöjt - huilu
Taija Angervo, violin - viulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Tuomas Lehto, cello - sello

Paus med kaffeservering - Välijalla kahvitarjoilu

Maurice Ravel: Stråkkvartett F-dur - Jousikvartetto F-duuri, M. 35 (1902–03)
(1875–1937) Allegro moderato
Assez vif, très rythmé
Très lent
Vif et agité
Allegro moderato – Très doux
Assez vif – Très rythmé
Très lent
Vif et agité

Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti
Petri Aarnio, violin - viulu
Taija Angervo, violin - viulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Tuomas Lehto, cello - sello

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 2 h

SAUVO-KARUNAN[†]
SEURAKUNTA



Namnet Giuseppe Verdi för knappast i första hand tankarna till kammarmusik, eller för den delen till någon som helst annan musik än den sceniska. Liksom så många andra italienska 1800-talstonsättare byggde Verdi så gott som uteslutande sin karriär på opera och andra vokalkompositioner efter sig. I ett brev till Hans von Bülow hävdade han helt framt att formella instrumentalgrenar som stråkkvartetten inte passade det sydliga temperamentet. Inte desto mindre gjorde han åtminstone ett försök att förena de olika världarna. Hans enda bevarade kammarmusikverk, *stråkkvartetten i e-moll*, har emellertid också den ena kopplingen till operan så tillvida att Verdi komponerade den som tidsfördriv under förberedandet av en produktion. Det var närmare bestämt år 1873 då operan Aida skulle framföras i Neapel. Titelrollsinnehavaren, sopranen Teresa Stolz, insjuknade och produktionen fördröjdes. Verdi lät sedan framföra kvartetten två dagar efter premiären, vid en mindre bjudning i hans hotell. Han var något tveksam till att släppa kvartetten ifrån sig för ytterligare framföranden, men efter några år kunde den spelas i Paris och London, vilket i förlängningen bidrog till att införliva kvartetten i den senromantiska standardrepertoaren. Man behöver kanske inte försöka dra alltför långtgående paralleller i jämförandet med Verdis sceniska musik, men visst finns det gott om sångbara teman i kvartetten.

I likhet med sin tio år äldre kollega Albert Roussel hade den unge **Jean Cras** två högst väsensskilda stigar framför sig inför vuxenlivet. Bägge två hade sedan barnsben visat stor musikalisk begåvning och bägge två sökte sig som tonåringar till franska flottan. Medan Roussel avbröt sin karriär till sjöss efter några år, förblev Cras sitt marina kallet trogen och steg så småningom till konteramirals rang och kommando över ett slagskepp. Komponerandet skötte han vid sidan om och under många år i relativ obemärkthet. Det var först i och med operan *Polyphème* år 1922 som den större allmänheten fick upp öronen för Cras personligt formade impressionism.

Kvintetten från år 1928 fick sin något originella instrumentuppsättning på grund av beställaren, Quintette Instrumental de Paris, som sedan 1924 verkat just med denna uppsättning, flöjt, harpa, violin, altviolin och cello. Det fyrasatsiga verket är till de yttre ramarna sprunget ur den formella, romantiskt stabila bildning Cras hade fått under en kort studieperiod hos den äldre mästaren Duparc, men framför allt ger kvintetten prov på Cras' skärpta medvetenhet om de nyare musikaliska utvecklingarna hemma i Paris. Modala tongångar, pentatonik, ostinati och orientaliska kryddor genomsyrar verket, som allmänt betraktas som ett av hans mest centrala. Kvintetten komponerades ombord på slagskeppet Provence.

Nimi **Giuseppe Verdi** ei taida viedä ajatuksia ensimmäisenä kamarimusiikkiin tai ylipäätään muuhun kuin näyttämömusiikkiin. Niin kuin monet muut italialaiset säveltäjät 1800-luvulla, Verdi rakensi uransa miltei täysin oopperan varaan ja häneltä jäi vain muutamia instrumentaalisävellyksiä. Hans von Bülowille lähetetyssä kirjeessä Verdi totesi, ettei muodollinen instrumentaalmusiikki kuten jousikvartetot sovi eteläiselle mielelle. Silti Verdi toteutti ainakin yhden yrityksen yhdistää nämä maailmat. Hänen ainoa jäljelle jäänyt kamarimusiikki-teoksensa, *jousikvartetto e-mollissa*, on kytköksissä myös oopperaan siinä mielessä, että Verdi sävelsi sitä ajanvietteenä oopperaproduktion harjoitusvaiheessa vuonna 1873. Aidaa oli tarkoitettu esittää Napolissa, mutta ensi-iltaa lykättiin nimirollia laulavan sopraanon Teresa Stolz'in sairastumisen takia. Odottaessaan Verdi sävelsi tämän kvartetton ja antoi esittää sen hotellissaan pienimuotoisilla kutsuilla kaksi päivää oopperan ensi-illan jälkeen. Hän oli vastahakoinen kvartetton julkaisemista tai ylipäätään sen uusia esityksiä kohtaan. Siitä huolimatta muutaman vuoden kuluttua teos esitettiin Pariisissa ja Lontoossa, minkä jälkeen sävellyksestä tuli osa myöhäisromanttista kantaohjelmistoa. Pitkälle vietyjä vertailuja Verdin laulumusiikkiin ei ehkä tarvitse tehdä, mutta toki tästä kvartetostakin löytyy runsaasti laulettavia teemoja.

Kymmenen vuotta vanhemman kollegansa Albert Rousselin tapaan nuori **Jean Cras** näki tulevaisuudessaan kaksi toisistaan poikkeavaa uramahdollisuutta. Molemmat olivat jo lapsina osoittaneet suurta musiikillista lahjakkuutta, mutta hakeutuivat kuitenkin teineinä Ranskan laivaston palvelukseen. Siinä missä Roussel keskeytti uransa merillä muutaman vuoden jälkeen, Cras pysyi laivastolle uskollisena ja yleni vähitellen kontraamiraalin arvoon sekä taistelulaivan komentajaksi. Cras teki sävellystyötä laivastouransa ohessa ja hän jäi moneksi vuodeksi melko näkymättömäksi hahmoksi Ranskan musiikkielämässä. Vasta oopperan *Polyphème* myötä vuonna 1922 suuren yleisön silmät ja korvat avautuivat toden teolla Crasin persoonalliseen impressionismiin.

Vuonna 1928 sävelletty *kvintetto* sai tilaajan toiveesta hieman epätavallisen kokoonpanon; huilu, harppu, viulu, altviulu ja sello. Quintette Instrumental de Paris oli vuodesta 1924 alkaen toiminut juuri tässä kokoonpanossa. Neliosainen teos on sävelletty romanttisen perinteen mukaan, johon Cras kouluttautui lyhyen ajan vanhemman mestarin Duparcin johdolla. Ennen kaikkea kvintetto osoittaa Crasin perehtyneisyyttä Pariisin musiikkimaailman kehityksen uuteen suuntaan. Modaaliset sävelkulut, pentatonisen eli viisisävelisen asteikon käyttäminen, ostinatokuviot ja orientaaliset mausteet ovat perustana tässä hänen keskeisenä pidetyssä sävellyksessään. Kvintetto sävellettiin taistelulaiva Provencen komentajan hytissä.

1902–03, medan Ravel fortfarande studerade vid Paris konservatorium under Gabriel Faurés handledning. Det var en konfliktfylld tid för Ravel på grund av de allt större svårigheterna med att jämka mellan hans egen framväxande konstnärliga vision å ena sidan och den etablerade utbildningstraditionens formella krav å andra. Den här traditionen kulminerade för kompositionsstudenters vidkommande i konservatoriets årliga tävling "Prix de Rome", en mycket rigorös och noggrant inramad gallringsprocess, som bl.a. innebar att deltagare isolerades från omvärlden under en månad för att färdigställa ett stort kör- och orkesterverk till en på förhand given text. Ravel deltog flera gånger utan framgång, trots att han uppenbarligen försökte sig på flera olika strategier för att blika domarkollegiet. Den sista gången, år 1905, resulterade hans deltagande och klenta framgång i en offentlig skandal eftersom han i progressiva kretsar redan var en firad och känd tonsättare. Konservatoriets rektor avgick som en följd av rabaldret och ersattes av Fauré.

Stråkkvartetten kan ses som en hedersbetygelse till förebilden Debussy och dennes kvartett från år 1893. Samtidigt är den med sin kombination av en i grunden konventionell helhetsform och en nedmontering av den traditionella diatoniska tonaliteten till förmån för modalt melodi- och harmonitänkande kanske symptomatisk för den kluvenhet som vedermödorna kring "Prix de Rome" antagligen förde med sig. Det är svårt att undgå att dra paralleller mellan Ravels andra sats med dess rytmiskt lekfulla pizzicati och motsvarande sats i Debussys kvartett. Ravels noggranna hanterande av formen resulterar i ett flitigt återanvändande av tematiska idéer satserna emellan, men man noterar också ett påtagligt orkestralt grepp i musiken. Åhöraren kastar äventyrligt mellan igenkännandets glädje och det oväntade runt hörnet.

Maurice Ravelin ainoa varsinainen *jousikvartetto* syntyi vuosina 1902–1903, kun Ravel vielä opiskeli Pariisin konservatoriossa Gabriel Faurén johdolla. Tämä oli hänelle ristiriitaista aikaa johtuen yhä suuremmista vaikeuksista sovitella omaa kehittyvää taiteellista visiota opinahjon perinteisiin käsityksiin. Sävellyso opiskelijoiden osalta perinteet huipentuivat vuosittaiseen "Prix de Rome"-sävellyskilpailuun, jonka erittäin tiukkaan ja tarkkaan valintaprosessiin kuului muun muassa ehdokkaiden eristäminen kuukaudeksi suuren orkesteri- ja kuoro- teoksen säveltämistä varten. Ravel osallistui kilpailuun useaan otteeseen vailla menestystä siitä huolimatta, että hän yritti monella eri tavalla lepyttää tuomaristoa. Ravelin viimeinen osallistuminen vuonna 1905 johti lopulta skandaaliin, koska hän oli jo tunnettu ja arvostettu säveltäjä edistyksellisemmissä piireissä, ja hänen jatkuva keho menestyksensä ei antanut kovin imartelevaa kuvaa konservatorion taidekäsityksistä. Koulun rehtori erosi tämän jupakan johdosta, ja hänen tilalleen tuli Fauré.

Ravelin jousikvartettoa voidaan pitää kunnianosoituksena hänen esikuvalleen Debussylle ja tämän vuonna 1883 valmistuneelle kvartetolle. Se on kenties samalla osoitus siitä ristiriitaisuudesta, jota Ravel tunsii "Prix de Rome" -kilpailun paineiden takia yhdistäessään perinteisen muotorakenteen säilyttämisen ja tonaalisten rakenteiden hylkäämisen, painottaen enemmän modaalisuuteen perustuvaa sävelkieltä. On helppoa löytää yhtäläisyyksiä kvartetton toisen osan leikkisien pizzicatojen ja Debussyn vastaavan osan väliltä. Ravelin yksityiskohtainen tapa käsitellä muotoa johtaa ahkeraan ideoiden uudelleenkäyttöön osasta toiseen, mutta musiikissa voi huomata myös erityisen orkestraalista otetta. Kuulija saa kokea iloa tuttuudesta ja toisaalta kohdata kulman takana odottavia yllätyksiä.

TORS DAG - TORSTAI 12.7.2018

7. CHANSON SANS PAROLES

30 €

14.00 Söderlångvik gård - Söderlångvikin kartano

Maurice Ravel:
(1875–1937)

Sonat för violin och piano G-dur
Sonaatti viululle ja pianolle G-duuri, M 77 (1923–27)
Allegretto
Blues. Moderato
Perpetuum mobile. Allegro

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Roope Gröndahl, piano

Toivo Kuula:
(1883–1918)

Chanson sans paroles, op. 22/1b (1910–1912)
Suru, op. 22/2b (1910–1912)
Melodia lugubre, op. 17a/8 (1909–1911)

Jan-Erik Gustafsson, cello - sello
Roope Gröndahl, piano

Gian Carlo Menotti:
(1911–2007)

Cantilena & Scherzo (1977)

Päivi Severeide, harpa - harppu
Sonja Korkeala, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Claude Debussy:
(1862–1918)

Sonat för flöjt, altviolin och harpa F-dur
Sonaatti huilulle, alttoviululle ja harpulle F-duuri, L. 137 (1915)
Pastorale. Lento, dolce rubato
Interlude. Tempo di minuetto
Finale. Allegro moderato ma risoluto

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Päivi Severeide, harpa - harppu

Efter konserten en guidad rundtur i museets utställning "Hans Rosenström: I enrum".
Konsertin jälkeen opastettu tutustuminen näyttelyyn "Hans Rosenström: Kasvotusten".

Konsertens uppskattade längd - Konsertin arvioitu kesto 1 h

Maurice Ravel var av den bestämda uppfattningen att violinen och pianot var i grunden oförenliga till sitt väsen. Han hade tidigt under sin karriär komponerat en publicerad violinsonat, men därefter undvek han nästan helt kombinationen under närmare tre decennier. Att han år 1923 trots allt började komponera en ny violinsonat har att göra med hans nära vän, violinisten Hélène Jourdan-Morhange, för vilken han inledningsvis planerade att komponera en violinkonsert. Vid det här laget var komponerandet ett mödosamt arbete för Ravel, tyngd som han var av hälsoproblem och ofta förekommande kritik av hans musik som förlegad och irrelevant. Till råga på allt blev Jourdan-Morhange just under de här åren tvungen att ge upp sin aktiva karriär på grund av reumatiska problem.

Efter fyra år av sporadiskt arbete stod *G-dur-sonaten* slutligen klar för uruppförande år 1927. Den sena Ravels avskalat eklektiska harmonik och öppenhet för nya intryck präglar verket genom dess tre satser. Ravel förefaller också medvetet ha försökt behandla de två instrumenten separat från varandra, vilket vållade samtidens åhörare en del huvudbry. Och vad skulle man tänka om mittsatsen, Blues, med sina ekon från Gershwin och den moderna amerikanska populärmusiken? Finalen är inte ursprunglig. Ravel förstörde den första versionen efter uruppförandet trots att han tyckte att den var lyckad, eftersom den "inte passade ihop med de föregående satserna". Den ersättande finalen är en bländande uppvisning av oavbrutet violinvirtuoseri.

Toivo Kuulas privatliv präglades under många år framför allt av det tidigt ingångna men fullständigt misslyckade äktenskapet med Silja Valo och den snart därefter inledda romansen med sångerskan Alma Silventoinen. Den här spänningsfyllda konstellationen orsakade många svåra och ångestladdade situationer för Kuula innan det första äktenskapet äntligen upplöstes och han kunde gifta sig med Alma i april 1914. En sådan tung episod var julen 1910 som han tillbringade separerad från Alma som gäst hos familjen Sovijärvi i Uleåborg. En ljusglimt som kommit att bestå var dock den lilla komposition för violin och piano som Kuula komponerade som julgåva till värdarna och som blivit känd under namnet *Chanson sans paroles*. Verket är sitt ringa omfång till trots en pärla, mycket väl balanserat och med en melodisk linje som flödar mödolöst genom hela verket. *Chanson sans paroles* har sedermera arrangerats och orkestrerats i många olika varianter.

Suru op. 22/2 kom till ett par år senare under inspiration av Albert Edelfelts tavla *Sorg* – som i sin tur inspirerats av Carl Snoilskys dikt *På Värnamo marknad*. Bilden av det unga kärleksparet som sitter och sörjer över krossade framtidsdrömmar får i Kuulas verk en träffande förtoning. *Melodia lugubre*, slutligen, kom till som en vokalis för den blivande hustrun Alma, för att träna långa

Maurice Ravel oli vankasti sitä mieltä, että viulu ja piano olivat luonteeltaan auttamattoman kaukana toisistaan. Hän oli nuorena säveltänyt yksiosaisen julkaisemattoman viulusonaatin, mutta sen jälkeen hän pysytteli käytännössä erossa yhdistelmästä lähes kolmen vuosikymmenen ajan. Hänen päätöksensä palata säveltämään musiikkia viululle ja pianolle vuonna 1923 liittyi läheiseen ystävään, viulisti Hélène Jourdan-Morhangeen, jolle Ravel oli ensin ollut aikeissa säveltää konserton. Ravelin elämän tässä vaiheessa säveltäminen oli kuitenkin vaivalloista, sillä hän kärsi vakavista terveysongelmista, ja lisäksi häntä arvosteltiin usein ankarasti julkisuudessa vanhoillisena ja merkityksettömänä säveltäjänä. Kaiken tämän lisäksi Jourdan-Morhange joutui näinä vuosina keskeyttämään aktiiviuransa reumaattisten ongelmien takia.

Neljän vuoden katkonaisen työn jälkeen *viulusonaatti G-duurissa* oli lopulta valmis kantaesitettäväksi vuonna 1927. Myöhäisen Ravelin riisuttu ja eklektiset harmoniat sekä avoimuus uusille vaikutteille leimaa teoksen kolmea osaa. Ravel tuntuu myös tietoisesti pitäneen kaksi soitinta mahdollisimman erillään toisistaan, mikä aiheutti kuulijoille jonkin verran päänvaivaa. Entä mitä piti ajatella keskiosasta, Bluesista kaikuineen Gershwinistä ja amerikkalaisesta populaarimusiikista? Sonaatin päätösosa ei ole alkuperäinen. Ravel tuhosi kantaesityksessä käytetyn ensimmäisen version, vaikka se oli hänestä hyvin onnistunutta musiikkia. Hänen mielestään se "ei sopinut yhteen aikaisempien osien kanssa". Korvaava päätösosa on häikäisevän virtuoosimainen ilotulitus loputonta viulutaituruutta.

Toivo Kuulan henkilökohtaista elämää leimasivat monta vuotta varhain solmittu mutta epäonnistunut avioliitto Silja Valon kanssa ja pian sen jälkeen alkanut suhde laulajatar Alma Silventoinen kanssa. Tämä jännittynyt ja ahdistava asetelma jatkui siihen asti, kunnes ensimmäinen avioliitto lopullisesti purettiin ja Kuula saattoi mennä Alman kanssa naimisiin huhtikuussa 1914. Yksi raskaista hetkistä oli joulou 1910, jonka Kuula vietti yksin, Almasta erossa Sovijärvien perheen luona Oulussa. Pysyväksi osoittautunut valopilkku oli kuitenkin pieni sävellys viululle ja pianolle, jonka Kuula kirjoitti joululahjaksi isännilleen ja joka tunnetaan nimellä *Chanson sans paroles*. Kappale on ulkomitoitaa vaatimaton, mutta siitä huolimatta oikea helmi teoksen läpi tasapainoisesti ja vaivattomasti virtaavine melodioineen. *Chanson sans parolesista* on sittemmin tehty lukuisia eri sovituksia.

Pari vuotta myöhemmin Kuula sävelsi teoksen *Suru* inspiroituneena Albert Edefelfeltin samannimisestä maalauksesta, joka puolestaan perustuu Carl Snoilskyn runoon *Värnamon markkinoilla*. Kuva nuorista rakastavaisista, jotka surevat murtuneita tulevaisuuden suunnitelmiaan, saa Kuulan musiikissa oivan tulkinnan.

fraser. Stycket publicerades aldrig under tonsättarens livstid, utan påträffades bland hans kvarlåtenskaper och gavs ut först 1924.

Italieren **Gian Carlo Menotti** hade under flera decennier USA som hemvist, och gjorde sig där känd i första hand som operatonsättare. Han var också librettist och manusförfattare, samt, inte minst, festivaladministratör. År 1958 grundade han i den italienska staden Spoleto Festival dei due mondi, och år 1977 etablerade han en amerikansk motsvarighet i Charleston, South Carolina, under namnet Spoleto Festival USA.

Även om opera och övrig vokalmusik var i centrum för Menottis tonsättargärning komponerade han också en del orkesterverk och kammarmusik, symptomatiskt nog ofta med ett starkt fokus på sångbar melodik. *Cantilena e scherzo* för harpa och stråkkvartett kom till år 1977, då Menottis liv inte bara präglades av festivalorganiserande, utan också av upprottet från hans långvariga partner, den av alkoholism, depression och sjukdom tärda Samuel Barber. Det inledande avsnittet presenterar ett melankoliskt framflytande tema, som så småningom övergår i en ljusare och snabbare episod. Efter en extensiv solokadens för harpan återkommer så inledningstemat och ramar in helheten.

Under så gott som hela sin karriär som tonsättare hade **Claude Debussy** arbetat i riktning bort från den romantiska estetiken och då framför allt det Wagnerska musikideal som hade behärskat det franska musiklivet under 1800-talets sista decennier. Måne inte ett och annat ögonbryn därför höjts när Debussys förläggare år 1915 offentliggjorde att tonsättaren arbetade med sex sonater för olika instrument. Men begreppet sonat skall i det här sammanhanget inte i första hand förstås som en hänvisning till den centrala kammarmusikgenren som utvecklats under det föregående seklet. Snarare drog Debussy en linje tillbaka till 1700-talet och de franska senbarocka sonater som enligt tidens anda ofta publicerades i serier om sex vardera. Den färgrika och gåtfulla *Sonaten för flöjt, altviolin och harpa* representerar väl tonsättarens sista produktiva fas; under sommaren 1915 färdigställde han både den här sonaten, en motsvarande för cello, pianosviten *Etudes* och pianoduetten *En blanc et noir*. På hösten insjuknade han svårt och komponerade under de återstående åren mycket litet, utöver den violinsonat som blev klar år 1917.

Melodia lugubre synti lopulta vokaliisina tulevalle vaimolle Almalle, pitkien fraasien harjoittelua varten. Sävellystä ei julkaistu Kuulan elinaikana, vaan se löytyi hänen jäämistöstään ja julkaistiin vasta vuonna 1924.

Italialainen **Gian Carlo Menotti** asui useita vuosikymmeniä Yhdysvalloissa ja tuli siellä tunnetuksi etenkin oopperasäveltäjänä, mutta myös librettistina, käsikirjoittajana ja festivaalijärjestäjänä. Vuonna 1958 hän perusti Festival dei due mondi Italian Spoletossa ja vuonna 1977 Charlestonissa, South Carolinassa amerikkalaisen vastineen nimeltään Spoleto Festival USA.

Vaikka ooppera ja muu vokaalimusiikki olivat Menottin säveltäjäyydessä keskeisiä, hän sävelsi myös orkesteriteoksia ja kamarimusiikkia. Silloinkin laulumaisen vuolaat melodiarakenteet olivat odotetusti keskiössä. *Cantilena e scherzo* syntyi vuonna 1977, kautena jolloin Menottin elämää eivät täyttäneet ainoastaan festivaalijärjestelyt vaan myös ero pitkäaikaisesta kumppanista, masennuksesta ja alkoholismista kärsivästä Samuel Barberista. Teoksen alkuosa esittelee melankolisesti virtaavan teeman, joka vähitellen johtaa nopeampaan ja valoisampaan jaksoon. Laajan harppusoolokandenssin jälkeen alkuteema palaa kehystämään kokonaisuutta.

Koko säveltäjän uransa ajan **Claude Debussy** oli tietoisesti suuntautunut pois päin romantiikan ajan esteetikasta ja etenkin wagnerilaisesta musiikki-ihanteesta, joka oli valloittanut Ranskan musiikkielämän 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Tästä syystä on hyvin todennäköistä, että monien kulmakarvat nousivat hämmästyksestä Debussyn kustantajan ilmoittaessa vuonna 1915, että säveltäjällä oli työn alla kuuden sonaatin sarja eri soitinkokoonpanoille. Sonaattikäsite ei tässä tapauksessa kuitenkaan viitannut edeltävän vuosisadan keskeiseen kamarimusiikkimuotoon kaikkine saksalaisine viitekehyksineen, vaan Debussy kurotti vielä kauemmas musiikin historiaan, ranskalaisen myöhäisbarokin sonaatteihin, jotka ajan tavan mukaisesti julkaistiin usein juuri kuuden teoksen sarjoina. Värikäs ja arvoituksellinen *Sonaatti huilulle, alttoviululle ja harpulle* edustaakin Debussyn viimeistä sävellyskautta. Kesällä 1915 tämän teoksen ohella valmistui myös sellosonaatti ja pianosarja *Etudes*. Syksyllä säveltäjä sairastui vakavasti, eikä säveltänyt viimeisinä vuosinaan enää montaakaan teosta, poikkeuksena saman sarjan viulusonaatti, joka valmistui vuonna 1917.

TORS DAG - TORSTAI 12.7.2018

8. TONER AV MÄSTARE - MESTAREIDEN SÄVELIÄ
19.00 Salon taidemuseo Veturitali

25 €
Med S-Förmånskort - S-Etukortilla 23 €



Claude Debussy: Arabesk nr 2 - Arabeski nro 2, L. 66 (1891)
(1862–1918) La plus que lente, L. 121 (1910)
Två preludier - Kaksi preludia, L. 123 (1911–13)
VIII Ondine
VI Général Lavine – eccentric

Roope Gröndahl, piano

Carl Maria von Weber: Trio för flöjt, cello och piano g-moll
(1786–1826) Trio huilulle, sellolle ja pianolle g-molli, op.63 (1819)
Allegro moderato
Scherzo: Allegro vivace
Schäfers Klage: Andante espressivo
Finale: Allegro

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Tuomas Lehto, cello - sello
Roope Gröndahl, piano

Paus med kaffeservering - Välijalla kahvitarjoilu

Edward Elgar: Pianokvintett a-moll - Pianokvintetto a-molli, op. 84 (1818–1819)
(1857–1934) Moderato – Allegro
Adagio
Andante – Allegro

Roope Gröndahl, piano
Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti
Petri Aarnio, violin - viulu
Taija Angervo, violin - viulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Tuomas Lehto, cello - sello

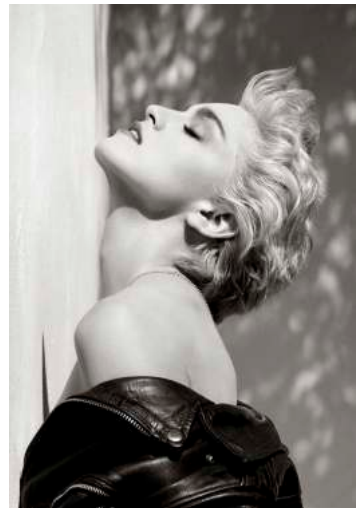
I biljettpriset ingår fotografiutställningen "Herb Ritts, In Full Light".
Den kan ses en timme före själva konserten samt i pausen.

Lipun hintaan sisältyy tutustuminen "Herb Ritts, In Full Light" -valokuva-
näyttelyyn tuntia ennen konserttia sekä konsertin välijalla.

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 2 h



Herb Ritts, Madonna 1986
© Herb Ritts Foundation



När **Claude Debussy** efter sin tvåårsperiod i Rom, dit han rest som pristagare i den prestigefyllda tävlingen Prix de Rome vid Paris konservatorium, återkom till Paris ägnade han mycket energi åt att kring år 1890 åter etablera en närvaro i hemstaden. Han komponerade också en hel del musik som han med gott öga för affärer medvetet utformade för att den skulle vara attraktiv i förläggares ögon. Ett exempel på detta är hans två arabesker som gavs ut år 1891. Debussy hade vid det här laget fått upp ögonen för både exotiska och historiska inslag i musiken, men termen arabesk, skall i det här sammanhanget inte tolkas så att musiken innehållsmässigt skulle anknyta till arabisk tematik. I stället handlar det om en musikalisk motsvarighet till de geometriska mönster som återfinns exempelvis på byggnader från den moriska tiden i Spanien; musik vars uppgift är dekorativ snarare än emotionell.

Den Debussy vi möter i den sardoniska valsen *La plus que lente* från år 1910 och i synnerhet de två urvalen från hans andra bok preludier har gått genom en lång utveckling för att komma fram till en position som den ledande franska modernisten, den som andra tonsättare mäts mot och som är tillräckligt trygg i sitt hantverk för att kunna locka fram nyanser ur pianot som aldrig tidigare hörts. *Ondine* utgår från samma berättelse om den svikna vattennymfen som Ravel behandlat i sin svit *Gaspard de la nuit*, och före det Dvořák i operan *Rusalka*. *Général Lavine* å sin sida inspirerades av den amerikanske clownen Edward Lavines framträdanden.

Carl Maria von Weber levde ett händelserikt liv, fyllt av resor och kortvariga engagemang på olika håll i Tyskland och Böhmen. Kanhända var det något av ett arv från barndomens tillvaro i ett kringresande teatersällskap grundat av hans far, men samtidigt hade det fria konstnärsidealet blivit allt mera utbrett och Webers kringflackande kom efterhand att betraktas med ett rejält mått av beundran. Före han slog sig ned i Dresden år 1817 för den mest avgörande perioden av sitt liv hade han innehaft kortvarigare arbetsposter i Breslau, Karlsruhe, Stuttgart och Prag och däremellan rest omkring och konserterat, samt komponerat för de mest varierande sammanhang. I Dresden fick den vid det laget redan vitt berömde Weber i uppdrag att skapa ett nytt sällskap för tysk opera, något som kulminerade i uruppförandet av hans opera *Friskyttan* år 1821 och som gjorde honom till en absolut central gestalt i den tyska 1800-talsmusiken. Samtidigt som Weber arbetade med den här operan komponerade han även annan musik, bland annat *Trion för flöjt, cello och piano*, som skulle bli hans sista kammarkomposition. Han komponerade det här eleganta verket under en vistelse i sommarresidenset i byn Hosterwitz och tillägnade det sin gode vän amatörcellisten Philipp Jungh i Prag.

Kun **Claude Debussy** vuonna 1887 palasi Pariisiin kaksi vuotiselta Rooman kaudeltaan saatuaan Prix de Rome -kilpailun palkinnon, hän käytti paljon energiaa päästäkseen takaisin kotikaupunkinsa musiikkielämän keskiöön. Debussy sävelsi runsaasti musiikkia huomioiden kustantajien ja yleisön mieltymyksiä, luopumatta kuitenkaan liikaa omista musiikillisista ihanteistaan. Esimerkki tästä on vuonna 1891 julkaistu kahden arabeskin kokonaisuus. Debussy oli jo silloin kiinnostunut eksoottisista ja historiallisista aiheista musiikissaan, mutta tässä yhteydessä arabeski-termi viittaa varsinaiseen itämaiseen tematiikkaan vain epäsuorasti. Tässä onkin lähinnä kysymys geometristen kuvioiden musiikillisesta vastineesta. Kyseiset arabeskit ovat tuttuja esimerkiksi maurilaisista rakennuksista Espanjassa, ja niitä kuvastavan musiikin on tarkoitus olla enemmän koristeellista kuin emotionaalista.

Säveltäessään pidättyväisen valssin, *La plus que lente* vuonna 1910 kohtaamamme Debussy oli kulkenut säveltäjänä pitkän tien ja päätyntä Ranskan johtavaksi modernistiksi. Muiden säveltäjien osaaminen punnittiin vertaamalla Debussyyn, joka kokemuksen tuomalla varmuudella kykeni loihtimaan pianosta täysin ennen kuulumattomia vivahteita. Tämä tulee erityisen selvästi esiin hänen preludikokoelmansa otteissa. *Ondine* on saanut inspiraationsa tarinasta petetystä vesinymfistä. Sama aihe oli inspiroinut Ravelia pianosarjassa *Gaspard de la nuit* sekä aikaisemmin Dvořákia oopperassa *Rusalka*. *Général Lavine* taas syntyi Debussyyn nähtyä amerikkalaisen klovnin Edward Lavinen esityksiä.

Carl Maria von Weber eli tapahtumarikasta elämää täynnä matkustamista ja lyhyitä työsuhteita eri puolilla Saksaa ja Böömiä. Kenties tämä johtui hänen lapsuudestaan isänsä perustamassa kiertävässä teatteri-seurueessa, mutta olihan myös vapaan taiteilijan ihanne levinnyt yhä yleisemmäksi käsitteeksi ja Weberin vaeltamisesta tuli ajan myötä peräti ihailun kohde. Ennen Dresdeniin asettautumistaan vuonna 1817 hän oli jo ehtinyt työskennellä Breslaussa, Karlsruheessa, Stuttgartissa ja Prahassa. Kaiken ohella hän oli matkustanut laajasti konsertoimassa ja säveltänyt teoksia mitä vaihtelevimpiin tarkoituksiin. Dresdenissä Weber sai tehtäväkseen perustaa uuden saksalaisen oopperaseurueen. Pyrkimys kulminoitui sittemmin hänen oopperansa Taika-ampujan kantaesitykseen vuonna 1821, mikä teki Weberistä saksalaisen musiikin keskeisen hahmon. Työskennellessään oopperansa parissa Weber sävelsi myös paljon muuta. Teoksien joukossa oli muun muassa *Trio huilulle, sellolle ja pianolle*, josta tuli hänen viimeinen kamarimusiikkiteoksensa. Hän sävelsi tätä eleganttia teosta viettäessään kesäpäiviä Hosterwitzin kylässä ja omisti teoksen hyvälle ystävälleen, Prahassa vaikuttaneelle harrastajaselisti Philipp Junghille.

Efter flera år i ett London plågat av krigets umbäranden valde paret **Elgar** våren 1917 att ta sin tillflykt till landsbygden. Initiativet kom från Lady Alice, som såg hur hennes make led av atmosfären i staden och som lokaliserade den enkla stugan Brinkwells i Arundalen i Sussex. Under de följande fyra åren spenderade paret så mycket tid de kunde i de stillsamma omgivningarna och Elgar trivdes så till den grad att han under en kort tid – hans sista stora kreativa period – färdigställde flera av sina mest centrala verk, från cellokonserten till en violinsonat, en stråkkvartett, och så *pianokvintetten i a-moll*.

Pianokvintettens gåtfulla och dunkla öppningssats förknippas med en berättelse kring en klunga döda träd belägna nära Brinkwells: möjligen var det Elgars vän, författaren Algernon Blackwood, som hittade på historien om en grupp spanska munkar som ägnade sig åt mörka magiska riter och som bestraffades genom att förvandlas till de spretiga trädlik som fortfarande stod kvar. Adagiosatsen betraktas ofta som något av det mest djuplodande och nobla Elgar någonsin skrivit, och Lady Alice hoppades länge på att han skulle utvidga musiken till ett krigsrequiem. Detta blev aldrig av, men det kan ändå vara värt att notera att kriget ibland gjorde sig påmint till och med ute på landsbygden: vid sydlig vind kunde man höra dånet från artilleriet söder om engelska kanalen. Finalen erbjuder slutligen en glädjens triumf sedan inledningens dystra melankoli fått vika undan.

Vietettyään useita vuosia sodan kurjuudesta kärsivässä Lontoossa, **Edward Elgar** ja hänen vaimonsa pakenivat keväällä 1917 maaseudulle. Aloitte oli Lady Alicen, joka näki miehensä riutuvan kaupungin ilmapiirissä. Hän löysi viehättävän Brinkwellsin mökin Sussexin Arunlaaksossa. Neljän seuraavan vuoden aikana pariskunta vietti mahdollisimman paljon aikaa tässä rauhallisessa ympäristössä. Elgar viihtyi niin hyvin, että Brinkwellsin kaudesta tuli hänen viimeinen suuri luova jaksonsa. Elgarilta valmistui useita keskeisiä teoksia sellokonsertosta viulusonaattiin sekä jousikvartetosta *pianokvintettoon a-mollissa*.

Kvinteton synkkään ja arvoitukselliseen avausosaan on liitetty tarina Brinkwellsin lähellä seisovista kuolleista vanhoista puista. Joku Elgarin ystävästä, mahdollisesti kirjailija Algernon Blackwood, oli löytänyt tarinan espanjalaisista munkeista, jotka olivat muuttuneet puiksi rangaistuksena pimeistä maagisista riiteistä. Adagio-osa sen sijaan lasketaan Elgarin jaloimpien ja syvällisimpien teosten joukkoon, ja Lady Alice toivoikin, että siitä kasvaisi joskus täysimittainen sota-requiem. Niin syrjässä kuin Brinkwells olikin, sota oli läsnä sielläkin. Etelätuulen puhaltaessa saattoi tykistön jyriä kantautua kanavan yli Arunlaaksoon asti. Päätösosassa ilo lopulta voittaa, kun alun melankoliset tunnelmat ovat väistyneet.

FREDAG - PERJANTAI 13.7.2018

9. SOLUPPGÅNGEN - AURINGONNOUSU
15.00 Sandö gård - Sandön kartano

30 €

Joseph Haydn: Stråkkvartett B-dur "Soluppgången"
(1732–1809) Jousikvartetto B-duuri "Auringonnousu", op. 76/4 (1797)
Allegro con spirito
Adagio
Menuetto - Allegro
Finale - Allegro ma non troppo

Ludwig van Beethoven: Stråkkvartett nr 9 C-dur "Razumovskij"
(1770–1827) Jousikvartetto nro 9 C-duuri "Razumovski", op. 59/3 (1806)
Andante con moto – Allegro vivace
Andante con moto quasi allegretto
Menuetto (Grazioso)
Allegro molto

Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti
Petri Aarnio, violin - viulu
Taija Angervo, violin - viulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Tuomas Lehto, cello - sello

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 1 h

Tack till Sandö gård - Kiitokset Sandön kartanolle

Stråkkvartetten tidiga historia är omöjlig att skriva utan **Joseph Haydns** imponerande närvaro. Under närmare ett halvt sekel komponerade han drygt 80 kvartetter och bidrog starkt till avgränsandet av genren till ett slags kamarmusikens symfoni. När sedan Mozart, Beethoven och andra yngre tonsättare tog sig an kvartetten gjorde de det som en fortsättning på, och i vissa fall i reaktion mot, Haydns verk.

Stråkkvartetten i B-dur med smeknamnet "*Soluppgången*" ingår i Haydns nästsista färdigställda samling kvartetter. Till tidens konventioner hörde att kvartetter och andra jämförbara musikverk publicerades i samlingar om sex verk. Han komponerade dem år 1797 och publicerade dem två år senare med en dedikation till greve Erdödy, en framstående konstmeccenat. Haydns kompositionsstil och underfundiga humor har gett upphov till många verk med smeknamn, mer eller mindre träffande. I det här fallet handlar smeknamnet emellertid helt enkelt om första satsens inledande motiv i violinstämman som träder fram ur en vilande harmonisk bädd i de tre övriga stämmorna.

År 1806 hade **Ludwig van Beethoven** sedan länge befestat sitt rykte som den klart mest egensinnige tonsättaren i Wien. Med en bakgrund som pianovirtuos och en tonsättarkarriär som vägrade att låta sig infogas i tidens sedvanliga tjänarroll, sågs han av vissa som en profetisk vision av framtidens musik, medan andra betraktade honom som en fullständig knäppgök. Hans musik, i synnerhet under de två sista decennierna av hans liv, understödde båda dessa uppfattningar. Så till exempel den sista av de tre stråkkvartetterna i opus 59, som alla tillägnades den ryske ambassadören i Wien, greve Andreas Razumovskij. Beethoven hade inte komponerat kvartetter på några år, men under tiden hade han hunnit spränga symfonins gränser flera gånger om. Dessa nya monumentala proportioner tillämpade han nu på kvartetterformatet, men det är bara en av många ingredienser som orsakade både förundran, förvirring och beundran hos lyssnarna. Det startar redan i första takten, med en kadensrörelse som antyder att i själva verket har pågått redan länge.

Jousikvartettomusiikin historiaa käsiteltäessä on mahdotonta sivuuttaa Joseph **Haydnin** merkittävää roolia. Puolen vuosisadan aikana hän sävelsi noin 80 kvartettoa ja vaikutti keskeisesti neljälle jousisoittajalle sävelletyn musiikin muodon vakiintumiseen eräänlaiseksi kamarimusiikin sinfoniaksi. Kun Mozart, Beethoven ja muut nuoremmat säveltäjät sittemmin ottivat kvartettomuodon käsittelyynsä, he sävelsivät aina Haydnin perinnettä jatkaen ja toisinaan jopa sitä vastaan kapinoiden.

Jousikvartetto B-duurissa, lisänimeltään "*Auringonnousu*", on osa Haydnin toiseksi viimeistä kvartettokokoelmaa. Ajan tapoihin kuului, että kvartettoja ja muita samankaltaisia teoksia niputettiin kuuden teoksen ryhmiksi ennen julkaisua. Opuksen 76 kuusi kvartettoa sävellettiin vuonna 1797 ja ne oli omistettu tunnetulle wieniläiselle musiikin mesenaatille, kreivi Erdödylle. Haydnin sävellystyylillä ja nokkela huumorintaju ovat tuottaneet monille hänen teoksilleen kuvailevia lempinimiä. Tässä tapauksessa lisänimen takana on kuitenkin yksinkertaisesti ensimmäisen osan johdanto, jossa viulun melodia nousee esiin muiden soittajien levollisista soinnuista.

Vuonna 1806 **Ludwig van Beethoven** oli jo pitkään nauttinut maineesta Wienin omaperäisimpänä säveltäjänä. Hän ei alistunut pianovirtuosin ja säveltäjän urallaan aikansa perinteiseen rooliin yleisön palvelijana. Säveltäjä nähtiin toisaalta tulevaisuuden musiikin profeettana, kun taas toiset pitivät häntä suorastaan pätkähulluna. Beethovenin tuotanto erityisesti kahden viimeisen vuosikymmenen ajalta ennen hänen kuolemaansa tuki molempia näkemyksiä. Hyvä esimerkki on viimeinen jousikvartetto opusnumerolla 59, joka oli omistettu venäläiselle suurlähettiläälle, kreivi Andreas Razumovskylle. Beethoven ei ollut säveltänyt kvartettoja useampaan vuoteen, mutta oli sillä välin ehtinyt räjäyttää sinfoniaalle asetetut rajat toistuvasti. Säveltäjän sinfoniaalle luomia uusia monumentaalisia mittakaavoja hän sovelsi nyt kvartettoformaattissa. Tämä oli vain yksi monista piirteistä, jotka aiheuttivat sekä hämmennystä että ihailua kuulijoissa. Jo ensimmäisessä tahdissa kuulijan tasapaino horjutetaan kadenssiliikkeellä, joka antaa ymmärtää, että musiikki on itse asiassa soinnut jo kauan.

FREDAG - PERJANTAI 13.7.2018

10. EN FRANSK STUND - RANSKALAINEN HETKI

25 €

18.00 Tykö kyrka - Teijon kirkko

Maurice Ravel: Pièce en forme de Habanera för flöjt och harpa - huilulle ja harpulle (1897/1907)
(1875–1937)

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Päivi Severeide, harpa - harppu

Gabriel Fauré: Impromptu för harpa - harpulle, op. 86 (1904)
(1845–1924)

Päivi Severeide, harpa - harppu

Jacques Ibert: Entr'acte för flöjt och harpa - huilulle ja harpulle (1935)
(1890–1962)

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Päivi Severeide, harpa - harppu

Claude Debussy: Syrinx för soloflöjt - soolohuilulle, L. 129 (1913)
(1862–1918)

Niamh McKenna, flöjt - huilu

Michael Mauldin: Birds in Winter: Sex preludier för harpa - Kuusi preludia harpulle (1989)
(*1947)

Päivi Severeide, harpa - harppu

Claude Debussy: Chansons de Bilitis (1900/1914)
(1862–1918)
arr. - sov. G. Lambert & J. W. Lee
Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été
Pour un tombeau sans nom
Pour que la nuit soit propice
Pour la danseuse aux crotales
Pour l'Égyptienne
Pour remercier la pluie au matin

Niamh McKenna, flöjt - huilu
Päivi Severeide, harpa - harppu

Uppskattad längd - Arvioitu kesto | h

Under 1900-talets första decennium blev **Maurice Ravels** namn allt mera bekant för den stora allmänheten i Paris och Frankrike. Det var dock inte i första hand hans musik i sig som blev erkänd, annat än av en minoritet som redan då såg briljansen i hans verk, utan i högre grad var det de öppna dispyterna i tidningsspalterna som kom att förknippas med hans namn. Det fanns en falang som betraktade honom som en raljerande radikal modernist i sitt skapande, och så fanns det de som såg honom som en mindre begåvad efterapare av Debussy. Bland den växande skaran av förespråkare sågs det också som inget mindre än en skandal att Ravel trots flera försök inte hade någon framgång hos juryn i den prestigefyllda kompositionstävlingen Prix de Rome.

Vindarna höll trots allt på att vända och Ravel började få regelrätta kompositionsbeställningar. En av de mera modesta i slaget var begäran om ett stycke som skulle ingå i en samling etyder för sångstudenter och som skulle bekanta dem med den nyare musikens särskilda krav och svårigheter. Ravels lösning var att återgå till ett av hans tidigaste publicerade verk, Habanera för två pianon, och omarbeta det med litet nya utsirningar för röst och piano under titeln *Vocalise-étude en forme de Habanera*. Stycket har i senare tid arrangerats för mångahanda olika instrumentkombinationer.

Under en tid när musiken i Frankrike slets år olika håll var **Gabriel Fauré** en tonsättare som gick sin egen väg. Han var i längden inte intresserad av att följa upp sin lärare Saint-Saëns fascination för Wagners och Liszts musik, men han följde inte heller okritiskt de yngre kollegerna Satie och Debussy i deras omdaning av det musikaliska språket. I stället renodlade han under sin karriär ett slags klassiskt raffinerad och allt mera sparsmakad lyricism, efterhand med influenser från de franska impressionisterna. Faurés berömmelse vilar främst på hans solosånger och några större verk med Requiem i spetsen.

År 1896 efterträdde Fauré Jules Massenet på posten som kompositions lärare vid konservatoriet i Paris och nio år senare blev han dess rektor. Detta var något av en revansch för Fauré som vid en tidigare arbetsansökan hade ansetts alltför nymodig. År 1904 komponerade han för konservatoriets harptävling det krävande stycket *Impromptu op. 86*, som sedermera har blivit ett standardstycke i den klassiska repertoaren för harpa.

Fransmannen **Jacques Ibert** etablerade under åren efter första världskriget en övertygande och framgångsrik tonsättarkarriär, rivstartad genom segern i den prestigefyllda Prix de Rome-kompositionstävlingen på första försöket år 1919. Stilistiskt arbetade Ibert vidare i den luftiga franska stil som vuxit fram under seklets första decennier och han gjorde det med en särskild förkärlek för scenisk musik i olika former, från opera- och filmmusik till teater.

1900-luvns ensimmäisenä vuosikymmenenä **Maurice Ravelin** nimi tuli yhä tutummaksi Pariisiin ja Ranskan suurelle yleisölle. Hänen musiikkinsa loisteliaat ansiot olivat kuitenkin vielä rajatun vähemmistön tiedossa. Ravelin nimi osattiin yhdistää enemmänkin avoimiin riitoihin sanomalehtien palstoilla. Yksi osapuoli näki hänessä radikaalin modernistin vikaa, kun toisten mielestä Ravel oli Debussyn heikompi matkija. Ravelin vähitellen kasvavan tukijajoukon keskuudessa pidettiin skandaalina sitä, että useista yrityksistä huolimatta maineikkaan Prix de Rome -palkinnon tuomaristo ei suosinut hänen sävellyksiään.

Tuulet olivat silti vähitellen kääntymässä säveltäjän elämässä ja Ravelilta tilattiin teoksia enemmän kuin aikaisemmin. Yksi näistä tilauksista, toki vaatimaton skandaalina, oli pyyntö säveltää yksi teos lauluopiskelijoiden etydikokoelmaan. Kappaleen tarkoitus oli valmentaa opiskelijoita uuden musiikin asettamien haasteiden kohtaamiseen. Ravel päätti palata kahdelle pianolle sävellettyyn *Habaneraan*, joka oli yksi hänen varhaisimmin julkaistuista teoksistaan. Hän koristeli teosta hieman lauluäänelle paremmin sopivaksi ja nimeksi tuli *Vocalise-étude en forme de Habanera*. Kappale on myöhemmin sovitettu monenlaisille soitinyhdistelmille.

Säveltäjänä **Gabriel Fauré** kulki omia reittejään aikana, jolloin ranskalaisella taidemusiikilla oli kaksi merkittävää suuntausta. Hän ei halunnut jatkaa opettajansa Saint-Saënsin viitoittamaa tietä Wagnerin ja Lisztin jalanjäljissä, muttei myöskään liittyä ehdoitta mullistavimpien nuorempien säveltäjien, Satién ja Debussyn joukkoon. Sen sijaan Faurén sävelkieli oli omaperäistä, klassisen hienostunutta ja vähitellen yhä pelkistetymppää. Ajan mittaan hän ammensi kuitenkin vaikutteita myös impressionisteista. Faurén nosti kuuluisuuteen erityisesti hänen soololaulunsa, sekä muutama merkittävä laajempi teos, Requiem ehdottomana kärkenä.

Vuonna 1896 Fauré seurasi Jules Massenetia Pariisin konservatorion sävellyksenopettajana ja yhdeksän vuotta myöhemmin hänestä tuli oppilaitoksen rehtori. Tämä oli Faurélle kaivattu voitto, sillä häntä oli aikaisemmin pidetty liian modernina säveltäjänä ollakseen pätevä tehtävään. *Impromptu op. 86* on vuonna 1904 konservatorion harppukilpailuun sävelletty virtuoosinen teos, josta on myöhemmin tullut vakiintunut osa klassista harppuohjelmistoa.

Ranskalainen **Jacques Ibert** aloitti ryminällä vaikuttavan ja menestyksekkään uransa säveltäjänä ensimmäisen maailmansodan jälkeisinä vuosina, kun hän voitti maineikkaan Prix de Rome -kilpailun ensimmäisellä yrityksellä vuonna 1919. Tyyllisesti Ibert jatkoi 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kasvaneen ilmatan modernin ranskalaismusiikin polulla ja keskittyi etenkin näytämömusiikkiin sen eri muodoissa, oopperasta elokuva- ja teatterimusiikkiin.

År 1935 komponerade Ibert musiken till ett franskt uppförande av den spanska 1600-talsförfattaren Pedro Calderóns mörka hedersmorddrama *El médico de su honra* och som en del av helheten inkluderade han vad som skulle komma att bli ett av hans mest kända verk, den korta duon *Entr'acte (Mellanspel)* för flöjt eller violin och harpa. Intrycken från flamenco knyter förstås an till pjäsens tematik, men placerar också Iberts musik i en lång och innehållsrik tradition av spanskinfluerade verk skrivna av franska tonsättare.

I den hektiskt surrande kulturmetropol som Paris utgjorde under de första åren av 1900-talet var en förbluffande stor del av tidens främsta tonsättare aktiva. Gränser ritades om och överskreds i snabbt i den anda av kombinerad framtidsoptimistisk eufori och känsla av stundande undergång som präglade kulturen. **Claude Debussy** var delaktig i egenskap av nestor. Tillsammans med figurer som Erik Satie hade han redan i slutet av det föregående seklet fört in den franska samtidsmusiken i helt nya banor, bort från den tyskdominerade romantiska traditionen.

Åren just före första världskriget var i musikaliskt hänseende framför allt de sceniska verkens år. Baletter och skådespel uruppfördes i rask takt och mycket av den musiken har nått klassikerstatus. Debussy ombads år 1913 av författaren Gabriel Mourey att komponera musik för dennes pjäs *Psyché*, en historia hämtad ur den grekiska antiken. I slutändan kom Debussy dock inte att producera mer för ändamålet än den suggestiva fantasi för soloflöjt som ursprungligen gick under namnet *La Flûte de Pan*, men som senare publicerades under det mera bekanta namnet *Syrinx*.

De vidsträckta landskapen i New Mexico har utgjort fonden för **Michael Mauldins** skapande under största delen av hans liv. Han föddes i Texas och tog examina vid universiteten i Topeka, Boulder och Albuquerque, och den sistnämnda staden blev också hans hemort i början av 1970-talet. Här har han sedan dess komponerat verk för många olika sammansättningar utifrån tämligen traditionella harmoniska utgångspunkter, men med diskreta kryddor som förankrar verken i vår tidsålder snarare än i det förgångna.

År 1986 komponerade Mauldin för harpisten Rosalind Simpson det sextsatsiga soloverket *Birds in Winter*. Inspirationen fanns utanför hans arbetsrumsfönster: fåglarna som frenetiskt förberedde sig för den annalkande vintern och som slutligen, inför det obevekliga, flydde till mera skonsamma breddgrader.

Chansons de Bilitis var ett poetiskt förforskningsförsök skapat av den franske poeten Pierre Louÿs år 1894. Han skrev den här samlingen erotiskt kryddade dikter i en stil

Vuonna 1935 Ibert sävelsi musikiin espanjalaisen 1600-luvun kirjailijan Pedro Calderónin tummansävyisen kunniamurhadraaman *El médico de su honra* ranskan-kieliseen esitykseen. Yksi osa tästä kokonaisuudesta oli pienimuotoinen duo *Entr'acte* huilulle tai viululle ja harpulle, josta oli tuleva yksi Ibertin tunnetuimmista teoksista. Sävellyksen flamencovaikutteet ovat luonnol-lisesti kytköksissä näytelmän teemaan, mutta ne sijoittavat Ibertin musiikin myös ranskalaissäveltäjien pitkään ja rikkaaseen espanjalaisävytteisten teosten perinteeseen.

Huomattavan suuri osa 1900-luvun alkuvuosien johta-vista säveltäjistä työskenteli Pariisissa, tuon ajan vilk-kaimmassa kulttuurikeskuksessa. Rajoja piirrettiin uudel-leen ja rikottiin taas nopeaan tahtiin hengessä, jossa yhdistyivät voimakkaasti optimistinen usko tulevai-suuteen ja pelko tulevasta tuhosta. **Claude Debussy** oli tässä osallisena kunnioitetun nestorin roolissa. Yhdessä Erik Satien ja muiden aikalaistensa kanssa hän oli edel-tävän vuosisadan lopussa vienyt ranskalaista musiikkia täysin uusille raiteille, etäämmälle saksalaisvaikutteisesta romantiikan perinteestä.

Maailmansotaa edeltävät vuodet olivat musiikillisesti ennen kaikkea näyttämöteosten aikaa. Baletteja ja näytelmiä kantaesitettiin ripeään tahtiin, ja niihin sävelletystä musiikista suuri osa on saanut klassikon statuksen. Vuonna 1913 kirjailija Gabriel Mourey pyysi Debussytä säveltämään musiikin tämän kreikkalaisen antiikin tarinaan perustuvaan *Psyché*-näytelmään. Debussy ei loppujen lopuksi tuottanut muuta kuin huiluosolokappaleen *Syrinx*. Tämä suggestiivinen kap-pale oli alun perin nimeltään *La Flûte de Pan* ja sävelletty ilman tahtiviivoja. Teos kuitenkin julkistettiin myöhem-min nykyisellä nimellään.

New Mexicon avoimet maisemat ovat toimineet **Michael Mauldinin** luovuuden heijastuspintana suurim-man osan hänen elämästään. Hän syntyi Texasissa ja opiskeli Topekan, Boulderin ja Albuquerqueen yli-opistoissa. Viimeksi mainitusta kaupungista tuli myös hänen kotinsa 1970-luvun alussa. Sieltä käsin hän on toiminut säveltäjänä luoden teoksia monenlaisille kokoonpanoille verrattain perinteisistä harmonisista lähtökohdista mutta hienovaraisin maustein, jotka sitovat musiikin pikemminkin meidän aikaamme kuin menneisyyteen.

Kuusiosainen teos *Birds in Winter* sävellettiin vuonna 1986 harpputaiteilija Rosalind Simpsonille. Inspiraatio teokseen löytyi Mauldinin työhuoneen ikkunan edessä, jossa linnut vimmaisesti valmistuivat talven tuloon ja lopulta, väistämättömän edessä, pakenivat lempeäm-mille leveysasteille.

Chansons de Bilitis oli kirjallinen väärentämisyritys

avsedd att efterlikna den antika poeten Sapphos, och publicerade dem hävdande att de var översättningar av ett original funnet i en grav på Cypern. **Claude Debussy**, en god vän till Louÿs, tonsatte tre av dikterna år 1897 och återkom senare ytterligare ett par gånger till samlingen. År 1900 komponerade han musik för två flöjter, två harpor och celesta för att beledsaga en uppläsning av 12 av dikterna. Den här instrumentalmusiken fungerade helt i symbios med texten men så sent som 1914 återkom Debussy till materialet och omarbetade utvalda element till den sexdelade sviten *Six Épigraphes antiques* för fyrhändigt piano. Ett senare arrangemang för flöjt och harpa ger en ungefärlig bild av atmosfären i den musik som beledsagade Louÿs dikter.

ranskalaisen runoilijan Pierre Louÿsin kynästä. Hän julkaisi tämän eroottisväritteisen runokokoelman vuonna 1894 väittäen, että se oli käännös Kyproksella löydetystä, antiikin ajan runoilija Sapphon tyyliin kirjoitetusta alkuperäiskappaleesta. **Claude Debussy**, joka oli Louÿsin hyvä ystävä, sävelsi kolme laulua runojen pohjalta vuonna 1897 ja palasi sen jälkeen vielä kaksi kertaa runokokoelman pariin. Vuonna 1900 hän sävelsi musiikkia kahdelle huilulle, kahdelle harpulle ja celestalle säestämään 12 runon lausuntaesitystä. Tämä instrumentaalimusiikki toimi täysin symbioosissa runojen kanssa, mutta niinkin myöhään kuin 1914 Debussy palasi aineistoon ja muokkasi valittuja paloja kuusiosaiseksi kokonaisuudeksi *Six Épigraphes antiques* pianolle nelikätisesti. Myöhäisempi sovitus huilulle ja harpulle luo hahmotelman siitä, minkälaista atmosfääriä alkuperäinen musiikki toi Louÿsin runoihin.

FREDAG - PERJANTAI 13.7.2018

11. & 12. FRÅN KYRKA TILL KYRKA - KIRKOSTA KIRKKOON

30 €

Sambiljett - Yhteislippu

11. FRÅN KVINTETT TILL OKTETT - KVINTETOSTA OKTETTOON

20 €

20.30 Västanfjärds nya kyrka - Västanfjärdin Uusi kirkko

André Caplet:
(1878–1925)

Conte Fantastique, kvintett - kvintetto (1908/1922–23)
Efter Edgar Allan Poes novell "The Mask of the Red Death"
Edgar Allan Poen novellin "The Mask of the Red Death" mukaan

Päivi Severeide, harpa - harppu
Sonja Korkeala, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Richard Strauss:
(1864–1949)

Stråksextett ur operan Capriccio
Jousiseksetto oopperasta Capriccio, op. 85 (1942)
Andante con moto

Petri Aarnio, violin - viulu
Taija Angervo, violin - viulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Tuomas Lehto, cello - sello
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Dmitrij Sjostakovitj:
Dmitri Šostakovitš:
(1906–1975)

Två stycken för stråkoktett
Kaksi kappaletta jousioktetille op. 11 (1924–25)
Prelodium: Adagio
Scherzo: Allegro molto

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Sonja Korkeala, violin - viulu
Taija Angervo, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Ilari Angervo, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello
Tuomas Lehto, cello - sello

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 55 min

Kaffepaus i församlingshemmet - Kahvitauko seurakuntakodissa

Fackeltåg till Västanfjärds gamla kyrka - Soihetukulkue Västanfjärdin vanhaan kirkkoon

FREDAG - PERJANTAI 13.7.2018

12. KONSERT I LJUSETS SKEN - KYNTTILÄKONSERTTI

20 €

~22.00 Västanfjärds gamla kyrka - Västanfjärdin vanha kirkko

Carl Philipp Emanuel Bach: Sonat för soloflöjt a-moll

(1714–1788)

Sonaatti soolohuilulle a-molli, Wq. I 32 (1747)

Poco Adagio

Allegro

Allegro

Niamh McKenna, flöjt - huilu

Reinhold Glière:

(1875–1956)

Satser ur Åtta stycken för violin och cello

Osia teoksesta Kahdeksan kappaletta viululle ja sellolle, op. 39 (1909)

I Prélude

III Berceuse

IV Canzonetta

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu

Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Claude Debussy:

(1862–1918)

Syrinx för soloflöjt - soolohuilulle, L. 129 (1913)

Niamh McKenna, flöjt - huilu

Louis Spohr:

(1784–1859)

Fantasi för harpa c-moll - Fantasia harpulle c-molli, op. 35 (1807)

Päivi Severeide, harpa - harppu

Gabriel Fauré:

(1845–1924)

Après un rêve, op. 7/I (1877)

Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Päivi Severeide, harpa - harppu

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 45 min

Oavsett vilken musikalisk period man betraktar är det en nyttig övning att medvetet försök vidga synfältet förbi de centrala figurer som först gör sig uppmärksammade. Det gäller i synnerhet perioder som den klassiska, dominerad av ett fåtal "stora namn", men också en så musikaliskt rik kontext som det tidiga 1900-talets Frankrike rymmer oanade djup när man skrapat sig förbi de allom bekanta ytlagren.

André Caplet gjorde sig känd som vokaltönsättare, men också som krävande och noggrann dirigent, orkestrator och korrekturläsare, och i dessa roller som en av Debussys förtrodda. Han komponerade relativt få instrumentala verk, men ett av hans mest kända verk är den kusliga *Conte fantastique för harpa och stråkkvartett*, en bearbetning av ett tidigare orkesterverk. Utgångspunkten är en novell skriven av den gotiska skräcklitteraturens urfader Edgar Allan Poe, Röda dödens mask. I en stad härjad av en dödlig farsot låter en prins låsa alla dörrar till sitt palats och ordnar en överdådig maskerad för sina gäster medan farsoten härjar utanför. Festen fortgår, ända tills midnattstimmens ödsliga klockslag ekar genom salarna och en mystisk, maskerad figur uppenbar sig, varpå gästerna en efter en faller ihop, döda och täckta av blod. Samtidigt som den sista festdeltagaren sjunker samman stannar väggklockan. Röda döden hade anlant och segrat över den högmodige prinsen och hans sällskap.

Richard Strauss' position som 1900-talets främste tyske operatönsättare torde vara tämligen ohotad. Men liksom alla andra som tvingades genomleva nazisternas maktövertagande, skräckvælde och världskrig, har Strauss' senare liv kommit att i stor grad granskas utifrån detta sorgliga perspektiv. Strauss tillvaror under 1930-talet och krigsåren bestod av ett obekvämt balanserande med lojaliteter, plikter och hotbilder som för honom innebar att han såg sig tvungen att i stort tåga still och hoppas på det bästa. Politik var inte hans gebit och han var, så vitt vi kan bedöma, varken sympatisör eller antisemit. Hans låga profil kombinerat med ett obetänksamt agerande i förhållande till huset Wagner och Bayreuth ledde trots det till grava anklagelser efter kriget och han var tvungen att prövas och slutligen rentvås inför en krigsretts庭.

Operan Capriccio, som kom till under krigsåret 1942 blev hans sista. Formatet är betydligt mindre än tidigare operor och librettot, som Strauss själv var med om att utforma, behandlar i dialogform problematiken huruvida musik eller litteratur är den högsta konsten. Den omfattande uvertyren till *Capriccio*, som komponerats för stråke sextett, framförs ofta som ett självständigt verk. Stilen är den mogna Strauss' stilsäkra senromantik.

Riippumatta siitä mitä musiikin aikakautta tarkastelee, on aina hyödyllistä nähdä vaivaa ja tietoisesti yrittää laajentaa näkökenttää keskeisten toimijoiden ulkopuolelle. Tämä koskee erityisesti klassista tyylikautta, jota dominoi kourallinen "isoja säveltäjämiä", mutta myös varhainen 1900-luvun Ranska sisältää enemmän kuin luulisikaan, kunhan pääsee tuttujen pintakerrosten läpi.

André Caplet tuli tunnetuksi etenkin vokaalisäveltäjänä, mutta myös vaativana ja tarkkana kapellimestarina, oikolukijana ja orkestroijana, ja näissä jälkimmäisissä ominaisuuksissa hän oli mm. Debussyn luottohenkilö. Hän sävelsi verrattain vähän instrumentaali-musiikkia, mutta yksi hänen tunnetuimmista teoksistaan on harpulle ja jousikvartetille sävelletty karmiva *Conte fantastique*. Teos on muokattu versio varhaisemmasta orkesteriteoksesta ja sen lähtökohtana on goottilais-tyyppisen kauhukirjallisuuden isän, Edgar Allan Poen novelli Punaisen kuoleman naamio. Tarinan juoni sijoittuu kuolettavan kulkutaudin riivaamaan kaupunkiin, jossa paikallinen ruhtinas telkeää palatsinsa ovet ja järjestää vierailleen ylelliset naamiojuhlat taudin riehussa muurien ulkopuolella. Juhlat jatkuvat siihen asti, kunnes kello pahaenteisesti lyö keskeytöä ja aavemainen, naamioitu hahmo ilmestyy kuin tyhjästä. Juhlavieraat alkavat kaatua yksi toisensa jälkeen kuolleina lattialle veren peittäminä, kunnes viimeisen juhlijän romahtaessa lattialle seinäkello pysähtyy. Punainen kuolema oli saapunut ja kukistanut ylimielisen ruhtinaan ja tämän vieraat.

Richard Straussin asema 1900-luvun merkittävimpana saksalaisena oopperasäveltäjänä lienee selvä. Kuten kaikkien muidenkin, jotka joutuivat kokemaan natsien valtaannousun, hirmuvallan ja maailmansodan, Straussin myöhäisempää elämää on väistämättä tarkasteltava tätä surullista taustaa vasten. Straussin elinehdoksi 1930-luvulla ja sotavuosina tuli epämurkava tasapainottelu uskollisuuden, velvollisuuksien ja uhkakuvien välillä, mikä hänen kohdallaan merkitsi lähinnä vaikenemista ja parhaan toivomista. Poliitiikka ei kiinnostanut häntä, ja oletettavasti hän ei ollut natsien kannattaja eikä antisemitisti. Strauss piti matalaa profiilia ja oli ennen sotaa epäonnekaasti solminut läheiset suhteet Wagnerin perheeseen, joka hallinnoi Bayreuthin oopperataloa. Muuen muassa näistä syistä hän joutui lopulta puhdistamaan maineensa sodanjälkeisessä tuomioistuimessa.

Capriccio oli Straussin viimeinen ooppera, vaikka hän itse piti sitä pienimuotoisuutensa takia lähinnä musiikillisena vuoropuheluna. Teos syntyi sodan aikana vuonna 1942, eikä sitä ollut tarkoitettu esittää tavallisella oopperanäyttämöllä. Yksinäytöksinen libretto käsittelee vuoropuhelun muodossa ongelmaa, kumpi taidemuoto on korkeampi, musiikki vai kirjallisuus. Jousiseksetille sävelletty laajamuotoinen alkusoitto esitetään nykyään usein itsenäisenä teoksena, ja sen tyyli on myöhäiselle Straussille tyyppillistä itsevarmaa myöhäisromantiikkaa.

När **Dmitrij Sjostakovitj** inledde sina studier vid konservatoriet i Petrograd (Sankt Petersburg) år 1919 var institutionen fortsättningsvis präglad av de undervisningsmässiga formalia som etablerats av Rimskij-Korsakov. Sjostakovitj kände sig inte bekväm med de ramar som gavs, men han ställde heller inte till med sådant rabalder som Prokofjev hade gjort tio år tidigare. Han vållade dock sina lärare en del huvudbry med sin envisa strävan att förena harmoniskt och rytmiskt radikala element med strikt kompositorisk disciplin. De två styckena för stråkkoret *op. 11* kom till under åren 1924–25, ungefär samtidigt som hans första symfoni – den som i ett slag skulle etablera honom som en ny stjärna. Verket, som också kan spelas med större besättningar, inleds med ett långsamt preludium tillägnat tonsättarens gode vän, poeten Volodja Kurtjavov, som nyligen avlidit. Allegrot å sin sida förevisar Sjostakovitjs' strävare och spretigare sida, ett sinne för dramatik som senare utvecklades i otaliga mästerverk.

Västanfjärds gamla kyrka

Strax före år 1740 trädde **Carl Philipp Emanuel Bach**, Johann Sebastianin näst äldste son, i tjänst hos kronprinsen av Preussen, som bara ett par år senare kröntes och blev känd som Fredrik den store. I och med detta flyttade Bach till Berlin för en period i det kungliga hovkapellet som skulle bli lång, i själva verket betydligt längre än han skulle ha önskat. Även om Fredrik uppskattade Bach som cembalist beviljade han aldrig denne hovtonsättarstatus, något som reserverats för de äldre Hasse, bröderna Graun, Quantz och Agricola. Bach förde således en bekväm men ostimulerande tillvaro som ackompanjator, ofta för kungen som själv var en ivrig flöjtist.

I Sonaten för soloflöjt som komponerades år 1747, när Bach redan var väl hemmastadd i Berlin, är det fortfarande ekon av den föregående generationen som hörs. Musiken följer långt de etablerade mönstren för oackompanjerade soloverk och sonaten har ofta jämförts med den äldre Bachs berömda a-mollpartita för samma instrument. Carl Philipp Emanuel har för den skull inget att skämmas för; sonaten har införlivats med standardrepertoaren för flöjt som ett av 1700-talets mästerverk i genren.

Reinhold Glière brukar betraktas som en av de sista genuint förrevolutionära ryska tonsättarna. Hans musik stöptes i den romantiska traditionens form, ärvd av äldre mästare som läraren Arenskij, Borodin och Glazunov, en estetik som i grunden var tämligen oproblematiske för de nya härskarna efter revolutionen och som lät honom fortsätta sitt värv tämligen oberörd av de kommande utrensningarna. Han var son till en instrumentbyggare inflyttad från Sachsen, men omkring år 1900 började han använda den mera franskt klingande version av efter-

Kun **Dmitri Šostakovitš** vuonna 1919 aloitti opintonsa Petrogradin (nyk. Pietarin) konservatoriossa, vallitsivat oppilaitoksessa edelleen Rimski-Korsakovin asettamat muodolliset opetusvaatimukset. Šostakovitš ei viihtynyt kovin hyvin näissä olosuhteissa, muttei kuitenkaan aiheuttanut sellaista sekasortoa, kuin Prokofjev kymmenen vuotta aikaisemmin. Hän kyllä aiheutti opettajilleen päänvaivaa sinnikkäällä pyrkimyksellään yhdistää harmonisesti ja rytmisesti radikaaleja elementtejä kurin-alaisen sävellystekniikan kanssa. *Kaksi kappaletta jousikoktettelolle op. 11* syntyi vuosina 1924–25. Samoihin aikoihin valmistui ensimmäinen sinfonia, jonka myötä hänestä tuli nouseva tähti. Oktetto, jota voidaan esittää myös isommilla kokoonpanoilla, alkaa hitaalla preludilla. Osa on omistettu säveltäjän hyvälle ystäväille, hiljattain menehtyneelle runoilija Volodja Kurtšavoville. Allegro taas esittelee Šostakovitšin karheampaa puolta sekä dramatiikan tajua, josta kehittyi säveltäjän tunnusmerkki monissa tulevisissa teoksissa.

Västanfjärdin vanha kirkko

Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastianin toiseksi vanhin poika, astui Preussin kruunuprinssin palvelukseen 1730-luvun viimeisinä vuosina. Pari vuotta myöhemmin kruunattu kruunuprinssi tuli tunnetuksi Fredrik Suurena. Tämän myötä Bach muutti Berliiniin osaksi kuninkaallista hovikapellia ajanjaksoksi, joka osoittautui turhankin pitkäksi. Vaikka Fredrik arvosti Bachia cembalonsoittajana, hän ei suostunut antamaan tälle hovisäveltäjän statusta. Kyseinen asema oli sen sijaan varattu vanhemmille muusikoille, Hasselle, Graunin veljeksille, Quantzille ja Agricolalle. Bachin asema oli turvattu mutta haasteita oli kovin vähän; hän vietti muun muassa paljon aikaa säestäen kuningasta, joka itse oli innokas huilunsoittaja.

Vuonna 1747 sävelletyssä *Sonaatissa soolohuilulle* kuuluu edelleen selvästi edellisen sukupolven vaikutteet, vaikka teos onkin sävelletty Berliiniin muuton jälkeen. Musiikki seuraa pitkälti niitä suuntaviivoja, joita muun muassa hänen isänsä oli viitoittanut. Sonaattia onkin usein verrattu vanhemman Bachin samalle soittimelle säveltämään kuuluisaan a-mollipartitaan. Tämä ei suinkaan tarkoita, että Carl Philipp Emanuelilla olisi jotain hävettävää. Päinvastoin, sonaata on tullut vaikuttanut osa huilun kantaohjelmistoa, ja sitä pidetään yhtenä 1700-luvun suurista mestariteoksista.

Reinhold Glièreä pidetään yhtenä Venäjän viimeisistä vallankumousta edeltäneistä säveltäjistä. Hänen musiikkinsa valettiin romanttisen perinteen muottiin, vanhempien mestareiden Arenskin, Borodin ja Glazunovin jalanjäljissä. Tämä estetiikka oli pääpiirteissään uusien vallanpitäjien mieleen 1917 tapahtuneen yhteiskunnallisen mullistuksen jälkeen ja Glière sai jatkaa toimintaansa verrattain huolettomana jopa suurten puhdis-

namnet som kom att ge upphov till historier om ett fransk-belgiskt ursprung.

Sviten *Åtta stycken för violin och cello op. 39* kom till under en period i Glières liv då han undervisade vid Gnessin-institutet i Moskva, kort efter en period av egna studier under Oskar Frieds ledning i Berlin. Det rör sig ändå inte om enbart pedagogiska alster, utan om fullfjädrade konstverk som förevisar tonsättarens gedigna, om än konventionella hantverk.

I den hektiskt surrande kulturmetropol som Paris utgjorde under de första åren av 1900-talet var en förbluffande stor del av tidens främsta tonsättare aktiva. Gränser ritades om och överskreds i snabbt i den anda av kombinerad framtidsoptimistisk eufori och känsla av stundande undergång som präglade kulturen. **Claude Debussy** var delaktig i egenskap av nestor. Tillsammans med figurer som Erik Satie hade han redan i slutet av det föregående seklet fört in den franska samtidsmusiken i helt nya banor, bort från den tyskdominerade romantiska traditionen.

Åren just före första världskriget var i musikaliskt hänseende framför allt de sceniska verkens år. Baletter och skådespel uruppfördes i rask takt och mycket av den musiken har nått klassikerstatus. Debussy ombads år 1913 av författaren Gabriel Mourey att komponera musik för dennes pjäs *Psyché*, en historia hämtad ur den grekiska antiken. I slutändan kom Debussy dock inte att producera mer för ändamålet än den suggestiva fantasi för soloflöjt som ursprungligen gick under namnet *La Flûte de Pan*, men som senare publicerades under det mera bekanta namnet *Syrinx*.

Det är lite märkligt att vi inte har mera musik av **Louis Spohr** i våra konsertprogram. Han var en uppmärksam violinvirtuos, i ett skede faktiskt lika omtalad som Beethoven, och en synnerligen produktiv tonsättare som av samtida räknades bland de allra största. Kanske var det i spänningsfältet mellan den klassiska formella klarheten och den allt mera expressivt impulsiva romantiska skolan som Spohr navigerade lite snett och i försiktighet hamnade över på den mera konservativa sidan av fältet. En lång och framgångsrik karriär hade han i alla fall, och om hans musik sedermera föll i skymundan så har vi ju nu desto mera att återupptäcka.

År 1806, då Spohr var konsertmästare vid hovet i Gotha, gifte han sig med harpisten Dorette Scheidler och kom under många år framöver att turnera flitigt tillsammans med henne. Han komponerade av dessa orsaker också mycket musik för harpa, bland annat den charmfulla *Fantasi i c-moll* från år 1807.

År 1877 var en omtumlande tid i **Gabriel Faurés** liv. Professionellt var han lyckosam och kunde tillträda som

tuskausien aikana. Hän oli Saksista tulleen soitinrakentajan poika, mutta vuoden 1900 tienoilla alkoi käyttää ranskalaissävyytteistä sukunimen kirjoitusmuotoa, mikä sai aikaan tarinoita mahdollisesta ranskalais-belgialaisesta sukhistoriasta.

Sarja *Kahdeksan kappaletta viululle ja sellolle op. 39* syntyi pian hänen Oskar Friedin johdolla suorittamiensa Berliinin opintojen jälkeen, kun Glières opetti Moskovan Gnessin-opistossa. Nämä kappaleet ovat silti enemmän kuin pelkkiä pedagogisia harjoitelmia. Glière muotoilee niistä täysivaltaisia taideteoksia, jotka esittelevät hänen perinpohjaista, joskin hieman vanhahtavaa käsityötään.

Huomattavan suuri osa 1900-luvun alkuvuosien johtavista säveltäjistä työskenteli Pariisissa, tuon ajan vilkkaimmassa kulttuurikeskuksessa. Rajoja piirrettiin uudelleen ja rikottiin taas nopeaan tahtiin hengessä, jossa yhdistyivät voimakkaasti optimistinen usko tulevaisuuteen ja pelko tulevasta tuhosta. **Claude Debussy** oli tässä osallisena kunnioitetun nestorin roolissa. Yhdessä Erik Satien ja muiden aikalaistensa kanssa hän oli edeltävän vuosisadan lopussa vienyt ranskalaista musiikkia täysin uusille raiteille, etäämmälle saksalaisvaikutteisesta romantiikan perinteestä.

Maailmansotaa edeltävät vuodet olivat musiikillisesti ennen kaikkea näyttämöteosten aikaa. Baletteja ja näytelmiä kantaesitettiin ripeään tahtiin, ja niihin sävelletystä musiikista suuri osa on saanut klassikon statuksen. Vuonna 1913 kirjailija Gabriel Mourey pyysi Debussytä säveltämään musiikin tämän kreikkalaisen antiikin tarinaan perustuvaan *Psyché*-näytelmään. Debussy ei loppujen lopuksi tuottanut muuta kuin huilusoelokappaleen *Syrinx*. Tämä suggestiivinen kappale oli alun perin nimeltään *La Flûte de Pan* ja sävelletty ilman tahtiviivoja. Teos kuitenkin julkistettiin myöhemmin nykyisellä nimellään.

On hieman omituista, ettei **Louis Spohrin** nimi esiinny nykyään useammin konserttiohjelmassa. Hän oli kuuluisa viuluvirtuosi, hetkellisesti yhtä puhuttu kuin Beethoven, ja erittäin tuottelias säveltäjä, joka aikalaisten keskuudessa laskettiin kaikista suurimpiin nimiin. Ehkä Spohr valitsi turhaan varovaisen tien suunnistaessaan klassismin selkeyden ja puhkeavan romantiikan expressiivisen oikukkuuden välillä. Pitkää ja menestyksestä uraa hän teki joka tapauksessa, ja jos hänen musiikkinsa jäikin unohduksiin, niin meillä on tänä päivänä sitäkin enemmän jälleen löydettävää.

Vuonna 1806 Spohr oli Gothan hovissa töissä konserttimestarina ja meni samana vuonna naimisiin harpisti Dorette Scheidlerin kanssa. Seuraavina vuosina hän oli laajalti kiertueilla vaimonsa kanssa ja sävelsi, sattuneesta syystä, paljon musiikkia harpulle, kuten viehättävän *Fantasian c-mollissa* vuodelta 1807.

körmästare i Madeleine-kyrkan i Paris i samband med Saint-Saëns avgång. På det personliga planet var det snårigare, då förlovningen med Marianne Viardot, som han varit förälskad i sedan flera år, visade sig bli kortvarig. Han utgjöt sina känslor efter uppbrottet i den tredelade sångcykeln *Poème d'un jour* följande år, men redan i december gav han sig till Weimar för att träffa Liszt. Under de kommande åren skulle han också besöka Bayreuth för att höra Wagners musik. Ingendera tonsättaren färgade Faurés komponerande på något grundläggande vis, men från slutet av 1870-talet inträder en ny känsla av tyngd i hans skapande, kombinerat med en frigörelse från de tidigromantiska förebilder han dittills följt.

Sången *Après un rêve*, en bearbetning av en gammal toscansk visa, komponerad under år 1877, behandlar också den det smärtsamma uppvaknandet från en ljuvlig, passionerad dröm. Den melankoliskt laddade melodin har gjort sig väl också i otaliga transkriptioner och arrangemang för andra instrumentkombinationer.

Vuosi 1877 oli myllerrystä täynnä **Gabriel Faurén** elämässä. Säveltäjä sai ammatillista menestystä osakseen ja hänestä tuli Pariisin Madeleine-kirkon kuoromestari Saint-Saënsin erottua toimesta. Ihmissuhteissaan Fauré koki sen sijaan vastoinkäymisiä, sillä kihlaus pitkäaikaisen rakastettunsa, Marianne Viardotin kanssa osoittautui kovin lyhyeksi. Hän purki tunteitaan eron jälkeen säveltämällä laulusarjan *Poème d'un jour*, mutta jo joulukuussa hän matkusti Weimariin Lisztia tapaamaan. Seuraavina vuosina hän matkusti myös Bayreuthiin kuuntelemaan Wagnerin musiikkia. Kumpikaan näistä säveltäjistä ei sinänsä muuttanut Faurén sävellystyyliä merkittävästi, mutta 1870-luvun lopussa hänen musiikkiinsa ilmestyy uusi raskauden tunne yhdistettynä asteittaiseen vapautumiseen varhaisromanttisista esikuvista.

Laulu *Après un rêve*, jonka teksti on muokattu vanhasta toscanalaisesta laulusta, sävellettiin sekin vuonna 1877. Kappale kertoo kivuliaasta heräämisestä ihanan intohimoisen unen jälkeen. Melankoliaa pursuava melodia on ollut omiaan taipumaan mitä erilaisimpiin sovituksiin.

LÖRDAG - LAUANTAI 14.7.2018

13. MUSIKALISK SKÄRGÅRDSMENY - MUSIIKKILLINEN SAARISTOKATTAUS

40 €

Lunchkonsert - Lounaskonsertti

13.00 Labbnäs semesterhem - Labbnäs lomakoti

Labbnäs kök bjuder på skärgårdsbordets läckerheter och därefter bjuder Musikfestspelens artister på smakprov ur festivalens program.

Labbnäsins keittiö tarjoilee saaristolaispöydän herkkuja, minkä jälkeen Musiikkijuhlien taitelijat tarjoilevat maistiaisja juhla viikon ohjelmasta.

13.00 Lunch - Lounas

14.00 Konsert - Konsertti

W. A. Mozart:

(1756–1791)

Flöjtkvartett nr 3 C-dur

Huilukvartetto nro 3 C-duuri KV 285b (1778)

Allegro

Thema, Andantino con variazioni

Niamh McKenna, flöjt - huilu

Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti

Satser av verk - Osia teoksista:

Ludwig van Beethoven:

(1770–1827)

Stråkkvartett nr 9 C-dur "Razumovskij"

Jousikvartetto nro 9 C-duuri "Razumovski", op. 59/3 (1806)

Giuseppe Verdi:

(1813–1901)

Stråkkvartett e-moll - Jousikvartetto e-molli (1873)

Maurice Ravel:

(1875–1937)

Stråkkvartett F-dur - Jousikvartetto F-duuri, M. 35 (1902–03)

Nya Helsingfors-kvartetten - Uusi Helsinki -kvartetti

Petri Aarnio, violin - viulu

Taija Angervo, violin - viulu

Ilari Angervo, altviolin - altoviulu

Tuomas Lehto, cello - sello

Reserveringar - Varaukset: Labbnäs 02 424 637, labbnas@labbnas.fi

LÖRDAG - LAUANTAI 14.7.2018

14. FRÅN BAROCK TILL ROMANTIK - BAROKISTA ROMANTIikkaan
13.30 Hitis kyrka - Hiittisten kirkko

25 €

C. P. E. Bach: Sonat för harpa G-dur - Sonaatti harpulle G-duuri, Wq. 139
(1714–1788) Adagio un poco
Allegro
Allegro

Päivi Severeide, harppu

E. T. A. Hoffmann: Harpavintett c-moll - Harppukvintetto c-molli
(1776–1822) Allegro moderato
Adagio
Allegro

Päivi Severeide, harpa - harppu
Sonja Korkeala, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Johann Halvorsen: Passacaglia för violin och cello, fritt efter G. F. Händel
(1864–1935) Passacaglia viululle ja sellolle, vapaasti G. F. Händelin mukaan (1893)

Anna-Liisa Bezrodny, violin - viulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Paus med kaffeservering - Välijalla kahvitarjoilu

Antonín Dvořák: Stråkkvartett nr 12 F-dur "Den Amerikanska"
(1841–1904) Jousikvartetto nro 12 F-duuri "Amerikkalainen", op. 96/B.179 (1893)
Allegro ma non troppo
Lento
Molto vivace - Trio
Finale. Vivace ma non troppo

Sonja Korkeala, violin - viulu
Katinka Korkeala, violin - viulu
Wen Xiao Zheng, altviolin - alttoviulu
Jan-Erik Gustafsson, cello - sello

Uppskattad längd - Arvioitu kesto | h 40 min

Den mest berömda av Bachs söner **Carl Philipp Emanuel Bach** gjorde inledningsvis en lång karriär i Berlin som hovmusiker hos Fredrik II, "den store" av Preussen. Under närmare tre decennier från och med 1740 innehade han den trygga och relativt välbetald, men i längden tämligen oinspireerande. Kungen anlätade honom som cembalist, men var ointresserad av hans förmågor som tonsättare och underlät konsekvent att förlåna honom en sådan post, medan å andra sidan sådana som bröderna Graun, Hasse, Quantz och Agricola upphöjdes. Likväl komponerade Bach en stor mängd kammarmusik under den här tiden, för de dagliga behoven vid hovet.

Den musikintresserade kungen gjorde ett stort nummer av de nymodiga instrument han lät köpa in, bland dem också harpor med den pedalmekanism som utvecklats av Hochbruckner några decennier tidigare. För denna harpa och för harpisten Francesco Petrini eller dennes syster Marie-Thérèse komponerade Bach *Sonaten i G-dur*, ansedd som det första soloverket för pedalharpa. Stilistiskt var Bach en förnyare av rang, vars verk skulle utgöra en betydelsefull grund för den senare klassicismen. Den här rollen är uppenbar i harpsonaten, som till stor del verkar uppbyggd enligt modeller från cembalolitteraturen. I synnerhet första satsen pekar ändå framåt med sin entydiga fokusering på den flödande och smäktande melodin. Tydligare ekon från fadern hörs i de två snabba satser som följer.

Idag känner vi **E. T. A. Hoffmann** i första hand som författare. Han var en av de centrala figurerna inom den romantiska stilen och hans fantasifula berättelser har inspirerat många senare författare, men också tonsättare, från Schumann till Tjajkovskij. Han hette egentligen Ernst Theodor Wilhelm, men började använda A för Amadeus som en hedersbetygelse till Mozart då han publicerade sina verk.

Han hade mycket höga ambitioner också på det musikaliska planet och var framförallt fokuserad på att komponera operor och få dem framförda, vilket också lyckades vid ett flertal tillfällen. Med kammar- och orkestermusik gick det knaggligare och majoriteten av hans verk förblev publicerade. Ett typiskt fall var *Harpkvintetten* som trots upprepade försök från Hoffmanns sida, inklusive förslaget att harpstämman också kunde framföras på piano, refuserades av förläggarna. Den komponerades sannolikt under hans period i Warszawa, år 1807 eller tidigare.

Johan Halvorsen kom att relativt sent i sitt liv hörsamma tonsättarkallet. Han hade utmärkt sig som violinist och studerat både i Stockholm och Leipzig då han blev utsedd till professor i violin vid Helsingfors musikinstitut år 1889. Halvorsen fann miljön med personligheter som Ferruccio Busoni, den nyut-

Kuuluisin Bachin pojista, **Carl Philipp Emanuel Bach** palveli uransa alussa pitkään Berliinissä Fredrik II:n hovimuusikkona. Lähes kolme vuosikymmentä vierähti toimesta hänen saatuaan paikan vuonna 1740. Työpaikka oli turvallinen, mutta se ei tarjonnut riittävästi haastetta säveltäjälle. Hän työskenteli pääosin säestäjänä ja kuningas osoitti hyvin vähän kiinnostusta hänen säveltäjän kykyjä kohtaan. Vaikka Graunin veljekset, Hasse, Quantz ja Agricola saivat toimia kuninkaan nimittäminä hovisäveltäjinä, Bachkin sävelsi Berliinin vuosinaan runsaasti kamarimusiikkia hovin päivittäiseen käyttöön.

Musiikista kiinnostunut kuningas teki suuren numeron uusista soitinhankinnoistaan, joista yksi oli pari vuosikymmentä aikaisemmin kehitetty Hochbrucknerin mekaniikalla varustettu pedaaliharppu. Tälle soittimelle sekä harpisti Francesco Petrinille tai tämän siskolle Marie-Thérèselle, Bach sävelsi *G-duurisonaattinsa*, jota pidetään ensimmäisenä pedaaliharpulle sävellettyinä sooloteoksena. Tyyllillisesti Bach oli merkittävä uudistaja, jonka teokset ennustivat tulevan klassismin estetiikkaa. Uusi tyyli on kuultavissa myös harppusonaatissa, joka tuntuu rakentuvan kuitenkin suureksi osaksi aikansa cembalokirjallisuuteen pohjautuville malleille. Erityisesti ensimmäinen osa suuntaa eteenpäin pitäen elegantisti virtaavaa melodiaa jatkuvasti etusijalla ja selkeästi erillään säestyksestä. Seuraavat kaksi nopeampaa osaa sisältävät enemmän viitteitä Bachin isän perintöön.

E. T. A. Hoffmann tunnetaan tänä päivänä ensisijaisesti kirjailijana. Hän oli yksi tärkeimmistä hahmoista romantiikan kirjallisuudessa, ja hänen mielikuvitukselliset tarinansa ovat inspiroineet sekä monia myöhempiä kirjailijoita että säveltäjiä Schumannista Tšaikovskiin. Hänen nimensä oli oikeasti Ernst Theodor Wilhelm, mutta ryhtyi kirjailijana käyttämään nimenlyhennyksessä A-kirjainta kunnianosoituksena Wolfgang Amadeus Mozartille.

Hoffmanilla oli korkeat tavoitteet musiikin suhteen. Hän oli erityisen fokuusoitunut säveltämään oopperoita ja järjesti aktiivisesti niiden esityksiä. Kamari- ja orkesterimusiikin suhteen hän koki enemmän hankaluuksia ja valtaosa hänen sävellyksistään jäi julkaisematta. Tyypillinen esimerkki epäonnistuneesta sävellystyöstä oli *Harpkvintetto*, joka lukuisista yrityksistä huolimatta sai kieltävät vastaukset kustantajilta. Hoffmann yritti jopa vedota kustantajiin ehdottomalla, että hieman vaativana pidettyä harppu-osuutta voisi soittaa myös pianolla. Kvintetto sävellettiin todennäköisesti vuoden 1807 tienoilla Hoffmanin työskennellessä Varsovassa.

Johan Halvorsen aloitti säveltäjän ammatin verrattain myöhään (elämässään). Hän oli erinomainen viulisti, joka oli opiskellut Tukholmassa ja Leipzigin, kun hänet vuonna 1889 nimitettiin viulunsoiton professoriksi Helsingin Musiikkiopistoon. Halvorsen koki Helsingin

examinerade Sibelius med flera, stimulerande och kom under de här åren att inspireras till att börja komponera. År 1893 återvände han till Norge som nyutnämnd kapellmästare för den halvprofessionella Harmonien i Bergen. Där och senare vid Nationalteatret i Kristiania (Oslo) kom han att bli en central figur för den norska musiken kring och efter sekelskiftet 1900.

För ett framträdande i Bergens domkyrka i januari 1894 skrev Halvorsen en *Passacaglia för violin och altviolin* baserad på sista satsen i Händels cembalosvit i g-moll, ett verk som inledningsvis håller sig troget förlagan. Efter tredje variationen börjar Halvorsen emellertid avlägsna sig mer och mer från Händels musik och låter efterhand verket kulminera i en virtuos bravur.

Hösten 1892 reste **Antonín Dvorák** till New York för att tillträda posten som konstnärlig ledare och professor i komposition vid National Conservatory. De lokala förväntningarna på honom var allt annat än blygsamma: man hoppades att Dvorák skulle lägga grunden till en egen, amerikansk stil inom konstmusiken, och tonsättarens brev och dagboksanteckningar indikerar att han tog utmaningen på största allvar.

Under sommaren 1893 tillbringade Antonín Dvorák en längre period i den amerikanska delstaten Iowa, där det fanns en stor koncentration av tjeckiska emigranter. Dvoráks ledighet från professuren i New York visade sig bli mycket produktiv och under endast några dagar i juni skissade han fram sin *tolfte stråkkvartett*, som har fått tillnamnet "*den amerikanska*". Uruppförandet ägde rum i Spillville, Iowa, med Dvorák själv på första violin.

Att vara omgiven av tjeckiska landsmän i främmande land var säkerligen en lisa för Dvorák som tidvis led av svår hemlängtan. De motstridiga känslorna kan skönjas i kvartettens ofta framskymtande melankoli, kanske i första hand i lento-satsen. Tredje satsen inkluderar en sångfågel som Dvorák lade märke till under vistelsen i Spillville, medan finalens ostinati har liknats vid de nymodiga lokomotiv som var på väg att revolutionera resandet över den stora kontinenten.

atmosfäerin innostavana, olihan tuohon aikaan läsnä sellaiset muusikot kuin Ferruccio Busoni, vasta-valmistunut Jean Sibelius ja monet muut Suomen musiikkihistorian keskeiset hahmot. Näinä vuosina Halvorsenia rohkaistiin säveltämään. Vuonna 1893 hän palasi Norjaan hoitamaan puoliammattillisen Bergenin Harmonien kapellimestarin pestiä. Siellä sekä myöhemmin Kristianian (nyk. Oslo) Kansallisteatterin kapellimestarina hänestä tuli Norjan musiikkielämässä keskeinen tekijä viime vuosisadanvaihteen molemmin puolin.

Tammikuussa 1894 Halvorsen sävelsi *Passacaglian viululle ja alttoviululle* Bergenin tuomiokirkon esitystä varten käyttäen pohjana Händelin g-mollicembalosarjan viimeistä osaa. Aluksi johdannossa ja kolmessa ensimmäisessä variaatiossa Halvorsen pysyttelee uskollisena Händelin esikuvalle, mutta vähitellen hän etäännyty ja antaa lopuksi teoksen kulminoitua huikean virtuoosi-maiseen näytökseen.

Syksyllä 1892 **Antonín Dvorák** matkusti New Yorkiin aloittaakseen uudessa työssä National Conservatoryn taiteellisenä johtajana ja sävellyksen professorina. Paikallisten odotukset häntä kohtaan olivat kaikkea muuta kuin vaatimattomat: Dvorákilta toivottiin, että hän voisi rakentaa perustan omalle, aidosti amerikkalaiselle tyylille taidemusiikissa. Säveltäjän kirjeistä selviää, että hän otti itsekin tämän haasteen vastaan suurella vakavuudella.

Kesällä 1893 Antonín Dvorák vietti lomansa Iowan osavaltiossa, johon oli asettunut suuri määrä tšekkiläisiä siirtolaisia. Dvorákin kesäloma professorin työstään New Yorkissa osoittautui tuotteliaaksi, sillä muutamana päivänä kesäkuussa hän kirjoitti luonnokset *kahdenteentoista jousikvartettoonsa*, josta käytetään lempinimeä "*Amerikkalainen*". Kvartetto kantaesitettiin Iowan Spillvillessä, ja Dvorák itse soitti ykkösviulua.

Maanmiestensä ympäröimässä Iowassa Dvorák huojensi kenties hieman koti-ikävänsä, mutta kvartetton sävyssä on silti aavistettavissa tiettyä melankoliaa, varsinkin hitaassa toisessa osassa. Kolmannessa osassa vierailee innokas lintu, jonka laulua Dvorák kuuli Spillvillessä. Viimeisen osan energistä ostinato-säestystä on verrattu tuon ajan maailman matkailua mullistaviin höyryvetureihin.

SÖNDAG - SUNNUNTAI 15.7.2018

15. GRANDE FINALE

35 €

16.00 Kimito kyrka - Kemiön kirkko

Mellersta Österbottens Kammarorkester - Keski-Pohjanmaan Kamariorkesteri
Ralf Gothóni, dirigent - kapellimestari & piano
Johanna Rusanen-Kartano, sopran - sopraano

Alfred Schnittke: Pianokonsert - Pianokonsertto (1979)
(1934–1998)

Toivo Kuula: Preludi op. 16b/1
(1883–1918) Intermezzo op. 16b/2
(arr.-sov.) Sulho Ranta

Aulis Sallinen: Kammarmusik IX op. 112 "Nocturne" (Eino Leino 1903),
(*1935) för sångare och stråkorkester
Kamarimusiikki IX op. 112 "Nocturne" (Eino Leino 1903),
laulusolistille ja jousiorkesterille
uruppförande - kantaesitys

Paus med kaffeservering - Välijalla kahvitarjoilu

Antonín Dvořák: Serenad för stråkar - Serenadi jousille, op. 22
(1841–1904) Moderato
Menuetto. Allegro con moto
Scherzo. Vivace
Larghetto
Finale. Allegro vivace

I violin - viulu:
Reijo Tunkkari
Matti Vanhamäki
Kati Niemelä
Andrei Sytchak
Ida Tunkkari
Marjaana Holva

II violin - viulu:
Teija Pääkkönen
Annica Brännkärr
Maria Pulakka
Leenakaisa Sandberg
Saana Parviainen
Lauri Lehto

Altviolin - Alttoviulu:
Hanna Pakkala
Ari Hanhikoski
Tiila Kangas
Anna-Leena Kangas

Cello - Sello:
Lauri Pulakka
Ulla Lampela
Riina Salminen
Katja Kolehmainen

Kontrabas - Kontrabasso:
Oskari Hannula
Julius Pyrhönen

Uppskattad längd - Arvioitu kesto 2 h

Toivo Kuula gav sig åren 1908–09 på studieresor till Italien och Frankrike för att bekanta sig med de nyaste trenderna, men också för att få en grundligare skolning i kontrapunkt. Italien imponerade inte på Kuula, men där- emot kom Paris och den nya franska musiken att få ett avgörande inflytande på hans musik. I de verk som Kuula presenterade efter sin hemkomst kan man skönja de drag av impressionism som knappast någon finländsk tonsättare före honom hade anammade. Redan under vistelsen i Paris började inspirationens penna glöda och förutom beställningsverk som körkompositionen *Meren virsi* skrev han en hel del annat, exempelvis de små orgelstyckena i opus 16b, *Preludium och Intermezzo*. Preludiet är en anspråkslös och stillsam stämningsbild, medan *Intermezzo* tydligare röjer den nya estetiken som omgav Kuula i den stora metropolen. Verket har senare arrangerats för kammarorkester av Sulho Ranta.

I likhet med de flesta tonsättare i Sovjetunionen var **Alfred Schnittkes** tillvaro ett komplicerat och oberäkneligt pussel av lovprisning och fördömande, en balansgång och ett jämkande mellan statliga krav och personlig vision. Liksom den uppenbara förebilden Sjostakovitj komponerade han flitigt bruksmusik, bland annat för film, men samtidigt sökte han sin egen röst inspirerad av de utländska influenser han kunde få tag på och fyllde i luckorna däremellan i en estetik som han själv kallade "polystylism". Det här något jokeraktiga draget gör det ofta svårt att få ett grepp om Schnittkes musikaliska inre – säkerligen helt avsiktligt – men emellanåt träder också en mera allvarstygnd och rättfram Schnittke fram på estraden.

Just detta sker i *Pianokonserten* från år 1979, ett verk i den sena Sjostakovitj's anda, fyllt av vemod, ångest och raseri. Även i detta verk förekommer rikligt med citat ur den ryska traditionen, inklusive ortodox körsång, och kontrasterna mellan romantiskt fylliga stråkpartier och brutala pianoblock vilka är dramatiska, rentav skrämmande. Å andra sidan ingår även partier med mikrotonala kluster i stråkarna mot stillsamma arpeggion i pianot. Schnittke använde i arbetsskedet underrubriken "Variationer inte över ett tema", med vilket han menade att varje variation fokuserade på ett element ur ett tema som i sin helhet hörs först i slutet av konserten.

Aulis Sallinen är ute i den stora världen framför allt känd för sina operor, vid det här laget sex stycken (sju om man räknar med den "dramatiserade krönikan" Linna vedessä från år 2017). Det finns emellertid flera parallella röda trådar i Sallinens kompositörskap som man kan följa vid sidan om operorna och en av dessa trådar utgörs av hans serie verk under namnet *Kammarmusik*, vars första yttring uruppfördes år 1975. Tonsättaren beskriver det nya verket med följande ord:

Kammarmusik IX (Nocturne) för sångsolist och stråkorkester är en fortsättning på en serie kompositioner

Toivo Kuula lähti vuosina 1908–1909 opiskelemaan Italiaan ja Ranskaan tutustuakseen uusimpiin musiikin kehityssuuntiin. Italiasta hän ei vakuuttunut, mutta Pariisi ja ranskalainen uusi musiikki tekivät häneen syvän vaikutuksen. Kuulan teoksissa kuultiin tämän jälkeen usein selkeästi impressionismin vaikutteita, mikä teki hänestä tyylin uranuurtajan Suomessa. Jo Pariisissa inspiraatio alkoi virrata, ja tilausteosten lisäksi, joiden joukossa oli kuoroiteos *Meren virsi*, hän sävelsi pienempiä kappaleita kuten opuksen 16b *Preludi ja Intermezzo*. Vaatimaton ja rauhallinen *Preludi* maalailee hiljaista tunnelmakuvaa, kun taas *Intermezzo* paljastaa selkeämmin suuren metropolin vaikutteita. Teoksen on sittemmin sovittanut kamariorkesterille Sulho Ranta.

Alfred Schnittken elämä Neuvostoliitossa oli monien muiden säveltäjien tapaan monimutkainen ja arvaamaton palapeli vuoroin ylistyksiä, vuoroin tuomitsemisia sekä tasapainoilua valtion vaatimusten ja oman taiteellisen vision välillä. Aivan kuten suuri esikuva Šostakovitš, Schnittke sävelsi ahkerasti käyttömusiikkia muun muassa elokuvaan, mutta samalla hän etsi omaa ääntään in-spiroituen niistä ulkomaisista vaikutteista, joita hän pystyi saamaan käsiinsä, ja täyttämään aukkoja omalla estetiikalla, jota hän kutsui "polystylismiksi". Tämän veijarimäsen piirteiden takia hänen taiteilijapersoonastaan on usein vaikea saada otetta – epäilemättä tietoinen valinta – mutta välillä lavalle astuu hyvinkin suora ja vakava-henkinen Schnittke.

Juuri näin käy vuonna 1979 valmistuneessa *Piano-konsertossa*, joka on Šostakovitšin hengessä sävelletty, surua, ahdistusta ja raivoa pursuava teos. Tässäkin sävellyksessä esiintyy runsaasti musiikillisia lainauksia, muun muassa ortodoksista kirkkolaulua, ja kontrastit romanttissävytteisten jousijaksojen ja pianon raakojen purkausten välillä ovat suorastaan pelottavia. Toisaalta myös orkesterisatsista löytyy mikrotonaalisia klustereita, joita vastaan piano esittelee hiljaista arpeggio-kuviota. Schnittke käytti työvaiheessa konsertosta alaotsikkoa "Variaatioita ei teemasta", millä hän tarkoitti, että jokainen variaatio perustuu tiettyyn elementtiin teemasta, joka kokonaisuudessaan kuuluu vasta konserton lopussa.

Aulis Sallinen on kansainvälisesti tunnettu säveltäjä etenkin oopperoittensa ansiosta, joita on tähän mennessä kertynyt kuusi (seitsemän jos laskee mukaan "dramatisoidun kronikan" Linna vedessä vuodelta 2017). Sallisen sävellystuotannosta löytyy kuitenkin oopperoiden ohessa useita rinnakkaisia teemoja, joista yksi on hänen teossarjansa nimikkeellä *Kamarimusiikki I* jousiorkesterille. Säveltäjä kuvailee uutta teosta näillä sanoilla:

som alla (förutom den första i serien) är skrivna för ett solistiskt element och stråkar. I solorollerna framträder altflöjt, piano, cello (två gånger), stråkkvartett, harmonika, blåskvintett och nu sång. Som text har jag valt Eino Leinos välkända dikt Nocturne. Kammarmusik IX, som färdigställdes år 2017 är avsedd att kunna framföras av flera olika typer av kvinno- och mansröster.

Även om **Antonín Dvorák** redan under det senare 1860-talet hade börjat etablera sig som en lovande ung tonsättare i de tjeckiska hemtrakterna, levde han under flera år ett fattigt och osäkert liv och var tvungen att klara livhanken med orkester- och organistjobb, samt privatundervisning. De här villkoren förändrades emellertid radikalt när Dvorák sommaren 1874 sökte och sedermera beviljades ett statligt konstnärstipendium, som han därefter kom att åtnjuta fem år i följd. Vid samma tid uppmärksammades han som tonsättare både av Johannes Brahms (som var ledamot i stipendiekommittén) och den framträdande muskförläggaren Fritz Simrock.

Dvorák hade varit produktiv som tonsättare redan tidigare, men under våren 1875 flödade kreativiteten, tack vare dessa gynnsamma omständigheter, mer än någonsin. Förutom femte symfonin och en rad kammarverk, såg också *Serenad i E-dur op. 22* dagens ljus vid den här tiden, komponerad under ett par veckor i maj 1875.

Kanske var det också de ljusa utsikterna som föranledde Dvorák att i *Serenaden* formulera fem satser av idel skir elegans, som aldrig utvecklas i någon särdeles dramatisk riktning. Ändå hålls musiken ihop i en organisk och engagerande helhet. Andra satsens menuett bjuder förvisso på en stilla melankoli, men mera representativ är nog *largetto*-satsens idyll. Finalen knyter stiligt ihop trådarna från de tidigare satserna.

"*Kamarimusiikki IX* (Nocturne) laulusolistille ja jousiorkesterille on jatkoa sarjaan sävellyksiä, jotka kaikki (ensimmäistä lukuunottamatta) on kirjoitettu jollekin solistiselle elementille ja jousille. Soolotehtävissä esiintyvät alttuhuilu, piano, sello (kaksi kertaa), jousikvartetti, harmonikka, puhallinkvintetto ja nyt laulaja. Tekstiksi on valittu Eino Leinon tunnettu runo Nocturne. Vuonna 2017 valmistunut *Kamarimusiikki IX* on kirjoitettu esitettäväksi usean tyypillisellä sekä nais- että miesäänellä."

Säveltäjä on halunnut juhlistaa tällä sävellyksellä Kemiön saaren Musiikkijuhlien 20 vuotta kestänyttä taivalta.

Vaikka **Antonín Dvorák** oli jo 1860-luvun loppupuolella käynnistänyt uran lupaavana nuorena säveltäjänä Tšekissä, hän eli pitkään köyhää ja turvatonta elämää elättäen itsensä orkesterimusiikkona, urkurina sekä yksityisopettajana. Nämä olot muuttuivat kuitenkin ratkaisevasti, kun Dvorák kesällä 1874 anoi ja sai valtiollista taiteilija-apuraha. Hän tuli lopulta nauttimaan tukea viitenä peräkkäisenä vuotena. Samoihin aikoihin hänet huomasi sekä Johannes Brahms (joka oli apurahalautakunnan jäsen) että maineikas musiikkikustantaja Fritz Simrock.

Dvorák oli jo aikaisemmin ollut tuottelias säveltäjänä, mutta keväällä 1875 hänen luovuutensa kukoisti enemmän kuin koskaan myönteisten olosuhteiden siivittämänä. Viidennen sinfonian ja useiden kamarimusiikkiteosten lisäksi syntyi myös *Serenadi E-duurissa op. 22* parin viikon sävellystyön tuloksena saman vuoden toukokuussa.

Kenties näiden valoisien näkymien ansiosta Dvorák sävelsi serenadin viisiosaiseksi teokseksi, joka henkii valoisaa eleganssia alusta loppuun ilman sen suurempaa dramatiikkaa. Silti teos tuntuu orgaaniselta ja innostavalta alusta. Toisen osan menuetti tarjoaa kyllä hiljaista melankoliaa, mutta parhaiten teosta kuvaa kuitenkin *largetto*-osan idylli. Päätösosa kietoo aikaisempien osien ainekset tyylikkäästi johtopäätökseen.