

## **Schubert – Brahms – Debussy – Bartók**

Sävellyksen taiteellinen painoarvo ei ole suhteessa sen ulkoisiin mittasuhteisiin. Tämän illan konsertin säveltäjät ovat luoneet monia suurimuotoisia teoksia, mutta nyt kuultavan ohjelman sävellyksissä he ovat tavoittaneet ytimekkään musiikillisen ilmaisun suhteellisen suppean muodon avulla, ilman näyttäviä eleitä.

Kun puhutaan musiikin ihmelapsista, tulee ensimmäisenä mieleen Mozart. Myös **Franz Schubert** (1797–1828) oli varhaiskypsä erityislahjakkuus, joka opiskeli jo hyvin nuorena pianon-, viulun- ja urkujensoittoa, laulua ja musiikin teoriaa. Hänellä oli musikaalinen perhe. Isä toimi alkeiskoulujen johtajana Wienissä ja opetti lahjakkaalle pojalleen viulunsoittoa. Vanhempi veli Ignaz opetti Schubertille pianonsoittoa. Perheen äiti oli käsityöläisen tytär.

Schubertin sävellystuotanto ei herätä ihmetystä ainoastaan laajuudellaan, vaan myös sen vuoksi, kuinka lyhyen elämän aikana hän ehti säveltää niin suuren määrän mestariteoksia. Luoja oli varannut Schubertille elinvuosia vielä vähemmän kuin Mozartille, joka eli 35-vuotiaaksi, mutta Schubert kuoli jo 31-vuotiaana. 1700- ja 1800-luvuilla ei ollut nykyajan teknisiä apuvälineitä, mutta voidaan aivan hyvin leikkiä ajatuksella, että sen ajan mestarit päihittäisivät 2000-luvun kollegansa ainakin sävellysten tuotantomäärissä ja jopa musiikillisen käsityötaidon rutiinien hallinnassa. Vai kuka nykyhetken säveltäjä uskaltaisi haastaa esimerkiksi Bachin fuugan kirjoituskilpailuun tai Schubertin laulumelodian keksimiseen, jos aikaa tehtävään annettaisiin vaikkapa yksi tunti? Tosin tasapuolisuuden vuoksi on mainittava, että moni teos jäi Schubertilta myös kesken. Jos tekeillä oleva sävellys lakkasi inspiroimasta häntä, hänelle tuli jo uusia sävellysideoita, joita hän siirtyi työstämään.

Schubertin pianosonaatit olivat pitkään paitsiossa. Niitä ei hänen kuolemansa jälkeen 1800-luvulla paljon esitetty. Oikeastaan vasta kun **Artur Schnabel** (1882–1951) alkoi sonaatteja levyttää, ne alkoivat tulla tunnetuiksi laajalle kuulijakunnalle. Monet Schubertin pianosonaatit ovat kestoaltaan hyvin pitkiä, mutta ne eivät kuitenkaan anna virtuoosille mahdollisuutta esitellä taitojaan samalla tavalla kuin esimerkiksi Chopinin, Schumannin tai Lisztin teokset. Siinä ehkä yksi syy, miksi pianosonaatit olivat pitkään unohduksissa.

Pianosonaatti a-molli D 537 ei kuulu Schubertin laajamuotoisimpiin sonaatteihin. Schubert sävelsi sen kaksikymmentävuotiaana vuonna 1817. Se on pianistisen tyyliä ja lyyrisen ilmaisuvoimansa puolesta jo kypsää Schubertia. Haydn, Mozart ja Beethoven eivät ole enää taustalla kummittlemassa (vaikka Beethoven eli ja vaikutti Wienissä vielä tuolloin!). Pikemminkin sonaatissa on ituja Schubertin myöhäisempiin sonaatteihin. Kaikista konkreettisim on yhteys säveltäjän toiseksi viimeiseen pianosonaattiin, suureen A-duuri-sonaattiin D 959. Tämän a-mollisonaatin toisen osan alun teema on sama kuin A-duurisonaatin viimeisen osan teema. Se on sykähdyttävän kaunis melodia, joten ei ole ihme, että Schubert halusi käyttää sitä kahdessa eri teoksessa.

Suurissa pianosonaateissa sekä esimerkiksi Wanderer-fantasiassa Schubert saa pianosta irti soinnillisesti orkestraalisia tehoja. Saman voi todeta a-mollisonaatin ensimmäisessä osassa, jonka voisi kuvitella soitinnetuksi orkesterille. Myös toinen osa olisi mahdollista kuvitella yhtyeellä esitettynä. Kolmas osa on kuvioinneissaan ehkä tyyppisimminkin klaveristinen. On hyvä muistaa, että Schubertin ajan fortepianot olivat paljon hennompiäänisiä kuin nykyaikaiset konserttiflygelit, ja niiden sointivärit olivat paljon hienovireisempiä kuin nykyaikaisten

soittimien. Orkestraalinen sointi nykyaikaisella flyygelillä on erilainen kuin Schubertin ajan instrumentilla. Se ei kuitenkaan estä teosten esittämistä moderneilla soittimilla. Päinvastoin, pianistien kiinnostus Schubertin sonaatteja kohtaan on ollut vähitellen lisääntymässä.

**Johannes Brahms** (1833–1897) oli syntynyt Hampurissa, mutta hän asettui pysyvästi Wieniin vuonna 1862. Brahms ja Schubert esiintyvät usein rinta rinnan samoissa konserttiohjelmassa. Miksiköhän tällainen käytäntö on konserttielämään syntynyt? He olivat kuitenkin pohjimmiltaan säveltäjinä ja ihmisinä aika erilaiset tyyppit, he eivät olleet syntyjään maanmiehiä, eivätkä he myöskään eläneet samanaikaisesti. Molemmat puhuivat äidinkielenään saksaa, mutta sitäkin luultavasti aika eri tavalla murtaen. Brahms oli jäyhä pohjoissaksalainen tyyppi siinä missä Schubertilla tuntuu olleen jossain määrin keveämpi, kultivoitunut wieniläinen mielenlaatu. Heidät molemmat alettiin kuitenkin mieltää saksalaisen musiikin mestareitten Bach-Haydn-Mozart-Beethoven -ketjun jatkeiksi.

Soolopianoteosten säveltäminen ei ollut Brahmsille mikään jatkuva projekti kuten esimerkiksi Beethovenille, vaikka hän oli itse suurenmoinen pianisti. Pianoteoksia ilmestyi harvakseltaan. Välillä oli useiden vuosien taukoja, jolloin häneltä ei ilmestynyt yhtään pianokappaletta. Mutta aivan elämänsä loppuvaiheessa vuonna 1892 Brahms sävelsi tiiviiseen tahtiin neljä opusta pianokappaleita op. 116–119, jotka muodostavat jossain mielessä kiinteän kokonaisuuden Brahmsin tuotannossa.

Brahms sävelsi *Kolme intermezzoa op. 117* kesällä 1892 Bad Ischlissa. Kustantaja Simrock julkaisi ne Berliinissä samaan aikaan Fantasioitten op. 116 kanssa.

Kolmessa intermezzossa on haikeutta, elämänsä ja nuoruuttaan muistelevan vanhan ihmisen nostalgiaa ja luopumisen tuskaa. Seuraava runonpötkä on painettu ensimmäisen intermezzon nuotin alkuun:

*"Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön. Mich dauert's sehr, dich weinen sehn."*  
(Schottisch. Aus Herder's Volksliedern.)

Runon laulaja laulaa lapselle kehtolaulua toivoen tälle lempeää ja kaunista unta. Brahms itse totesi ystävälleen Rudolf van der Leydenille Kolmesta intermezzosta, että "ne ovat kolme kehtolaulua minun suruistani".

Brahms lähetti teoksen käsikirjoituksesta kopiot parhaille ystävilleen Clara Schumannille ja Joseph Joachimille. **Clara Schumann** (1819–1896), joka oli aikansa kuuluisimpia konserttipianisteja ja Robert Schumannin leski, kirjoitti päiväkirjaansa (vapaa suomennos):

*"Varsinainen ilon lähde; kaikki runollisuus, intohimo, unenomaisuus, mielen hartaus, tulvillään mitä ihmeellisimpiä ääniä... Ja mitä tulee soittotekniikkaan, Brahmsin kappaleet, joitakin yksittäisiä kohtia lukuun ottamatta, eivät ole vaikeita; mutta niiden älyllinen rakenne vaati esittäjältä syvällistä teosten ymmärtämistä, ja täytyy tuntea Brahms erittäin hyvin kyetäkseen esittämään ne sillä tavalla kuin Brahms ne itse ajatteli."*

Clara Schumannin kommentissa on ehkä jopa hieman omahyväisyyttä. Ulkopuoliselle tulee tunne, että Clara piti intermezzoja vain hänen ja Brahmsin välisenä asiana. Mene ja tiedä, ehkä ne olivatkin aluksi sitä? Suuri musiikkiyleisö on kuitenkin ottanut Kolme intermezzoa omikseen. Ne kuuluvat Brahmsin rakastetuimpiin pianoteoksiin. Brahmsin "surujen kehtolaulut" kertovat jostain haikeudesta, jonka me kaikki joskus saamme kokea.

**Claude-Emma Debussy**, lempinimeltään "Chou-Chou", oli vain kolmevuotias, kun hänen isäpappansa **Claude Debussy** (1862–1918) sai valmiiksi pianosarjan *Children's Corner* (Lasten nurkkaus). Teosta ei ole tarkoitettu lasten soitettavaksi, mutta musiikki kuvaa lapsen maailmaa, ja siinä on häivähdyksiä aikuisen tuntemasta nostalgiasta lapsuutta kohtaan. Debussy on sisällyttänyt musiikkiin hauskoja, humoristisia eleitä, joilla hän halusi viihdyttää pientä tytärtään. Kappaleissa on myös viittauksia Chou-Choun leluihin. Chou-Choulla oli englantilainen lastenhoitaja, ja myös tytön leluilla oli englanninkieliset nimet, mistä juontuvat myös Children's Cornerin englanninkieliset kappaleiden otsikot.

Sarjan ensimmäinen osa *Doctor Gradus ad Parnassum* tuo pianistien mieleen Muzio Clementin (1752–1832), joka sävelsi etydikokoelman nimeltä *Gradus ad Parnassum*. Ensimmäisen osan motorinen ja nopea alku muistuttaa Bachin preludeita. Kappaleen keskellä on rauhallinen suvanto, mutta alkuaiheen kertauksen jälkeen musiikki kasvaa kohti taiturillista loppua.

Sarjan toisen kappaleen *Jimbo's Lullaby* (Jimbon kehtolaulu) inspiraation lähteenä on ollut Chou-Choun leikkielefantti. Väitetään, että kappaleen nimen pitäisi olla *Jumbo's Lullaby*, jolloin viittaus elefanttiin olisi ollut yksiselitteinen, mutta kappaleen nimen kirjoitusasu johtuisi siitä, että pariisilaiset sekoittavat puheessaan helposti tavut "um" ja "im".

*Serenade of the Doll* (Nuken serenadi) kuvaa itämaista posliininukkeä, mihin viittaa myös kappaleessa runsaasti käytetty pentatoninen asteikko.

*The Snow is Dancing* (Lumihiutaleiden tanssi) kuvaa talvea, jolloin Ranskassakin voi sataa lunta ja lasten on oltava sisällä. He voivat ikkunasta ihailla lumihiutaleitten tanssia.

*The Little Shepherd* (Pieni paimen) loihitti kuulijan silmien eteen paimenidyllin, joka ei

ollut Pariisissa asuvan Chou-Choun arkea muuta kuin päiväunissa.

*Golliwogg's Cakewalk* kuvaa räsynuken tanssia. Cakewalk on tanssi, jota alunperin tanssivat mustat, mutta kuten jazz se rantautui Debussyn elinaikana Ranskaan. Tämä kappale on yksi tunnetuimpia Debussyn pianosävellyksiä, ja siitä on tehty myös sovituksia muille instrumenteille.

Kun Children's Corner julkaistiin, Debussy liitti kansilehdelle omistuskirjoituksen: "Minun pikku Chou-Chouleni, hänen isänsä hellin anteeksipyyntöin sen johdosta, mitä on tuleva". Omistuskirjoitus on luultavasti tarkoitettu viittaamaan hellän vitsikkäästi nuottisivuihin, mutta se sisälsi tahattomasti synkän ennusteen: Chou-Chou eli vain vuoden isänsä kuoleman jälkeen. Hän kuoli neljätoistavuotiaana kurkkumätään.

Kansanmusiikki on ollut monelle taidemusiikin säveltäjälle merkittävä inspiraation lähde, mutta aivan erityisellä tavalla se oli sitä **Béla Bartókille** (1881–1945). Bartók oli paitsi säveltäjä ja pianisti, myös kansanmusiikin tutkija. Otavan Isossa Musiikkitietosanakirjassa kansanmusiikin merkitystä Bartókin sävellystyölle kuvataan seuraavasti: "Kansanmusiikki on hänen sävellyksilleen... lähtökohta, perusmateriaali, joka luomistyön kuluessa analysoidaan, sopeutetaan ja syntetisoidaan uudeksi kokonaisuudeksi."

Luonnehdinta sopii erittäin osuvasti myös teokseen *Improvisaatioita unkarilaisista talonpoikaislauluista*. Bartók sai teoksen valmiiksi vuonna 1920. Hän sävelsi sen itselleen konserttikiertueitaan varten. Bartók-tutkija János Demény on todennut, että "Improvisaatioita" on oikeastaan ironinen nimike, koska teoksen rakenne on erittäin tarkkaa ja viimeisteltyä suunnittelutyötä.

Teoksen seitsemäs osa *Sostenuto, rubato (à la mémoire de Claude Debussy)* on omistettu

Debussyn muistolle. Se ilmestyi myös Debussyn kunniaksi julkaistun kokoelman *Tombeau de Claude Debussy* osana. Kokoelmaan oli monilta säveltäjiltä pyydetty teos.

Bartók sävelsi varsin laajan pianotuotannon, joten on paikallaan hieman tarkastella, millainen oli hänen uransa pianistina. Bartók oli Franz Lisztin oppilaan Istvan Thománin oppilas Budapestin Franz Liszt -akatemiassa. Vuonna 1905 hänen haaveensa konserttipianistin urasta sai kolauksen, kun hän epäonnistui Pariisin Rubinstein-kilpailussa. Hän koki saman kohtalon kuin Sibelius: Hänestä ei tullut maailmankuulua virtuoosia (Sibelius unelmoi viulutaiturin urasta), mutta sen sijaan hänestä tuli yksi aikakautensa merkittävimmistä säveltäjistä! Hän teki kuitenkin pianistinakin merkittävämmän uran kuin nykyään ehkä tiedostetaan. Hänellä oli laaja ohjelmisto ja hän esitti paljon myös muiden säveltäjien teoksia.

Bartókille tärkeimmät säveltäjät hänen omissa konserttiohjelmissaan olivat Bach ja Beethoven. Hän oli vain 11-vuotias, kun hän esitti ensimmäisen kerran Beethovenin *Waldstein-sonaatin*. Se tapahtui vuonna 1892 hyväntekeväisyyskonsertissa Nagyszöllosin pikkukaupungissa. Hänen varsinaisena suurena pianistisena debyyttinään voidaan pitää Beethovenin *Keisarikonserton* esitystä Wienissä vuonna 1903. Sen jälkeen hän esitti useissa konserteissa esimerkiksi Beethovenin pianosonaatteja op. 26 ja op. 101 sekä kamarimusiikkia. Vuosien varrella hän vähitellen laajensi Beethoven-ohjelmistoaan. Vuonna 1940 hän levytti Beethovenin *Kreutzer-sonaatin* yhdessä viulisti Josef Szigetin kanssa.

Oman aikansa säveltäjistä Bartók esitti eniten Debussytä. Bartókin joidenkin teosten impressionismiin viittaavat sävyt tuovatkin mieleen Debussyn musiikin. Resitaaleissaan

hän esitti ainakin seuraavia Debussyn pianoteoksia: *Pour le piano*, *Images*, *Children's Corner* ja *Preludit*. Debussyn kamarimusiikkiteoksista hän esitti kahden pianon teosta *En blanc et noir*, sekä sellosonaattia ja viulusonaattia. Joten voidaan olettaa, että tämän illan konsertin toisen puoliajan teokset olisivat voineet olla Bartókin omassa resitaalihjelmassa!

Spotifyssa on kuunneltavissa Bartókin omaa soittoa albumilla *Bartók the Pianist*. Kyseisessä albumissa on myös Improvisaatioiden levytys. Toteutus on teknisesti täysin ammattimainen. Vaikka äänityksen laatu ei ole kovin korkeatasoinen, Bartókin pianon sointi on hyvin intensiivinen, läpikuultava, värikäs. Tempot ovat hyvin punnittuja.

Bartókin suhde kansanmusiikkiin ja musiikin modernismiin saattaa herättää musiikin esittäjissä ja kuuntelijoissa kysymyksiä. **Alfred Einstein** on *Musiikin historiassaan* kuvannut Bartókia tavalla, joka osoittaa, että mitään ongelmaa ei ole Bartókin kansanmusiikin hyödyntämisen ja musiikin modernismin välillä:

*"Bartókin musiikilla on juurensa hänen kotimaansa aidossa kansanmusiikissa... mutta se on kuitenkin persoonallista; se saattaa musiikin elementit jälleen tasapainoon; se ei ole romanttista eikä antiromanttista; se osoittaa, että musiikin tulevaisuus ei ole jäljittelyssä, menneisyyden parodioinnissa tai hyödyttömässä menneisyyteen palaamisessa, ei missään ryhmässä tai koulukunnassa, ei järjestelmässä, vaan suuressa luovassa persoonallisuudessa, toisin sanoen inhimillisyydessä."*

Jyrki Lähteenmäki