



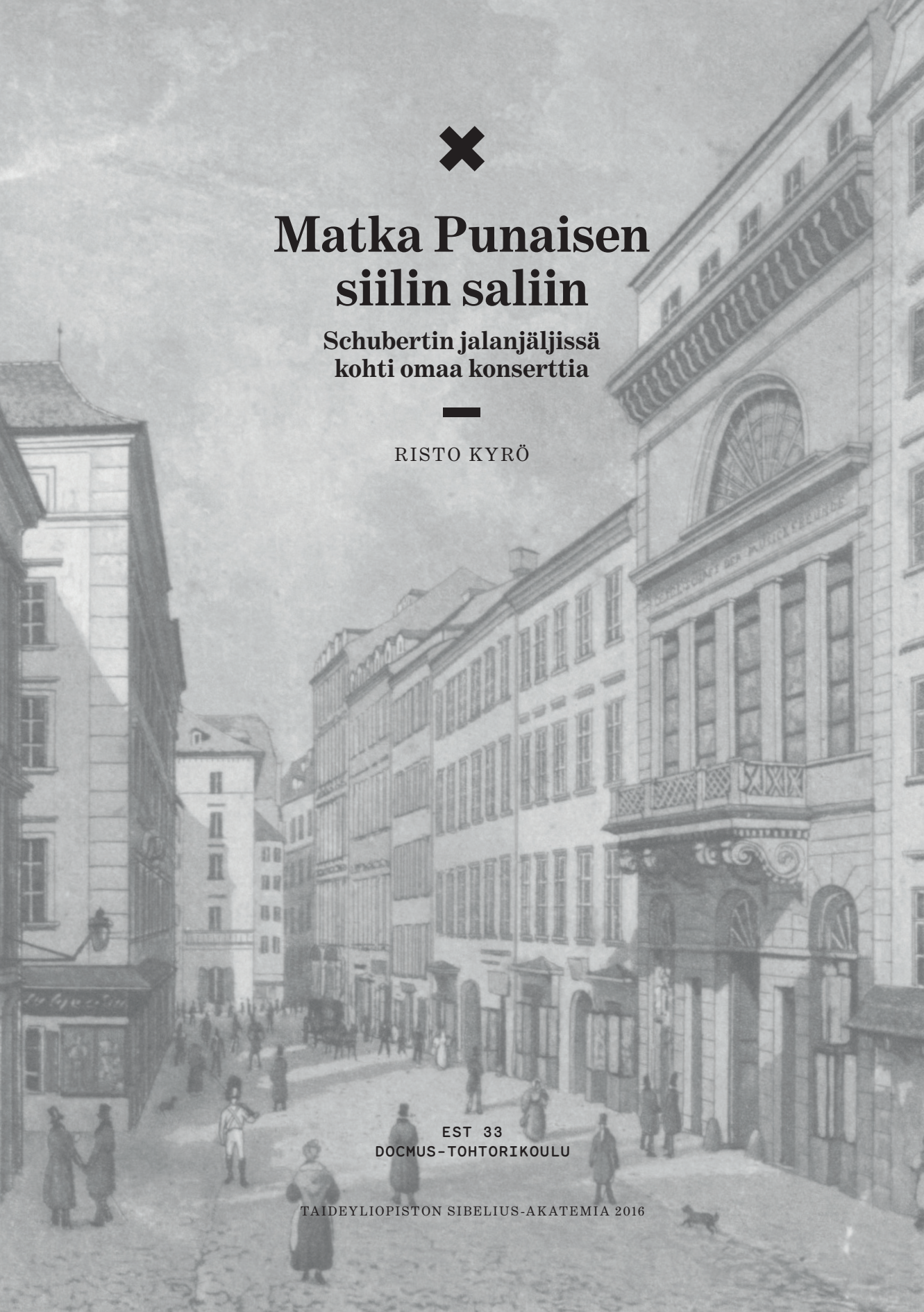
Matka Punaisen siilin saliin

Schubertin jalanjäljissä
kohti omaa konserttia

—
RISTO KYRÖ

EST 33
DOCMUS-TOHTORIKOULU

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2016



RISTO KYRÖ

MATKA PUNAISEN SIILIN SALIIN

Schubertin jalanjäljissä kohti omaa konserttia

EST 33

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia 2017

Kirjallisen työn ohjaaja:
Prof. Anne Kauppala

Kirjallisen työn tarkastajat:
Prof. Tomi Mäkelä
FT Marjaana Virtanen

Valvoja:
Prof. Anne Kauppala

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
DocMus-tohtorikoulu
Taiteilijakoulutuksen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

Esittävän säveltaiteen tutkimuksia 33 © Risto Kyrö

Kannen kuva: Punaisen siilin talo Wienin Tuchlauben-kadulla (akvatinta, tekijä tuntematon, Itävallan kansalliskirjaston kokoelmat)

Kannen taitto: Jan Rosström
Kirjan taitto: Paul Forsell
Paino: Unigrafia, Helsinki 2017

ISSN 1237-4229
ISBN (painettu) 978-952-329-066-2
ISBN (pdf) 978-952-329-067-9

TIIVISTELMÄ

Schubertin viimeiseen vuoteen keskittyvän taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä tutkin Schubertin ainoaa sävellyskonserttia ja sen asemaa Wienin vilkkaassa musiikkitarjonnassa. Asian taustoittamiseksi kartoitin ensin Napoleonin sotien nöyryyttämän kaupungin musiikkielämää 1800-luvun alkuvuosikymmeninä ja sitten Schubertin omaa tietä nuorena muusikkona aikansa ihmisten ja instituutioiden keskellä.

Lähestymistapani on ollut mikrohistoriallinen siinä sanan merkityksessä, että olen keskittynyt tapahtumaan, joka Schubertista kirjoitettaessa ei useinkaan ole saanut sivuhuomautusta suurempaa roolia. Pyrin nostamaan esiin kaiken, mitä miltei kaksisataa vuotta myöhemmin kykenin saamaan selville hänen sävellyskonsertistaan 26.3.1828. Halusin selvittää konkreettisia seikkoja, kuten millainen oli konserttipaikkana Wienin Musikvereinin vanha toimitalo, jossa konsertti järjestettiin. Selvitin myös sitä sosiaalista verkostoa, joka Schubertin mukana tuki ja järjesti konserttia.

Kiinnostavaksi kysymykseksi nousi se, miksei Schubert monien muiden säveltäjien tapaan järjestänyt tuotantoaan esitteleviä konsertteja jo aikaisemmin. Ystävien ja aikalaisten kommenttien kuvaamana hahmottui kuva säveltäjästä, joka oli miltei sairaalloisen ujo, taipuvainen masennukseen ja alkoholismiin ja kykeni huonosti luomaan yhteiskunnallisesti merkittäviä verkostoja tai säväyttämään kuulijansa virtuoosisilla esityksillään. Esiin nousi myös poliisivaltion tapaan toiminut yhteiskunta, joka provosoi nuorukaisia kapinahenkeen ja uhmaan. Nuorten miesten lukupiirit ja satiiriset taiteilijaseurat vetivät puoleensa myös Schubertia, eikä hän itsekään välttynyt avoimelta konfliktilta ilmiantajien verkoston avustamien poliisivoimien kanssa.

Pitkään Schubert vaikutti tyytyvän mahdollisuuteen musisoida ystävien turvallisessa piirissä. Hänen laulujaan ja tanssejaan sekä nelikätisiä pianoteoksia myös julkaistiin huomattavia määriä kotimusisoinnin tarpeisiin. Vasta ystäväpiirin vähitellen murentuessa ja sairauden varjostaessa tulevaisuutta hän alkoi päämäärätietoisesti säveltää laajamuotoisia julkiseen käyttöön tarkoitettuja teoksia, joiden kautta hän halusi profiloitua suuren formaatin säveltäjänä. Tärkeänä osana tuota pyrkimystä oli toive järjestää oma konsertti, jonka esikuvana ja innoittajana toimi häntä paljon vanhempi mestari Beethoven. Kymmenen vuoden tauon jälkeen tämä järjesti nimittäin keväällä 1824 suuren konsertin, jossa sai kantaesityksensä hänen yhdeksäs sinfoniansa. Beethoven kuoli kolme vuotta myöhemmin, 26.3.1827, ja päivälleen vuoden kuluttua siitä toteutui Schubertin konsertti. Beethovenin varjo oli jo väistynyt, mutta samalla viikolla kaupungin valloitti toinen titaani, italialainen viuluvir-

tuosi Niccolò Paganini, jonka konserttien synnyttämä huumaus jätti Schubertin konsertin täysin varjoonsa.

En halunnut lähestyä Schubertin ainutkertaista konserttia vain aikalaisdokumenttien ja aiemman Schubert-tutkimuksen valossa, vaan alusta saakka yhtä tärkeällä sijalla tutkimuksessani oli sen kohteena olevan konsertin toisinnon järjestäminen Helsingissä konkreettisenä aikaan ja paikkaan sidottuna tapahtumana jousikvartetteineen, pianotrioineen, kuoroineen ja monine laulunumeroineen. Näin pääsin sisälle konserttiin aivan toisella tavalla kuin pelkästään siitä lukemalla, ja tätä kautta historiallinen ja taiteellinen tutkimusote liittyvätkin työssäni kiinteästi toisiinsa.

Avainsanat: Schubert, konsertti, Wien, 1828, mikrohistoria

ABSTRACT

Risto Kyrö. Tracing Schubert's Only Concert of His Own in the "zum roten Igel" Concert Hall in Vienna. Sibelius Academy. DocMus Department. 2016. 145 pages + 112 attachment pages.

The theme of my artistic doctoral project is Franz Schubert's Last Year, and the specific focus of the written part of my work has been the single public concert that Schubert arranged in his lifetime and the path leading up to it in the context of the lively musical scene of 19th-century Vienna. My ultimate aim in my written work as well as my concerts has been to provide for reader and listener a glimpse into Schubert's life and work in the last year of his life and into the unique motivations and decisions that lead to his concert. I also wanted to bring back to life, as it were, what was to have been the first of many annual concerts but which ultimately proved to be Schubert's first and last one during his lifetime.

My approach has been microhistoric in the sense that I have focused on a single event, i.e. his one and only public concert, because despite its importance to Schubert's life, in most writings on Schubert, this concert is mentioned only in passing. In researching this topic, I was able to immerse myself in details about Viennese artistic life in the early decades of the 19th century and specifically about the "zum roten Igel", the Music Society concert hall that Schubert used, as well as in the social networks that enabled him to stage his concert in March 1828, all of which revealed important insights into Schubert's fragile mindset towards the end of his life.

The question emerges of why Schubert chose not to present his works for a wider public much earlier, since most composers did so regularly. Comments from friends and contemporaries reveal a composer who was almost pathologically shy, prone to depression and alcoholism, and who was capable neither of building networks that the bourgeois society of the day demanded nor of astonishing his listeners with virtuoso performances. Despite a temporary peace that Schubert seemed to have found in opportunities of making music in the safe circle of his friends, which led to the publication of many songs, dances and piano duets for use in the home, the turning point came when that circle of friends began to pull apart around him and illness began to cast a shadow on his future. It was then, in order to be seen as a composer of greater stature, that he decided to compose larger works for public use.

Schubert was inspired in this aspiration by the old master Beethoven, who, having not arranged a concert of his own for ten years, put together a grandiose

concert in the spring of 1824 that included the premiere of his ninth symphony. Beethoven died three years after this premiere, and one year later to the day, on 26 March 1828, Schubert staged his own concert. Tragically, however, although Beethoven no longer cast his long shadow over Schubert, within a few days of the concert, Vienna was overtaken by another musical giant, the Italian violin virtuoso Niccolò Paganini, whose performances caused a frenzy that totally overshadowed Schubert's long-awaited concert.

In addition to highlighting documents from his time as well as earlier research on Schubert, I felt that to truly enter that singular moment in Schubert's life, it was important to arrange in Helsinki in real space and time a replica of his public concert – complete with string quartet, piano trio, choirs and vocal pieces. In so doing, I felt privileged to experience the concert in a more tangible way than words alone could convey. It is by bringing back to life that singular event that my project links historical and artistic research.

Keywords: Schubert, concert, Vienna, 1828, microhistory

Kiitokset

Kymmenisen vuotta sitten alkoi mielessäni kyteä ajatus Schubert-resitaalista. Olen aina arvostanut ja ihaillut Schubertin musiikkia ja arvelin, että kypsään keski-ikään ehdittyäni kykenisin ehkä esittämään sitä itsekin kokonaisen konsertin verran. Kun sitten pari vuotta myöhemmin perehdyin tarkemmin Schubertin elämään ja hänen tuotantoonsa, hämmästyin sitä, kuinka monet hänen mestariteoksistaan syntyivät vasta hänen viimeisen elinvuotensa aikana. Kaiken lisäksi hän tuon viimeisen vuotensa aikana järjesti myös elämänsä ainoan julkisen sävellyskonsertin. Resitaali alkoi kasvaa ajatuksissani konserttisarjaksi, jossa olisi mukana myös liedä ja kamarimusiikkia. Halusin myös paneutua perusteellisesti tämän musiikin ja Schubertin käsittämättömän hedelmällisen viimeisen vuoden taustoihin. Niinpä mieleeni nousi ajatus hakeutua Sibelius-Akatemian tohtorikoulutukseen. Olin suhtautunut välillä hiukan skeptisestikin taiteellisiin tohtorintutkintoihin, mutta nyt oivalsin, että jatko-opiskelijana saisin sekä tukevat raamit projektilleni että ainutlaatuisen mahdollisuuden oppia uusia työskentelytapoja ja saada asiantuntevaa ohjausta näin ison kokonaisuuden läpiviemiseen.

Nyt, kun katson näitä intensiivisiä vuosia taustapeilistä, on aika kiittää. Aikamatkani Schubertin elämän viime vaiheisiin on ollut kiehtova ja moniulotteinen. Se on vienyt muusikon oppimaan tutkimusmaailman työtapoja ja seikkailemaan tiedonhankinnan tiheiköissä. Artikkelit ja konferenssiesitelmät ovat tulleet osaksi elämänpiiriä. Olen saanut pianistina ja pedagogina taitoja myös tutkijan työhön, ja on selvä, että tästä lähtien nämä kolme ulottuvuutta tulevat kulkemaan ammatillisessa toiminnassani käsi kädessä.

Kiitokset kuuluvat ensinnäkin kaikille ohjaajilleni, opettajilleni ja opiskelutovereilleni Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulun piirissä. Erityisesti haluan kiittää tinkimättömistä neuvoista taiteellisia ohjaajiani Liisa Pohjola ja Eero Heinosta, taiteellista esitarkastajaani Erik T. Tawaststjerna sekä Tuija Hakkilaa ja Eero Mannista opastuksesta fortepianonsoitossa. Konkreettisena apuna, metodologisena oppaana ja ehtymättömänä inspiraation lähteenä ovat usean vuoden aikana olleet ohjaajani Anne Kauppalan vetämät kurssit ja työpajat. Hän on myös jaksanut tukea ja opastaa minua työssäni silloinkin, kun projekti on näyttänyt yhtä aikaa pohjattomalta ja loputtomalta. Jo tutkimustyöni alkutaipaleella osviittaa antoivat ensimmäiset ohjaajani Marcus Castrén ja Kari Kurkela sekä Glenda Dawn Goss, jonka innoittava kurssi johdatti musiikintutkimuksen maailmaan heti ensimmäisenä syksynä. Sain myös tilaisuuden opiskella yhden lukukauden ajan historian tutkimuksen

perusteita Helsingin yliopistossa ja avartua muusikkona opiskelemalla kuoronjohtoa Kari Turusen ja Timo Nuoranteen johdolla ja soitinyhtyeen johtoa Hannu Norjasen opastuksella. Sainpa vielä laulutuntejakin Aulikki Eerolalta. Koen, että kaikki tämä on paitsi kehittänyt henkilökohtaista osaamistani myös avannut uusia näkökulmia Schubertin maailmaan, joka liittyy niin vahvasti vokaalimusiikkiin ja yhdessä musisoimiseen. Kiitos kuuluu myös Lauri Suurpäälle, jonka Schenker-analyysin kurssilla käsitelimme kokonaisen lukuakauden Schubertin *Winterreisen* jälkipuoliskoa.

Olen kiitollinen siitä, että työni edetessä sain Suomen Kulttuurirahastolta ja Sibelius-Akatemian tukisäätiöltä tukea sekä muusikoiden palkkaamiseen konsertteihini että tutkimukseni kannalta tärkeisiin Wienin-matkoihin. Oli elämys saada viettää useita päiviä Schubertin oman kaupungin arkistoissa ja kirjastoissa uppoutuneena siellä saatavilla oleviin lähteisiin ja myös kulkea hänen jalanjäljissään syntymäkodista haudalle saakka. Jo ennen kuin kävin ensimmäisellä tutkimusmatkallani Wienissä, osallistuin Irlannin kansallisen yliopiston 21.–23.10.2011 järjestämään konferenssiin ”Thanatos as Muse? Schubert and Concepts of Late Style”.¹ Olin tuolloin aivan oman tutkimukseni alkutaipaleella, mutta sain tavata ja kuulla useita eturivin Schubert-tutkijoita, kuten Robert Hatten, Susan Youens, Martin Chusid ja Walburga Litschauer.

Kirjallisen työni aiheeksi kiteytyi jo projektin alkumetreillä Schubertin 26.3.1828 järjestämä sävellyskonsertti. Tähän aiheeseen liittyvistä kotimaisista tiedon ja inspiraation lähteistä haluan mainita Tuija Hakkilan tutkielman *Pompeijin aarteita tuhkasta* sekä Vesa Kurkelan 1800-luvun suomalaista konserttielämää koskevan tutkimustyön, josta kuulin hänen esitelmöivän useammassakin yhteydessä, mm. professoriluennolla Helsingin Musiikkitalon auditoriossa 20.9.2013. Molemmat tutkimukset valottavat sitä suurta muutosta, jonka Euroopan musiikkielämä koki 1800-luvulla, kun erot erityyppisten konserttien välillä kasvoivat ja yleisö jakautui musiikkimakunsa mukaan. Tähän murrokseen liittyy kiinteästi omalta osaltaan myös Schubertin konsertti.

Kiitän myös kaikkia muusikoita ja laulajia, joiden kanssa olen saanut syventyä Schubertin ihmeelliseen maailmaan näiden vuosien aikana: Sopraano Annami Hylkilä, mezzosopraano Katariina Heikkilä, tenorit Tuomas Katajala ja Simo Mäkinen, baritonit Aarne Pelkonen, Gabriel Suovanen ja Herman Wallén, viulistit Susanne Helasvuo, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch ja Jari Valo, alttoviulisti Lilli Maijala, sellisti Jussi Seppänen, klarinetisti Lauri Sallinen, wienintorvensoittaja Tommi Hyytinen, pianistit Joonas Ahonen, Javier Arrebola ja Tuomas Juutilainen sekä kamarikuoro Kampin Laulu johtajanaan Kari Turunen.

Haluan myös kiittää hyviä ystäviäni Risto Väisästä ja Arto Nousiaista.

1. Department of Music, National University of Ireland Maynooth http://www.musicology-ireland.com/docs/schubert_programme.pdf

Kun ensin villiltä tuntunut ajatus tohtoriprojektista alkoi orastaa mielessäni, Risto oli välittömästi rohkaisemassa hakemaan koulutukseen. Juuri hän antoi myös arvokkaan vinkin Irlannissa pidetystä Schubert-konferenssista ja on sittemmin antanut kannustavaa palautetta niin soivista kuin kirjallisistakin aikaansaannoksistani prosessin aikana. Arto on puolestaan auttanut epätoivon vaaniessa tekstinkäsittelyn ja taiton haasteissa sekä kommentoinut viisaasti lukemaansa ja kuulemaansa. Olen kiitollinen myös siitä ymmärtämyksestä ja tuesta, jota olen tämän pitkän projektin aikana saanut osakseni esimieheltäni Timo Salolta sekä kollegoiltani ja oppilailtani Tampereen ammattikorkeakoulussa.

Mitä sitten tulee Sinuun, Päivi, ja kärsivällisyyteesi ja tukeesi näiden seitsemän vuoden aikana yhäti kasvavien kirjapinojen, sekalaisten papereiden, valvottujen öiden ja harhailevien ajatusten keskellä, kiitos on sanana kovin pieni, mutta siitä huolimatta: Yli kaiken muun kiitän Sinusta – ja Sinua.

Paloheinässä 19.12.2016

Risto Kyrö

SISÄLTÖ

1	Johdanto.....	13
1.1	Vähälle huomiolle jäänyt merkittävä konsertti.....	13
1.2	Sävellyskonsertti Schubert-tutkimuksessa	16
1.3	Metodit ja lähteet	19
2	Wienin musiikkimaisemaa 1800-luvun alussa.....	24
2.1	Aatelisten palatsit ja porvariston musiikkiseurakunnat.....	24
2.2	Oopperatalot ja esikaupunkien teatterit.....	27
2.3	Yksityiset musiikkisalongit	28
2.3.1	Sonnleithnerit, Kiesewetterit ja Fröhlichit.....	29
2.3.2	Otto Hatwigin orkesteri	32
2.4	Säveltäjien ja virtuoosien yksityiskonsertit.....	36
2.5	Musikalische Abendunterhaltungen	38
2.6	Ignaz Schuppanzigh ja jousikvartettojen esiinmarssi.....	40
2.7	Punaisen siilin talo kohtaustaipaikkana.....	43
3	Schubertin tie kohti omaa konserttia	46
3.1	Perhepiiri ja kouluvuodet.....	46
3.2	Ystävä ja tukija Josef von Spaun.....	48
3.3	Ensi askel julkisuuteen.....	48
3.4	Franz von Schoberin avulla vapaaksi taiteilijaksi	50
3.5	Kapinahenkeä ja salaseuroja	53
3.6	Johann Michael Vogl	57
3.7	Yhteydet oopperataloihin	60
3.8	Prometheus, Erbkönig ja runoilijat tienraivaajina	63
3.9	Tie Musikvereinin jäseneksi	68
3.10	Schubertiadien aika.....	71
3.11	Pyrkimys suuren formaatin säveltäjäksi viriää	73
3.12	Beethovenin vuoden 1824 sävellyskonsertti Schubertin esikuvana	77
3.13	Kesämatka 1825 ja Suuri sinfonia	82
3.14	Uusia muusikkotuttavia	85
3.15	Julkaisuhaaveita	92

4	Schubertin haave toteutuu: Konsertti 26.3.1828.....	94
4.1	Jousikvartetto G-duuri.....	97
4.2	Neljä vakavaa laulua.....	98
4.2.1	Der Kreuzzug.....	100
4.2.2	Die Sterne	101
4.2.3	Der Wanderer an den Mond.....	103
4.2.4	Fragment aus dem Aeschylus.....	105
4.3	Ständchen	107
4.4	Pianotrio Es-duuri.....	109
4.5	Auf dem Strom – viittaus Beethoveniin.....	110
4.6	Mahtipontiset loppunumerot	112
4.6.1	Die Allmacht	113
4.6.2	Schlachtgesang	114
5	Konsertin reseptio ja Schubertin kuolema.....	117
5.1	Konsertin reseptio	117
5.2	Sävellystyö jatkuu	118
5.3	Sairaus vie voiton	119
5.4	Kunnianosoitukset edesmenneelle säveltäjälle	122
6	Konsertin myöhemmät toisinnot.....	127
7	Konsertin toisinto Helsingissä 26.3.2015	129
8	Pohdintaa.....	133
	Lähteet	137
	Liitteet: Konserttiohjelmat	147

1. Johdanto

1.1. Vähälle huomiolle jäänyt merkittävä konsertti

Taiteellisen tohtorintutkintoni teema on Schubertin viimeinen vuosi. Viidestä tutkintokonsertistani neljä ensimmäistä koostui teoksista, joiden parissa säveltäjä työskenteli sairauden varjostaman viimeisen elinvuotensa aikana. Näissä neljässä konsertissa esitin kolme viimeistä pianosonaattia sekä liedejä ja kamarimusiikkia, mm. laulusarjat *Winterreise* ja *Schwanengesang*. Viimeinen konserttini oli toisinto Schubertin ainoasta julkisesta sävellyskonsertista, ja juuri tähän historialliseen Schubertin vokaali- ja kamarimusiikkia esittelevään konserttiin olen keskittynyt myös tässä tutkielmassani, joka kertoo sen taustoista, ohjelmasta, esiintyjistä ja asemasta Wienin musiikkielämässä. Konsertissa esitetyillä teoksilla on keskeinen rooli siinä, miten Schubert niiden kautta halusi profiloitua, mutta teosten tarkemman analyysin olen tässä yhteydessä jättänyt pois.

Schubertin elämä jäi Mozartinkin elämää lyhyemmäksi: Hän syntyi Wienissä tammikuun 31. päivänä 1797 ja kuoli kolmenkymmenen vuoden iässä marraskuun 19. päivänä vuonna 1828. Nuorena nukkuneet suuret taiteilijat ovat kautta aikojen herättäneet suurta sympatiaa ja kiinnostusta, eikä Schubert ole tässä poikkeus. Hänen elämästään on kirjoitettu valtava määrä kirjoja, mutta sävellyskonsertti ei ole saanut osakseen juurikaan erityishuomiota. Kun Schubert ystäviensä rohkaisemana järjesti konserttinsa maaliskuussa 1828, ei voitu vielä aavistaa, että se jäisi samalla ainoaksi laatuaan hänen elinaikanaan ja sen myötä erityiseksi merkkipaaluksi hänen urallaan. Hän suunnitteli kyllä järjestävänsä samantapaisen konsertin joka vuosi, mutta seuraavat julkiset Schubert-konsertit olivatkin alkuvuodesta 1829 hänen kunniakseen järjestetyt kaksi muistokonserttia, joista kerron myös tässä työssä.²

Schubertin ainoa sävellyskonsertti toteutui Wienin Musikverein³ vanhassa talossa keskiviikkona 26.3.1828, joka oli Ludwig van Beethovenin (1770–1827) kuoleman ensimmäinen vuosipäivä. Alun perin konsertin päiväksi oli kaavailtu perjantaita 21.3. Se näkyy painetuista konserttiohjelmistakin,

2. Deutsch 1957, 23. (Josef von Spaunin muistelmista vuodelta 1829)

3. 1812 perustetun musiikkiyhdistyksen koko nimi oli alun perin Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates (Itävallan keisarikunnan musiikinystävain seura).

sillä alkuperäinen päivämäärä on korjattu vahvalla numerolla 6, joka on kirjoitettu alkuperäisen numeron päälle. Siitä ei ole varmuutta, halusiko Schubert vaihtaa päivän Beethovenin muistopäivän tähden, mutta esikuvana ja innoittajana hänen konsertilleen oli ollut Beethovenin vuonna 1824 järjestämä Akademie, konsertti, jossa esitettiin mm. yhdeksäs sinfonia ensimmäistä kertaa.⁴ Orkesteria Schubert ei Beethovenin tapaan konserttiinsa saanut, eikä se olisi mahtunutkaan esiintymään Musikvereinin konserttitilassa. Schubertin suuresti ihailema Beethoven oli kuitenkin konsertissa läsnä, sillä ohjelmassa oli kaksikin teosta, joissa voi kuulla kaikuja *Eroica*-sinfonian surumarssista.⁵ Konsertin esiintyjinä oli kaupungin ammattimuusikoiden parhaimmistoa, Schubertin teoksia usein esittäneitä laulajia sekä hänen ystäviään, kuten sisarukset Anna ja Josefine Fröhlich. Anna Fröhlichin (1793–1880) nimeä ei mainita ohjelmassa, mutta konsertissa esiintynyt konservatorion oppilaista koostuva naiskuoro oli hänen johtamansa.⁶

Ryhtyessäni tutkimaan Schubertin konserttia ja sen taustoja halusin löytää vastauksia seuraaviin kysymyksiin: Miksi hän halusi järjestää oman konsertin? Miksi hän järjesti sävellyskonserttinsa juuri tuolloin eikä jo aikaisemmin, kun niitä monet säveltäjät järjestivät säännöllisesti? Mikä teki konsertin järjestämisen lopulta mahdolliseksi? Miksi konsertti oli Musikvereinin vaatimattomassa huoneistossa eikä paremmissa saleissa? Miten konsertin ohjelma rakentui sellaiseksi, jona se toteutui? Millainen oli säveltäjän suhde konsertissa esiintyneisiin muusikoihin? Miksei hänellä ollut konsertissaan mukana orkesteria, niin kuin tapana oli? Mikä oli konsertin merkitys Schubertille itselleen ja hänen asemalleen säveltäjänä?

Löytääkseni vastauksia näihin kysymyksiin ja nostaakseni esiin tärkeitä kysymyksiä pidin tärkeänä hahmottaa, millainen Wienin musiikkimaisema oikein oli Schubertin aikana ja millaisena sen keskellä näyttäytyy Schubert itse omine ystävineen ja ammattitovereineen. Kiinnostavaa oli myös selvittää, miten hänen konserttiaan on käsitelty aiemmissa Schubert-tutkimuksissa ja onko Schubertin ohjelmaa esitetty sellaisenaan myöhempinäkin aikoina, sillä omassa tutkimuksessani konsertin toisinnolla tuli olemaan keskeinen rooli. Perinteiseen tutkimustyöhön nojautuen olisin voinut kuvailla konserttia historijoitsijan tapaan ajallisesti kaukaisena ilmiönä, mutta esittämällä Schu-

4. Saksankielisellä alueella julkisista konserteista käytettiin usein nimitystä Akademie.

5. Gingerich (2014, 276) ottaa selkeän kannan tähän kysymykseen ja uskoo Schubertin nähneen paljon vaivaa voidakseen järjestää konserttinsa juuri Beethovenin kuoleman vuosipäivänä. Kantaansa hän perustelee juuri tällä, että kaksi konsertin teoksista viittasi niin selkeästi Beethovenin *Eroica*-sinfoniaan (*Auf dem Strom* ja *Es-duuri-trion* II osa).

6. Konsertissa esitetty *Ständchen* (D 920) oli Anna Fröhlichin Schubertilta tilaama, ja hänen oppilaidensa muodostama kuoro oli esittänyt teoksen kaksi kertaa aiemminkin (Johnson 2014, III:247).

Einladung

zu dem Privat-Concerte, welches Franz Schubert am
26 März, Abends 7 Uhr im Locale des österreich. Musikvereins
unter den Tuchlauben N^o 558 zu geben die Ehre haben wird.

Vorkommende Stücke

1. Erster Satz eines neuen Strich. Quartetts, vorgetragen von
den Herren Böhm, Holz, Weiß und Linke
2. a) Der Kreuzzug von Leitner
b) Die Sterne von demselben
c) Der Wanderer a. d. Mond v. Seidl
d) Truymont aus dem Aeschylus

}	Gesänge mit Begleitung des Piano Forte vorgetragen von Herrn Vogl k. k. pensionierten Hofopernsänger
---	---
3. Ränzchen von Grillparzer, Sopran Solo und Chor vorget. von
Fraulein Josephine Fröhlich und den Schülerinnen des Cons
servatoriums
4. Neues Trio für das Piano Forte, Violin und Violoncelle,
vorgetragen von den Herren Carl Maria von Bocklet, Böhm
und Linke
5. Auf dem Strome von Bellatah Gesang mit Begleitung
des Horns und Piano Forte, vorgetragen von den Herren
Tietze, und Leroy dem Jüngern
6. Die Allmacht, von Ladislaus Pyrker, Gesang mit Begleitung
des Piano Forte, vorgetragen von Herrn Vogl
7. Schlachtyewang von Klopstock, Doppelchor für Männerstim
men.

Sämmtliche Musikstücke sind von der Composition des Cons
certgebers

Eintrittskarten zu f 3 W. W. sind in den Kunsthandlungen
der Herren Haslinger, Diabelli und Seidesdorf zu
haben.

bertin valitseman ohjelman osana tutkimusprojektiani sain itsekin osallistua säveltäjän juhlailtaan. Konsertin toisinto tuli osaksi fyysistä kokemuspiiriäni ja tarjosi myös yleisölle tilaisuuden päästä eläytymään tuohon ainutkertaiseen tapahtumaan. Kun sitten jatkoin tutkielman kirjoittamista konsertin jälkeen, en ollutkaan enää pelkästään ulkopuolinen tarkkailija, vaan näkökulmani oli siirtynyt osittain tapahtuman sisäpuolelle.

1.2. Sävellyskonsertti Schubert-tutkimuksessa

Useimmissa Schubertia koskevissa kirjoissa maaliskuun 1828 sävellyskonsertti mainitaan ainoastaan ohimennen. Brian Newbould rakentaa 1997 julkaistun hienon Schubert-elämäkertansa *Schubert, The Music and the Man* säveltäjän henkilöhistorian varaan, mutta kirjoittaa laajasti myös tämän eri elämänvaiheisiin liittyvästä sävellystuotannosta. Häinkin käyttää kuitenkin yli 400-sivuisessa teoksessaan konsertin kuvaamiseen vain puoli sivua. Toki hän kirjoittaa konsertissa esitetyistä teoksista niiden lajitoverien yhteydessä, mutta kytkös konserttiin ei käy niissä kohdin ilmi. Konsertista kertovan lyhyen jakson lopuksi hän viittaa ohjelman Beethoven-kytkökseen ja mainitsee myös tilaisuuden tuoman kahdeksansadan guldenin tuoton:

Konsertti järjestettiin lopulta maaliskuun 26. päivänä, joka oli Beethovenin kuoleman ensimmäinen vuosipäivä, vaikka Schubertin suunnitelmissa oli ensin 21. maaliskuuta. Ainoa juuri tätä konserttia varten kirjoitettu teos oli laulu *Auf dem Strom* tenorille, käyrätorvelle ja pianolle. Se parillisissa säkeistöissä on sävelkulku, joka erehtymättömästi toistaa kaiun tavoin *Eroica*-sinfonian surumarssia. Tämä kaksoisviittaus Beethovenin kuolemaan saattoi olla tarkoituksellinen, niin kuin John Reed on osoittanut, mutta jos näin oli, Schubert piti asian omana tietonaan. Olipa niin tai näin, päivä oli Schubertin päivä, sali oli aivan täynnä, ja Schubert nettosi kahdeksansadan guldenin tuoton.⁷

Tässä vaiheessa on syytä kertoa, että vuoden 1811 talousromahduksen jälkeen Itävallassa oli käytössä kaksi rinnakkaista eriarvoista valuuttayksikköä. Molempia kutsuttiin guldeneiksi (engl. florin), mutta summan jälkeen merkityt kirjaimet W.W. tai CM kertoivat, kummasta arvosta oli kysymys. CM eli Conventionsmünze tuli käyttöön rahan arvon nopean pudotuksen jälkeen, ja sen arvo oli 2/5 vanhasta arvosta, joka ilmaistiin kirjaimin W.W. eli Wiener Währung.⁸ Käytän tässä työssäni guldenin vanhaa arvoa (W.W.), sillä se säilyi käytössä esim. konserttilippujen hinnoissa aina vuoteen 1840 saakka.

7. Newbould 1997, 267–68. Tekstin suomennos on omaa käsialaani, samoin kuin muutkin tämän työn tekstilainauksen ja laulujen sanojen käännökset, ellei toisin ole ilmoitettu.

8. Hanson 1983, 173.

Myös Newbouldin käyttämä luku on vanhan arvon mukainen (W.W.), vaikkei se hänen tekstissään käykään suoraan ilmi.⁹

Säveltäjänä ja kapellimestarinakin tunnettu Brian Newbould mainitsee konsertista kirjoittaessaan brittiläisen maanmiehensä John Reedin. Kirjassaan *Schubert, The Final Years* (1972) Reed omistaa kokonaisen parikymmensivuisen luvun maaliskuulle 1828, mutta päähuomio on Schubertin sävellystyössä, ja näin konsertti saa osakseen vain pari sivua, joilla hän kertoo hiukan konsertin taustoista ja jälkimainingeista, mm. siitä, kuinka muutamaa päivää myöhemmin järjestetty Paganinin Wienin-debyytti jätti Schubertin kokonaan varjoonsa.¹⁰ Myös Reedin viisitoista vuotta myöhemmin julkaisemassa elämäkerrassa *Schubert* (1987) konsertin kuvaus jää niukaksi. Kirjan tarinanomaisessa kerronnassa mainitaan ystävien rohkaisseensa Schubertia järjestämään konsertin jo vuosia aiemmin, vaikka taloudellisista riskeistä keskusteltiinkin. Lähdeviitteitä näihin keskusteluihin Reed ei kuitenkaan anna. Sama miltei kaunokirjallinen ote leimaa tekstiä muutoinkin, vaikka tällä kertaa Reed toisaalta pysähtyy pohtimaan tarkemmin konserttia varten sävelletyn laulun *Auf dem Strom* jäähyväissymboliikkaa.¹¹

Hiukan varhaisempaa brittiläisiä Schubert-tutkimusta edustaa Maurice J. E. Brown, joka kirjassaan *Schubert, A Critical Biography* (1961) antaa konsertille Reedin tapaan tilaa parin sivun verran. Kerronta on hänelläkin nopeasti asiasta toiseen etenevää, eikä hänkään pysähdy pohtimaan konsertin merkitystä. Konserttia enemmän huomiota saa Schubertin todennäköisesti sävellyskonserttiaan varten luonnostelema kantaatti *Mirjams Siegesgesang*, joka ei kuitenkaan valmistunut ajoissa.¹²

Brittiläiseen elämäkertakirjoituksen perinteeseen liittyy myös pianisti ja musiikintutkija Elizabeth Norman McKay, jonka Schubert-elämäkerta, nimeltään yksinkertaisesti *Franz Schubert, A Biography* (1996), ilmestyi vain vuotta aikaisemmin kuin Newbouldin edellä lainattu Schubert-kirja. McKay kertoo kirjansa johdannossa, että häntä pyydettiin kirjoittamaan nimenomaan sujuvasti etenevä kirja, joka keskittyisi Schubertiin henkilönä. Lopputuloksena syntyi kuitenkin teos, joka on luonteeltaan tutkimuksellisempi kuin alun perin oli tarkoitus.¹³ McKay keskittyy siitä huolimatta monia muita enemmän

9. Guldenin arvo eri vuosina nykyeuroiksi muutettuna on saatavilla Österreichische Nationalbankin Inflationscockpit-ohjelman avulla. Tämän laskurin mukaan yksi vuoden 1828 gulden (W.W.) vastaisi tänään ostovoimaltaan 20,3 euroa. Näin ollen Schubertin konsertistaan saama tuotto olisi vuoden 2015 ostovoimassa laskien yli 16.000 euroa! (<https://www.oenb.at/-docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>)

10. Reed 1972, 207–09.

11. Reed 1987, 187–88.

12. Brown 1961. 283–84.

13. McKay 1996, v.

Schubertiin ihmisenä ja ottaa rohkeasti kantaa myös säveltäjän heikkouksiin sekä ystävien hänelle suomaan apuun ja tukeen. Sävellyskonsertin vaiheetkin kuvataan tässä kirjassa elävästi, vaikka harmillisella tavalla konsertin päivämääräksi annetaan virheellisesti 27.3. Esiin nousee mielenkiintoisia yksityiskohtia, kuten se, että Schubert istui iltaa laulajaystävänsä Voglin ja runoilija Grillparzerin kanssa 5.3.1828 juuri ennen kuin jätti konserttiantomuksen Musikvereinille. McKay arvelee myös rohkeasti, että Schubert olisi pyrkinyt saamaan konserttiaan varten valmiiksi paitsi aiemmin mainitun kantaatin *Mirjams Siegesgesang* myös kreivitär Karoline Esterházyille omistetun piano-duon Fantasia f-molli, joka valmistui muutamaa viikkoa liian myöhään. Hän käsittelee lisäksi hyvin tarkasti konsertin reseptiota Berliinissä ja Leipzigissä ilmestyneissä musiikkilehdissä.¹⁴

Saksassa ilmestyi Schubertin syntymän 200-vuotisjuhlavuonna 1997 Bärenreiterin kustantama liki 700-sivuinen *Schubert-Handbuch*. Tässä käsikirjassa sävellyskonsertti mainitaan muutamalla rivillä lähinnä siellä esitettyjen teosten yhteydessä.¹⁵ Laajin juhlavuonna 1997 ilmestynyt Schubert-teos lienee kuitenkin Ernst Hilmarin ja Margret Jestremskin toimittama *Schubert-Lexikon*.¹⁶ Siinä tutkimani konsertti löytyy otsikon Privatkonzert alta ja saa palstatilaa hiukan muita hakuteoksia enemmän. Muutamaa vuotta myöhemmin Jestremski (2003) julkaisi artikkelin ”175 Jahre ‘Privatkonzert’ – eine längst fällige Korrektur”, jossa hän käsittelee perusteellisesti kolmea erilaista Schubertin konsertin ohjelmalehtistä ja niiden välisiä pieniä eroja, jotka ovat as-karruttaneet monia tutkijoita.¹⁷ Palaan vielä tähän kysymykseen luvussa 4.

Ernst Hilmarin johdolla ilmestyi myös 2003 laaja lisäosa *Addenda und Kommentar* täydentämään kymmenen vuotta aiemmin Till Gerritt Waidelichin johdolla julkaistua uutta Schubert-dokumenttien kokoelmaa *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830*. Tästä kokoelmasta löytyvät mm. faxsimile-kuvat jo mainituista Schubertin konserttiohjelman eri versioista. Suuren saksankielisen musiikkitietosanakirjan *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2000-luvun alussa ilmestyneen uuden laitoksen 15. osassa Walther Dürr esittelee konsertin koko ohjelman ja kertoo, että alun perin Schubert mitä ilmeisimmin toivoi saavansa Beethovenin esimerkin mukaisesti konserttiohjelmansa myös jonkin sinfonioistaan, mutta tämä ei kuitenkaan toteutunut.¹⁸

Varhaisemmista saksankielisistä Schubert-teoksista maininnan arvoinen on Itä-Saksassa vaikuttaneen sveitsiläissyntyisen Barry Goldschmidtin *Franz*

14. McKay 1996, 297–301.

15. Dürr & Krause 2007 [1997], 55, 295, 298, 501.

16. Sen 2004 ilmestynyt uudistettu laitos sai nimen *Schubert-Enzyklopädie*.

17. Jestremski 2003, 115–24.

18. Dürr 2006, 101.

Schubert: Ein Lebensbild (Leipzig 1964). Goldschmidt kirjoittaa lennokkaasti kolmen sivun verran Schubertin sävellyskonsertista tarkasti tunnettuihin lähteisiin nojautuen, vaikka mitään lähdeviitteitä tai -luetteloa ei koko kirjassa olekaan. Fokuksessa on ystävien pyyteetön apu sekä konsertin valmistelussa että sen toteuttamisessa, sillä he halusivat auttaa Schubertia tuomaan sävellyksensä laajempaan julkisuuteen. Toisaalta Goldschmidt näkee konsertin eräänlaisena julkisena schubertiadina – olivathan esiintyjätkin niistä tuttuja – vaikkei illan ohjelmassa ollutkaan tanssia eikä (ainakaan Goldschmidtin mukaan) virvokkeitakaan.¹⁹

Myös Richard Taruskin omistaa musiikinhistorian kirjasarjassaan muutamman rivin Schubertin konsertille. Salin vaatimattoman koonkin hän mainitsee sekä sen, että Paganinin tulo Wieniin jätti konsertin vaille huomiota Wienissä ilmestyvien lehtien sivuilla.²⁰ Samalla hän luokittelee konsertissa kuullut instrumentaalteoksetkin kotimuisoinnin ja seuraelämän piiriin kuuluviksi, vaikka Schubert todennäköisesti ajatteli aivan toisin, kuten John M. Gingerich osoittaa.²¹ Gingerichin vasta vuonna 2014 julkaistu kirja *Schubert's Beethoven Project* valaiseekin konsertin taustoja laajemmin kuin mikään muu löytämäni teos.

Kaiken kaikkiaan toinen toistaan ansioituneempien tutkijoiden ja historioitsijoiden kirjoituksista vaikutelmaksi jää se, että pienet, merkittävät tapahtumat jäävät kovin helposti suurten linjojen varjoon. Kun pyritään kuvaamaan kokonaista aikakautta lavealla siveltimellä, yksityiskohdille jää niukasti tilaa. Toisaalta kirjat, jotka hakuteoksen tavoin luetteloiivat pieniä asioita, jättävät harkitusti asioiden väliset kytkennät lukijan vastuulle. Tässä tietämyksen viidakoiden ja valtateiden maailmassa on Schubertin ainoa sävellyskonserttikin jäänyt vaille ansaitsemaansa asemaa tähystystornina, josta katsoen ympäröivä maisema näyttäytyy erilaisena kuin ohikiitävistä vaunuista katsottuna.

1.3. Metodit ja lähteet

Löytääkseni uuden tulokulman Schubertin konserttiin olen lähestynyt sitä mikrohistoriallisesta tutkimusotteesta käsin. Matti Peltonen luonnehtii mikrohistorian roolia biografisessa kirjoittamisessa sivuttaissuuntaisena näkökulmana kronologisen sijaan. Tuloksena voi olla pysäytyskuva tai – Simone Lässigin kirjoituksiin viitaten – useista kuvista tehty sommitelma, montaasi, rakennelma, jossa on korostetusti monta perspektiiviä.²² Kuvatessaan sommi-

19. Goldschmidt 1964, 409–12.

20. Taruskin 2010, 85.

21. Gingerich 2014, 11–12.

22. Peltonen 2013, 174.

telmamaista lähestymistapaa Lässig muistuttaa, että elämäkertaa kirjoittava historioitsija ei näin toimiessaan esitä asioita valmiiksi ratkaistuina ikuisina totuuksina, vaan stimuloi lukijaansa omakohtaiseen pohdiskeluun tekstin seurassa.²³

Tarkasti rajattu menetelmä ei ole kuitenkaan ollut minulle keskeisintä, mutta mikrohistorian ikonien, kuten Ginzburgin tai Levin, tapa keskittyä arkiseen toimintaan on inspiroinut minua työssäni.²⁴ Tältä pohjalta olen pysähtynyt tarkastelemaan Schubertin konserttia monesta eri perspektiivistä ja tutkinut samalla, voisinko konsertista käsin hahmottaa tuoreella tavalla hänen toimintaansa ja asemaansa Wienin musiikkiverkostojen keskellä. Pysäytyskuvan taustoitusta varten olen tutkinut myös konserttiin johtaneita tapahtumia ja Wienin kulttuurielämää isommassakin mittakaavassa. Toisaalta olen halunnut nostaa etualalle asioita, jotka muutoin helposti jäävät sivuseikoiksi, aivan kuten Carlo Ginzburg kuvaa mikrohistoriallista työtapaansa mitataavan muutoksena, jossa muutoin alaviitteen tasolle jäävät asiat nousevat tutkimuksessa pääosaan.²⁵ Ohjenuorana ja päämääränä on ollut saada Schubertin konsertista ja sitä edeltävistä tapahtumista mahdollisimman tarkka ja värikäs kuva.

Schubert ei itse kirjoittanut paljoakaan itsestään elämänsä aikana. Päiväkirjamerkintöjä hänellä ei ollut tapana tehdä,²⁶ ja jälkipolville säilyneet vähäiset kirjeetkään eivät tuo kovin paljon valoa hänen elämäänsä verrattuna esim. Beethoveniin, joka kuuroutensa tähden joutui käyttämään keskusteluvihkoja. Niistä Beethovenin persoona ja terävä kielenkäyttö tulevat suorastaan häkellyttävän suorasukaisesti ja elävästi esille nykylukijallekin. Kun Schubertin elämää valottavat kirjoitukset sen sijaan perustuvat enimmäkseen toissijaisiin lähteisiin eli ystävien muistelmiin ja muista dokumenteista vedettyihin johtopäätöksiin, olen tutkimustyöni aikana joutunut tarkistamaan monia hänen elämäänsä liittyviä käsityksiä useaan kertaan. Niin paljon kuin Schubertista on kirjoitettukin 150 vuoden aikana, tutkittavaa ja tarkennettavaa tuntuu riittävän vielä tuleville sukupolvillekin.²⁷

Luonnollisestikin projektini sijoittuu laajemmin katsottuna musiikin historian tutkimukseen, muusikkotutkimukseen sekä sosiaali- ja kulttuurihistoriaan. Yhdeksi sivujuonteeksi nousi myös rakennushistoria, sillä halusin sel-

23. Lässig 2008, 10.

24. Esim. Carlo Ginzburgin *Juusto ja madot: 1500-luvun myllärin maailmankuva* (2007) tai Giovanni Levin *Aineeton perintö: Manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa* (1992).

25. Ginzburg 1993, 22.

26. McKay 1996, v, 61.

27. Ensimmäinen Schubert-elämäkerta oli Heinrich Kreißle von Hellbornin vuonna 1865 Wienissä julkaistu teos *Franz Schubert*.

vittää mahdollisimman tarkasti, millainen tila Wienin Musikvereinin vanhan toimitalon sali oli.

Tutkijankammiossa ovat lähteinäni olleet Schubertia ja hänen aikaansa käsittelevät kirjat, tieteelliset artikkelit, sanomalehdet sekä alkuperäisdokumentit, joita Helsingissä saatavilla olevan materiaalin lisäksi tutkin Wienissä Musikvereinin arkistossa, kaupunginarkistossa (Wiener Stadt- und Landesarchiv), musiikkiyliopiston kirjastossa ja teatterimuseon sanomalehtisalisissa. Eniten aikaa Wienin-matkoillani vietin kuitenkin Itävallan kansalliskirjaston (Österreichische Nationalbibliothek – ÖNB) valtaviin kokoelmien äärellä, sillä sieltä löytyi parhaiten tietoa sekä kaupungin rakennushistoriasta että 1800-luvun alkupuolen musiikkielämästä ja 1815–1848 vallalla olleesta Biedermeier-ajasta yleisemminkin.

Aikakausjulkaisujen ja kirjojen lisäksi erityisen kiehtovia olivat julkaisemattomat väitöskirjat, kirjeet ja tutkijoiden muistiinpanot, joita löytyi ÖNB:n musiikkiosaston arkistoista. Näistä tutkijoista minua alkoivat kiinnostaa eniten vaikutusvaltaisesta viulistista Ignaz Schuppanzighista väitöskirjan tehnyt Wienin filharmonikkojen viulisti Clemens Hellsberg,²⁸ Hermann Ullrich, joka on tutkinut viulisti Karl Holzia,²⁹ sekä Martha Handlos, jonka väitöskirja käsittelee Wienin konserttielämää 1800-luvulla.³⁰ Kirjoina julkaistuita tutkimuksista nousivat tärkeimmiksi jo varhaisessa vaiheessa Alice M. Hansonin teos *Musical Life in Biedermeier Vienna* ja William Weberin *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*.

Mainitsin jo aiemmin Gingerichin teoksen *Schubert's Beethoven Project*, joka enemmän kuin mikään muu yksittäinen teos on tukenut olettamuksiani ja rohkaissut tekemään tiettyjä johtopäätöksiä Schubertin konserttiin liittyen. Gingerich teki samasta aiheesta väitöskirjan Yalen yliopistoon jo 1996 ja on sen jälkeen jatkanut tutkimustyötään perehtymällä tarkasti mm. viulisti Ignaz Schuppanzighin vaikutukseen Schubertin viimeisten vuosien sävellystyöhön ja hänen konserttinsa toteutumiseen juuri sellaisena kuin se pidettiin 26.3.1828. Olin itsekin pysähtynyt tutkimaan tarkemmin Schuppanzighin ja Schubertin yhteyttä ja koin suurta riemua saatuani käsiini Gingerichin kirjan heti sen ilmestyttyä syksyllä 2014. Schubertin ja Schuppanzighin kytkös onkin erinomainen esimerkki siitä, kuinka muusikoiden toiminta niin monin tavoin on vaikuttanut säveltäjiin, vaikka perinteisessä musiikinhistoriankirjoituksessa musiikin esittäjät ovat jääneet miltei täysin säveltäjien varjoon.

28. Hellsberg 1979. Schuppanzighista lisää tuonnempana.

29. Ullrich 1977. Holz oli yksi Schubertin sävellyskonsertin esiintyjistä.

30. Handlos 1985.

Schubert-lähteistä puhuttaessa ei voi ohittaa itävaltalaisista musiikkitieteilijää Otto Erich Deutschia (1883–1967), joka oli 1900-luvun huomattavimpia Schubert-tutkijoita ja mm. luetteloi kaikki hänen sävellyksensä. (Hän on siis Schubertin teoksista käytettävien D-numeroiden isä.) Hän kokosi löytämänsä Schubertin elämään liittyvät dokumentit yksiin kansiin kirjassaan *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (1964). Tähän kirjaan olen tarttunut varmasti useammin kuin mihinkään muuhun lähdeteokseen, vaikka uudempi tutkimus on osoittanutkin siinä olevan sekä puutteita että virheellisiä tulkintoja. Ennen tätä kokoomateosta Deutsch julkaisi Schubertin omat kirjoitukset kirjassa Franz Schubert: *Briefe und Schriften* (1954) ja hänen ystäviensä muistelmat teoksessa *Die Erinnerungen seiner Freunde* (1957). Nämäkin kirjat olen pitänyt lähituntumalla tätä tutkielmaa kirjoittaessani.

Työni kokonaisuudessaan niveltyy luonnollisesti myös taiteelliseen tutkimukseen, sillä Schubertin konsertin toteuttamisella elävänä esityksenä on ollut projektissani keskeinen osa. En lakkaa olemasta pianisti silloinkaan, kun luen aiheeseen liittyviä kirjoja ja muita dokumentteja, vaan muusikkona miellän ja ymmärrän lukemani ikään kuin aihepiirin sisältä, ja kun soitan Schubertin teoksia, en voi olla ajattelemaan sitä kontekstia, johon ne hänen elämässään liittyivät. Lisäksi olen voinut samaistua hänen rooliinsa konsertin järjestäjänä, sillä salijärjestelyt, soittajien rekrytointi, harjoitusten koordinointi ja monet muut käytännön asiat eivät ole oikeastaan juurikaan muuttuneet sitten 1800-luvun alkuvuosikymmenten. Schubert koskettaa kuitenkin paljon syvemmältä kuin mikään ammatillinen veljeys voisi tehdä. David Schroeder kirjoittaakin kirjansa *Our Schubert* esipuheessa, että Schubert vaikuttaa soittajiinsa ja kuulijoihinsa salaperäisellä tavalla. Se vie pidemmälle kuin tavanomainen innostus ja rakkaus, jota saatamme tuntea jonkun säveltäjän teoksia kohtaan. Hän kertoo Schubertin valloittaneen hänen sydämensä jo teini-iässä, ja tuo innostus on jatkunut läpi hänen elämänsä.³¹ Oma ensi kosketukseni Schubertiin oli pieni *B-duuri-scherzo* (D 593), jonka saksalainen pianonsoitonopettajani Nils-Erik Metzger antoi soitettavakseni ollessani kansakoulun ensimmäisellä luokalla. Siitä on aikaa, mutta Schubertin hohto on vuosien myötä vain kirkastunut kirkastumistaan.

Taiteellinen tutkimus herättää edelleen monia kysymyksiä, ja rajankäynti tiedemaailman kanssa kirvoittaa vilkasta keskustelua. Tämä on minusta väistämätöntä, sillä tietämyksemme on aina rajallista, ja taide tavoittaa meissä sellaisia alueita, jotka taipuvat huonosti mitattaviksi ja sanallisesti eriteltäviksi, niin kuin Susanne K. Langer esittää.³² Projektini parissa olen ollut

31. Shroeder 2009, ix.

32. Langer 1966, 8.

vahvasti elämyksellisen prosessin keskellä. Schubertin musiikki käy syvälle sekä sitä soittaessa että sitä kuullessa. Samaan tapaan myös lukukokemuksen tuoma oivallus ja uusien ajatusten synnyttämä ketjureaktio saattaa olla veret seisauttava tapahtuma. Omassa toiminnassani tutkimustyö ja taiteellinen prosessi eivät olekaan olleet toisilleen muukalaisia.

2. Wienin musiikkimaisemaa 1800-luvun alussa

Tämä luku kertoo musiikin esittämisestä Wienissä aikana, jolloin Franz Schubert kasvoi muusikoksi ja alkoi vähitellen näyttää mainetta varteenotettavana säveltäjänä. Tekstissä tulevat mainituiksi myös useat Schubertin ystävät ja tukijat, joihin palaan vielä myöhemmässä vaiheessa. Emme voi välttää kohtaamasta myöskään itse Schubertia, sillä hän oli jo kasvuiässä aktiivisesti mukana kaupungin musiikkielämässä.

2.1. Aatelisten palatsit ja porvariston musiikkiseurat

1700-luvulle saakka musiikkia kuultiin Wienissä lähinnä keisarin hovin ja katolisen kirkon suojissa. Hallitsijasukujen ylläpitämän kaupungin vanhimman soittajiston Wiener Hofmusikkapellen juuret juontavat aina 1500-luvun Pyhään saksalais-roomalaiseen keisarikuntaan, ja sen tärkeimpänä tehtävänä oli esiintyä keisarin palatsin yhteydessä toimivan kirkon messussa joka sunnuntai klo 11. Vuonna 1825 Hofkapellen kokoonpanossa oli 24 soitinta: 12 viulua, 2 alttoviulua, 2 selloa, 2 kontrabassoa ja 6 oboeta. Laulajia oli kaksitoista aikuista (5 tenoria, 5 bassoa ja 2 naislaulajaa) ja kymmenen kuoropoi-kaa. Kokoonpanoon kuului lisäksi yksi urkuri, kaksi kapellimestaria ja yksi hovisäveltäjä.³³

1700-luvulla hovin ulkopuolella konsertteja järjesti myös varakas aateli-
sto.³⁴ 1780- ja 1790-luvuilla nämä musiikinystävät, jotka ennen lähinnä palkkasivat muusikoita omaan suljettuun piiriinsä, ryhtyivät tukemaan myös puolijulkisia ja julkisia konsertteja.³⁵ Näin musiikin harrastaminen alkoi levitä hallitsijoiden hoveista ja aatelisten palatseista myös porvariston piiriin.

Hovisäveltäjänä toiminut böömiläissyntyinen Florian Gaßmann³⁶ (1729–

33. Ullrich 1972, 108. Hofkapellen kapellimestari oli kaupungin parhaiten palkattuja virkamiehiä, joka 1820-luvulla ansaitsi jopa 5000 guldenia (W.W.) vuodessa eli saman verran kuin kokeneet valtioneuvokset (Staatsrat). Useimmat soittajat työskentelivät muuallakin kuin Hofkapellessa, esim. kaupungin oopperaorkestereissa, mutta kuuluminen Hofkapellen oli erityisen suuri kunnia. Schubertin sävellyskonsertin esiintyjistä siihen kuuluivat ainakin Joseph Böhm ja Ludwig Tietze (Hanson 1985, 20, 136).

34. Weber 1994, 177.

35. DeNora 1993, 38.

36. Gaßmann oli tuonut nuoren orpopojan Antonio Salierin Wieneriin 1766 ja koulutti hänet seuraajakseen. Salierista tulikin hovisäveltäjä 1774 (Clive 1997, 169). Salieri puolestaan opetti sekä Beethovenia että Schubertia.

1774) perusti kaupunkiin jo 1771 kaupungin ensimmäisen musiikkiseuran, jonka nimi oli Tonkünstlersozietät. Seuran tehtävänä oli avustaa muusikoiden leskiä ja heidän orvoiksi jääneitä lapsiaan.³⁷ Tämä lähinnä Hofkapellen ammattimuusikoista koostuva seura järjesti vuosittain kaksi konserttia paaston ja joulun aikaan, mm. Haydnin oratorioiden esityksiä. Näitä konsertteja voidaan pitää alkusysäyksenä Wienin julkiselle musiikkielämälle.³⁸

Muista 1700-luvun puolella konsertteja järjestäneistä wieniläisistä vaikutusvaltaisimpia oli flaamilaissyntyinen diplomaatti ja virkamies Gottfried van Swieten (1734–1803), joka keräsi Bachin ja Händelin musiikkia. Hän perustikin 1786 Gesellschaft der Associierten Cavaliere -nimisen musiikkiseuran, jonka tehtävänä oli lähinnä Händelin oratorioiden esittäminen.³⁹ Ala-Itävallan vetoomustuomioistuimen varapresidentiksi noussut Franz Bernhard Ritter von Keeß (1720–1795) taas järjesti konsertteja, joissa esitettiin niin sinfonioita kuin soitin- ja laulumusiikkiakin.⁴⁰

1800-luvulle tultaessa sävellettiin jo paljon kamari- ja orkesterimusiikkia, joka ei ollut enää riippuvaista muista taiteista ja asiayhteyksistä. Tällaisen soitinmusiikin oikea esityspaikka oli konserttisali.⁴¹ Wienissä ei kuitenkaan ollut muita ammattiorkestereita kuin oopperoiden soittajistot ja Hofkapelle. Siksi 1800-luvun alkupuolella syntyi yhä useampia harrastajamuusikoiden ja musiikinystävien perustamia seuroja ja yhdistyksiä, joiden jäsenet soittivat itse uusia teoksia ja järjestivät myös konsertteja niiden esittämiseksi. Näistä seuroista tärkeimmät olivat 1812 perustettu Gesellschaft der Musikfreunde, 1818 perustettu Gesellschaft des Privat-Musikvereins ja 1819 perustettu Concerts spirituels einer Gesellschaft von Musikfreunde.⁴² Viimeksi mainittu seura syntyi taitavien, varakkaiden amatöörien vastareaktiona Gesellschaft der Musikfreunden eli Musikvereinin järjestämille konserteille, joissa heidän mielestään ei ollut riittävän hyviä soittajia eikä tarpeeksi sofistikoitua ohjelmistoa. Concerts Spirituels -konserttisarja⁴³ olikin William Weberin mukaan

37. Antonicek 1962, 134; Harrandt 2002, 589–91.

38. Hanson 1985, 7.

39. Boisits 2006, 363; Kirkendale 1964, 43. Swieten toimi yhteistyössä sekä Mozartin että Haydnin kanssa, ja Beethoven omisti hänelle ensimmäisen sinfoniansa. Mozart toimi Gesellschaft der Associierten -seuran musiikillisena johtajana 1788–1791.

40. Sonnleithner 1961 [1861–1863], 51.

41. Hanslick 1869, ix.

42. Biba 1979, 108.

43. Pariisin ooppera järjesti vuodesta 1725 alkaen samannimisiä konsertteja niinä vuoden kolmenakymmenenäviitenä pyhäpäivänä, jona lain mukaan oopperoiden esittäminen oli kielletty. Aluksi konserteissa esitettiin hengellistä musiikkia, mutta ohjelmisto muuttui maalliseksi vuosisadan puoliväliin mennessä. 1791, pari vuotta vallankumouksen jälkeen, uusi hallinto lakkautti nämä konsertit (Weber 1975, 4).

Wienin paras aina vuoteen 1842 saakka, jolloin perustettiin Wienin filharmoninen orkesteri, kaupungin ensimmäinen ammattimainen sinfoniaorkesteri.⁴⁴ Viitanneeko Weber näin kirjoittaessaan Concerts Spirituelsin kunnianhimoiseen ohjelmistopolitiikkaan? Orkesteri soitti nimittäin kokonaisia sinfonioita ja suuria kirkkomusiikkiteoksia, mutta yhteisharjoituksia ei järjestetty tämänkään seuran piirissä ja lopputulos oli sen mukainen. Laadun parantamiseksi alettiin myöhemmin sitten satunnaisesti järjestää harjoituksiakin.⁴⁵

Useimmat musiikkiseurat aloittivat toimintansa samoihin aikoihin, kun koko Euroopan sekoittaneet Napoleonin sodat olivat loppuvaiheessaan. Vuosina 1805 ja 1809 Napoleonin joukot olivat nimittäin miehittäneet Wienin, ja Napoleonin kukistuttua lopullisesti järjestettiin Wienissä syyskuusta 1814 kesäkuuhun 1815 kestänyt kuuluisa kongressi, jossa valtionpäämiehet delegaatioineen järjestelivät Euroopan rajoja uudelleen – ja nauttivat wieniläiselämästä mm. tanssien ja musiikkiesityksiä kuunnellen. Kongressia seurasi ulkoisen rauhan aika, mutta uudesta poliittisesta tilanteesta syntyneet jännitteet johtivat tarkkaan kontrolliin ja sensuuriin ja vaikuttivat seuraavien vuosikymmenten elämään monin tavoin. Tiukan järjestelmän keulahahmona toimi ensin ulkoministerin roolissa ja sitten valtionkanslerina prinssi Klemens von Metternich (1773–1859), joka oli myös isännöinyt Wienin kongressia. Sananvapautta rajoitettiin, ja varsinkin teatteri- ja kirjallisuuspiirejä tarkkailtiin tiukasti. Ystävyyssuhteita ja yhdistyselämää varjosti epäilyksen ilmapii-ri, ja vapaamieliset pyrkimykset pyrittiin tukahduttamaan jo idullaan.⁴⁶ Myös yliopistojen riippumattomuutta kavennettiin, sillä niiden piirissä liberaalit ja kansallismieliset ajatukset kytivät voimakkaimmin.⁴⁷ Tätä tiukasti kontrolloitua mutta samalla näennäisen idyllistä ajanjaksoa kutsutaan saksankielisessä maailmassa Biedermeier-ajaksi.⁴⁸ Rauhankaipuun ja toistuvien pettymysten tähden varottiin antamasta sijaa korkealentoisille toiveille ja kunnianhimoisille päämäärille. Ihanteena oli pieni vaatimaton elämänpiiri, jonka toivottiin takaavan onnen ja tyytyväisyyden.⁴⁹ Aikaa onkin kuvattu rauhalliseksi mutta samalla hermostuneeksi.⁵⁰ Biedermeier-ajan katsotaan jatkuneen ”hulluun vuoteen” 1848 saakka, jolloin tyynen pinnan alla kyteneet jännitteet purkau-
tuivat viimein kansallismielisinä kumouksina eri puolilla Eurooppaa.

Vaikka sananvapautta rajoitettiin monin toimin ja poliisit käyttivät enem-

44. Weber 1975, 77.

45. Hilmar 1988, 50–51.

46. Dürhammer 2006, 16.

47. Okey 2001, 74.

48. Nemoianu 1984, 4.

49. Wandruszka 1979, 18.

50. Nemoianu 1984, 6.

män aikaa taiteilijoiden ja kirjailijoiden tarkkailemiseen kuin vakavampien ongelmien ratkaisemiseen, musiikkielämän kannalta Biedermeier-aika oli silti hedelmällistä.⁵¹ Keskiluokka alkoi vaurastua, ja soittimia ja nuotteja myytiin ennenkuulumattomia määriä. Musisoimisesta tuli miltei itsestäänselvyys, ja soitto- ja laulutunnit olivat tärkeä osa hyvää kasvatusta.⁵² Tuskin yhtään syntymä- tai nimipäivää vietettiin ilman asiaankuuluvaa musisointia. Yhdessä laulaminen ja soittaminen kodin lämmössä sopikin erinomaisesti Biedermeierin turvalliseen ja vaatimattomaan elämänpiiriin.

2.2. Oopperatalot ja esikaupunkien teatterit

Suuria oopperaesityksiä järjestettiin Wienissä lähinnä kahdessa teatterissa, jotka olivat Theater am Kärntnerthor ja Theater an der Wien.⁵³ Ensiksi mainittu oli vuodesta 1763 alkaen Habsburgin hovin tukema, ja se oli erikoistunut oopperan ja baletin esittämiseen. Monet laulajista olivat italialaisia, ja italialaisen oopperan suurta suosiota kuvastaa sekin, että niiden pääsylippujen hinnat olivat saksankielisiin esityksiin verrattuna miltei kaksinkertaiset.⁵⁴ Saksalaisten oopperoiden ja balettiesitysten liput olivat puolestaan hinnaltaan samaa tasoa kuin hovin tukeman mm. Shakespearen, Schillerin, Lessingin ja Kotzebuen näytelmiä esittäneen Burgtheaterin liput.⁵⁵ Kärntnertheater⁵⁶ sijaitsi aivan nykyisen Wienin valtionoopperan vieressä tuolloisen kaupunginmuurin tuntumassa, kun Theater an der Wien taas sijaitsi hiukan kauempana Wienin vanhasta keskustasta muurin ulkopuolella – ja toimii vielä tänäkin päivänä vuonna 1801 valmistuneessa rakennuksessaan.⁵⁷ Siellä oli hieno näyttämötekniikka, ja sen suurelle näyttämölle mahtui jopa 500 ihmistä ja 50 hevosta! Siellä esitettiinkin suuria speaktaakkeleja ja melodraamoja sekä ”Zauberstücke”, kepeitä näytelmiä, joissa käytettiin näyttämön suomia maagisia efektejä. Ohjelmistossa oli myös saksankielisiä oopperoita, mutta lippujen hinnat olivat selvästi halvemmat kuin hovin tukemissa teatteritaloissa. Kiinnostavaa on se, että myös useimmat Gioachino Rossinin (1792–1868) oopperat esitettiin ensin saksaksi Theater an der Wienissä, yleensä jo ennen

51. Hanson 1985, 60.

52. Biba 1979, 110; Weber 1975, 6.

53. Hanson 1985, 61–64.

54. Hovin kahdella teatterilla (Burgtheater ja Kärntnertortheater) oli yksinoikeus käyttää esityskielenä muutakin kuin saksaa (Hilmar 1985, 61).

55. Gibbs 2000, 71.

56. Useimmat saksankieliset lähteet käyttävät tästä oopperatalosta sen lyhyempää nimitystä Kärntnertortheater.

57. Teatterin rakennutti teatterin monitoimimies Emanuel Schikaneder (1751–1812), joka tunnetaan parhaiten Mozartin *Taikauihun* libreton kirjoittajana (Hilmar 1985, 61).

kuin ne nähtiin italiaksi hovin teattereissa. Näillä saksankielisillä esityksillä olikin merkittävä rooli kaupungin vallanneen Rossini-huuman syntymisessä.⁵⁸ Myös esikaupunkeihin syntyi pienempiä musiikinäyttämöitä viihteellisiä laulunäytelmiä varten. Leopoldstadtin vaatimaton teatteri huvinäytelmiseen oli erityisesti työväestön suosiossa, kun taas Josefstadtin teatterissa oli lupa esittää oopperaakin. Siellä esitettiin ensimmäisen kerran Wienissä mm. Carl Maria von Weberin (1786–1826) *Oberon* 1827 (esityskielenä saksa). Teatteri eri muodoissaan olikin wieniläisten suosituimpia huvittelumuotoja. Ooppera-saleissa pidettiin myös konsertteja esimerkiksi paaston aikana, kun teatteri-esityksiä ei saanut järjestää.⁵⁹

2.3. Yksityiset musiikkisalongit

Wienin 1800-luvun alun konserttitarjonnasta puhuttaessa ei voi ohittaa yksityiskodeissa järjestettyjä salonkeja, joiden luonne oli puolijulkinen. Joissakin palatseissa oli omat salit näyttämöineen, ja yläluokka järjestikin salongeissaan jopa teatteri-, ooppera- ja balettinäytäntöjä, kun taas alempien sosiaaliryhmien huvitusta olivat matkustelevien teatteriryhmien esittämät komediat. Aatelisten salongit olivat olleet tärkeitä seuroelämän keskuksia eri puolilla Eurooppaa jo barokin ajoista lähtien. Näitä kokoontumisia juhlistivat kirjailijavierailut, pikku näytelmät, pantomiimiesitykset ja konsertit, vaikka toisinaan taide-esitykset toimivat vain sumuverhona poliittiselle keskustelulle ja vehkeilylle. Wienissäkin taide toimi salonkien julkisena näyteikkunana, jonka suojissa tarkoin valitut kutsuvieraat saattoivat harrastaa korkean tason politikointia ja punoa juoniaan.⁶⁰

1800-luvun puolella salongit yleistyivät seurustelumuotona myös porvariston keskuudessa, ja ne liittyivätkin saksankielisissä metropoleissa kiinteästi Biedermeier-ajan kulttuuriin.⁶¹ Berliinissä salonkeja oli eniten, ja niiden kirjo kielii kaupungin vilkkaasta seuroelämästä.⁶² Kirjallisuus ja politiikka olivat siellä keskiössä, mutta myös musiikilla oli salongeissa tärkeä tehtävä kansainvälisen vierasjoukon yhdistäjänä sekä inspiroivan ja iloisen ilmapiirin luoja. Ohjelmassa oli usein orkesterimusiikkia pianolle sovitettuna, mutta myös kansanlauluja, aarioita ja duettoja kuultiin paljon sekä amatöörien että ammattimuusikoiden esittäminä.⁶³

58. Hilmar 1985, 65.

59. Hanson 1985, 63–64.

60. Hilmar 1988, 23.

61. Bernhard 1983, 218.

62. Fujii & al. 2011, 361.

63. Fujii & al. 2011, 363.

Wienissä pienimuotoisten illanviettojen suosioon vaikutti varmasti sekin, että julkisiin tilaisuuksiin kohdistuneen sensuurin rajoitukset eivät ulottuneet yksityiskoteihin saakka. Siitä huolimatta politiikan puhuminen wieniläissalongeissa oli riskialtista, sillä Metternichin johtamaan tiukkaan kontrolliin liittyi myös ilmiantajien verkosto, ja oli viisainta välttää joutumista epäilyksen alaiseksi.⁶⁴ Musisoiminen nousi siis entistäkin enemmän etualalle, mutta kodeissa järjestettyjen musiikkitapahtumien laajuudesta ja tiheydestä on vaikea luoda tarkkaa kuvaa. Schubertin ystävä Leopold von Sonnleithner (1797–1873) on muistelmissaan luettellonut kymmeniä yksityisiä musiikkiseuroja, joista monet kykenivät järjestämään vaikka kokonaisen oratorion esityksen solisteineen, kuoroineen ja orkestereineen.⁶⁵ Schubertiin liittyvät omalla erityisellä tavalla schubertiadeiksi kutsutut illanvietot, joissa yleensä ainoana muusikkona oli paikalla säveltäjä itse. Joskus toki vieraana oli joku hänen laulajaystävistään. Näihin palaan vielä myöhemmin, kun kerron Schubertin tiestä kohti Punaisen siilin salissa pidettyä konserttia.

2.3.1. Sonnleithnerit, Kieseewetterit ja Fröhlichit

Wienin suurin yksityinen musiikkisalonki oli ehkä Leopold von Sonnleithnerin isällä Ignaz von Sonnleithnerilla (1770–1831). Hän oli juristi ja säveltäjä, jonka Gundelhofissa sijainneeseen kotiin mahtui yhdellä kertaa yli 120 kuulijaa!⁶⁶ Ignaz von Sonnleithnerin veli Josef (1766–1835) oli niin ikään juristi sekä Beethovenin *Fidelion* ensimmäisen version (*Leonore*) libretisti. Hän oli lisäksi Musikvereinin perustajajäseniä ja hoiti työnsä ohessa seuran sihteerin tehtäviä kuolemaansa saakka.⁶⁷ Ignaz von Sonnleithnerin salongissa kuultiin sen kukoistusvuosina 1815–1824 usein kaupungin parhaita taiteilijoita, joten esitysten korkea tasokin oli näin taattu. Siksi tilaisuuksia lakattiin kutsumasta musiikkiharjoituksiksi (musikalische Übungen) ja alettiin puhua produktioista (Produktionen).⁶⁸ Iltojen musiikillisesta sisällöstä ja käytännön järjes-

64. Hilmar 1988, 25.

65. Leopold von Sonnleithnerin muistelmat “Musikalische Skizzen aus Alt-Wien” ilmestyivät wieniläisen viikkolehden *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* seitsemässä numerossa vuosina 1861–1863. Ne julkaistiin uudelleen vuonna 1961 niin ikään Wienissä ilmestyvän musiikkilehden *Österreichische Musikzeitschrift* kolmessa peräkkäisessä numerossa. Pedanttisen tarkasti tämä siviiliammattiltaan juristina toiminut musiikkimies luetteloi muistelmissaan tärkeimpien yksityissalonkien esittämiä teoksia ja niissä esiintyneitä muusikoita, mikä on todella arvokas perintö jälkipolville.

66. Klein 1978, 209. Ignaz von Sonnleithnerin ystäväpiiriin olivat hänen poikansa Leopoldin mukaan kuuluneet niin Haydn, Mozart kuin Beethovenkin (Deutsch 1957, 295).

67. Clive 1997, 216–18.

68. Sonnleithner 1961, 108; Hilmar 1988, 27; Klein 1978, 33. Alun alkaen Sonnleithnerin salonki olikin syntynyt perheen huoneistossa vuodesta 1813 alkaen sunnuntaisin järjes-

telyistä vastasi itse asiassa Leopold, joka oli perheen kymmenestä lapsesta vanhin ja juristin ammattinsa ohessa myös monipuolisesti sivistynyt muusikko.⁶⁹ Korkeatasoiset esitykset herättivät niin paljon kiinnostusta, että iltoihin oli lopulta alettava myydä pääsylippuja. Toukokuusta 1815 kesäkuuhun 1816 kokoonnuttiin joka perjantai mukaan lukien vuoden 1815 kesäkuukaudetkin, mutta myöhemmin musisoitiin vain talvikaudella ja silloinkin vain joka toinen viikko.⁷⁰

Toinen merkittävä musiikkiesityksiin keskittynyt salonki oli puolustusministeriön virkamiehellä Rafael Georg Kiesewetterillä (1773–1850), joka oli opiskellut myös laulua ja pianonsoittoa ja opetteli myöhemmin soittamaan vielä huilua, fagottia ja kitaraakin. Hän oli erityisen kiinnostunut 1500–1700-luvuilla sävelletystä laulumusiikista. Hän keräsi nuotteja tuolta ajalta ja järjesti kotonaan tätä musiikkia esitteleviä konsertteja, jotka tunnettiin nimellä Historische Hauskonzerte.⁷¹ Esityksiä järjestettiin vuosien 1816 ja 1843 välisenä aikana yhteensä 270, ja esitettyjen teosten kokonaismäärä on 178. Konserttien isäntä itse kuvailee tilaisuuksia kirjeessään 3.9.1828 berliiniläiselle musiikin-keräilijälle Georg Pölchaulle seuraavasti: ”Kokoonnumme puoli seitsemältä, musisoimme kymmeneen saakka, sitten nautimme hiukan virvokkeita ja lopuksi saatamme vielä laulaa yhdessä.”⁷²

Leopold von Sonnleithnerin kokoama luettelo Kiesewetterin salongissa esitetyistä teoksista on vaikuttava. Luettelossa on yli viisikymmentä säveltäjänimeä, joista yli puolet on italialaisia barokkisäveltäjiä.⁷³ Kiesewetter järjesti myös konsertteja, joissa kuultiin ajan uusinta musiikkia, ja näin Schubertinkin teoksia alettiin esittää hänen luonaan. Itse asiassa miehet tutustuivat toisiinsa Kiesewetterin lasten Irenen ja Karlin välityksellä, ja pian Kiesewetter oli jo tukemassa schubertiadien järjestämistä ja mukana 9.1.1823 esittämässä Musikvereinilla Schubertin vokaalikvartetia *Geist der Liebe* (D 747).⁷⁴ Hän oli myös Musikvereinin varapuheenjohtaja 1821–1843.

Kiesewetterin konserttien kantavia voimia oli Fröhlichin laulava sisarusarja. Saksan kansallisen musiikkiseuran vuosikirjassakin (*Jahrbuch des deutschen Nationalvereins für Musik*) vuodelta 1842 kerrotaan Kiesewetterin salongista ja Fröhlichin sisarusten keskeisestä osasta sen toiminnassa sekä

tyistä kvartetiharjoituksista, joissa perheen poika Leopold soitti yhdessä koulutoveriensa kanssa jousikvartettoja ja kvartetille tehtyjä sovituksia sinfonia- ja oopperamusiikista (Clive 1997, 219).

69. Clive 1997, 216, 218–19.

70. Deutsch 1957, 296.

71. Dürr 2007, 64.

72. Hanson 1985, 123.

73. Sonnleithner 1961, 57–59.

74. Clive 1997, 95–96.

laulajattarina että kokonaisen laulajatarsukupolven kouluttajina.⁷⁵ Myös Fröhlichien oma koti Zum roten Apfel -nimisessä talossa Singerstraßella (ja myöhemmin perheen uudessa osoitteessa Spiegelgassella) oli Sonnleithnerin ja Kiesewetterin salonkien ohella kaupungin tunnetuimpia musiikkitoiminnan keskuksia.⁷⁶ Schubert tutustui Fröhlichin perheeseen viimeistään loppuvuodesta 1820 Leopold von Sonnleithnerin kautta ja oli sen jälkeen usein perheen vieraana.⁷⁷ Sisaruksia oli neljä, joista vanhin Anna ”Nanette” Fröhlich (1793–1880) esiintyi lauluoppilaistaan koostuvan naiskuoron kanssa myös Schubertin sävellyskonsertissa. Kuoron solistina lauloi konsertissa sisarusarjan nuorin, Josefine, ”Peppi” (1803–1878), joka teki myöhemmin kansainvälisen oopperauran. Barbara, ”Betty” (1797–1879), sisaruksista toiseksi vanhin oli äänialaltaan altto ja esiintyi toisinaan Musikvereininkin konserteissa. Myöhemmin hän kuitenkin siirtyi kuvataiteen pariin ja toimi sillä alalla myös opettajana.⁷⁸ Sisarista kolmas, Katharina (1800–1879), oli taitava pianisti ja harrastelijalaulaja, mutta jälkipolvet tuntevat hänet parhaiten näytelmäkirjailija Franz Grillparzerin (1791–1872) ”ikuisena morsiamena”.⁷⁹ Grillparzer tutustui Schubertin tavoin tähän perheeseen serkkunsa Leopold von Sonnleithnerin kautta, ja vaikka hän ei koskaan avioitunut Katharinan kanssa, hänen välinsä perheeseen säilyivät lämpiminä vuodesta toiseen.

Anna Fröhlich toimi Musikvereinin perustamassa konservatoriossa opettajana ja kuoronjohtajana laulukoulun perustamisesta 1819 aina vuoteen 1854 saakka, jolloin hän jäi eläkkeelle toimestaan. Hän oli itse opiskellut laulua 1810-luvulla Wienissä toimineen italialaistenori Giuseppe Sibonin (1780–1839) johdolla ja pianonsoittoa Johann Nepomuk Hummelin (1778–1837) oppilaana. Hänen soittotaidostaan kertoo se, että hän soitti Schubertin laulun *Der Erlkönig* (D 328) äärimmäisen vaativan piano-osuuden sen ensiesityksessä Ignaz von Sonnteithnerin salongissa 1.12.1820. Laulaja tuossa tilaisuudessa oli tenori August von Gymnich.⁸⁰ Anna Fröhlich ei avioitunut koskaan. Hän oli tunnollinen ja huolehtivainen laulupedagogi ja oli muutenkin aktiivisesti

75. Sauer 1924, 254.

76. Jones 2001, 286–287.

77. Fröhlichin sisarusten isä Matthias Fröhlich (1756–1843) oli köyhtyneestä pienteollisuutta harjoittaneesta suvusta, äiti Barbara (1764–1841) syntyyään sukunimeltään Mayr (Gunert 1961, 650).

78. Clive 1997, 51.

79. Grillparzer oli aikansa merkittävimpiä näytelmäkirjailijoita. Hän kirjoitti myös runoja ja harrasti vakavasti musiikkiakin (Clive 1997, 62–63). Myöhemmin vuosinaan hän osallistui aktiivisesti myös Musikvereinin toimintaan ja toimi useissa seuran luottamustehtävissä (Sauer 1924, 257).

80. Clive 1997, 50, 66. Gymnich oli valtion virkamies, joka oli aktiivinen Musikvereinin jäsen. Schubertin musiikkiin hän tutustui Fröhlichin perheen luona ja ymmärsi välittömästi, että kyseessä oli ainutlaatuinen säveltäjälahjakkuus.

mukana seuran toiminnassa.

Sonnleithnerin, Kieseletterin ja Fröhlichin salonkien lisäksi Leopold von Sonnleithner kertoo muistelmissaan monista muistakin yksityissalongeista. Hän kuvaa lämpimästi mm. Josef Hochenadlin virkamiesperhettä, jonka vaatimattomassa asunnossa järjestettiin musiikkitilaisuuksia sunnuntaisin marraskuusta pääsiäiseen 1810- ja 1820-luvuilla aina vuoteen 1825 saakka. Hochenadlin salongin esiintyjäluettelosta löytyy useita nimiä, jotka liittyvät myös Schubertin elämään, vaikkei hän itse ilmeisestikään esiintynyt siellä. Ohjelmistossa oli paljon kamarimusiikkia, johon Sonnleithner laskee mukaan niin jousikvartetot kuin soololaulutkin (yhdele tai useammalle laulajalle) sekä myös pianosonaatit – soolosonaatit ja toisen instrumentin ”säestämät” teokset. Näiden lisäksi merkittävä osuus oli Hochenadlin kodissa säännöllisesti esitetyillä oratorioilla ja joillakin vanhemmilla oopperoilla, joiden orkesteriosuuden sovitti pianolle (ja sellolle) usein herra Kieseletter. Hän oli nimittäin ahkerasti mukana tässäkin salongissa ja vaikutti omalta osaltaan myös ohjelmiston valintaan. Talon isäntä puolestaan kirjoitti väsymättömästi kopioita suurteosten laulustemmoista. Tytär Katharina soitti pianoa ja veljensä Thomas selloa.⁸¹

Jokaisella salongilla oli oma profilinsa. Jos Hochenadlin perhe edustaa salonkeja vaatimattomammasta päästä, toisen ääripään esimerkiksi sopii taloustieteen professori Johann Zizius (1772–1824). Tämän innokkaan musiikinystävän asunto sijaitsi Kärntner Strassen päässä sopivasti suoraan hovioopperan harjoitussalin yläpuolella. Kokeneena maailmanmiehenä Zizius valitsi tarkasti niin kutsumansa muusikot kuin kuulijakunnankin. Oli luontevaa jo salongin sijainninkin puolesta, että hänen piireihinsä kuului mm. oopperassa toimivia laulajattaria, jotka esittivät niin laulumailman klassikkoja kuin pikanttia salonkimusiikkiakin. Tilaisuuden päätteeksi järjestettiin yleensä illallinen ja tanssiaisat, joiden pyörteissä oli helppo solmia mitä mielenkiintoisimpia tuttavuuksia.⁸²

2.3.2. Otto Hatwigin orkesteri

Jotkin musiikkiseuroista keskittyivät toiminnassaan yksinomaan yhteiseen orkesterisoittoon. Sellainen oli myös Schubertin perheen kotikvartetista alkunsa saanut, sittemmin Otto Hatwigin nimellä tunnettu orkesteri, jonka toiminta nivoutuu tiiviisti Franz Schubertin elämään.⁸³ Samoihin aikoihin,

81. Sonnleithner 1961, 70.

82. Sonnleithner 1961, 155.

83. Hatwigin orkesterin lisäksi Sonnleithner kertoo muistelmissaan elävästi myös Josef Dollingerin kotona sunnuntaisin kokoontuneesta orkesterista, joka soitti sinfonioita ja alkusoittoja sekä myös pianokonserttoja, joiden solistina toimi isäntä itse. Anton Röhrich

kun Schubert muutti ensimmäisen kerran kaupungin keskustaan ja kokeili siipiään vapaana säveltäjänä, perheen kotikvartetti kasvoi vähitellen kamari-orkesteriksi, joka kokoontui harjoittelemaan isä Schubertin koululla Säulengassella kahtena iltana viikossa ja esitti mm. Haydnin sinfonioita jousikvartettiversioina tuplatuin stemmoin.⁸⁴ Kun tilat Schubertien talossa (jossa oli sekä perheen asunto että isän koulu) kävivät yhtyeelle liian ahtaiksi, kauppias Franz Frischling tarjoutui ottamaan harjoitukset huomaansa, ja toiminta siirtyi aivan kaupungin keskustaan Dorotheergasselle. Koska mukaan oli saatu puhaltajiakin, kyettiin soittamaan myös W. A. Mozartin (1756–1791), Ignaz Pleyelin (1757–1831) ja Antonio Rosettin (1750–1792) orkesteriteoksia. Tässä vaiheessa orkesteria johti viulisti Josef Prohaska. Toiminta alkoi kiinnostaa yleisöäkin, ja tarvittiin taas isompi tila, sillä orkesterin vahvuus alkoi hipoa kolmeakymmentä soittajaa.⁸⁵ Orkesterin uudeksi johtajaksi tuli sitten entinen Burgtheaterin viulisti Otto Hatwig (1766–1834), ja 1815 toiminta siirtyikin hänen kotiinsa Schottenhofiin.⁸⁶ Mukaan oli liittynyt uusia ammattimuusikkoja, ja orkesterin taso olikin epäilemättä selvästi korkeampi kuin monien täysin amatöörivoimin toimivien kokoonpanojen. Suunnitelmissa oli jopa Schubertin messujen esittäminen, kun käytettävissä oli tarpeeksi laulajia ja vielä urkuriakin. Tämän uutisen kertoi Josef Doppler (1792–1867) Schubertille kreivi Esterházyin kesäasunnolle Zseliziin lähettämässään kirjeessään lokakuussa 1818. (Schubertin heinäkuussa aloittama kesätyö Esterházyin tyttärien musiikinopettajana jatkui marraskuulle saakka.) Doppler, joka itse oli liittynyt orkesteriin 1814, nimitti kirjeessään orkesteria Musikvereiniksi, siis musiikkiseuraksi, joiden joukkoon sekin saatettiin nyt laskea.⁸⁷

Hatwig johti orkesteriaan kolmen vuoden ajan, ja hänen kodissaan soitettiin myös Schubertin sinfonioita.⁸⁸ Schroederin mukaan Schubert kirjoitti

taas oli innokas kontrabasisti, jolle ei riittänyt soittaminen sekä Hatwigin että Dollingerin kokoonpanoissa, vaan lisäksi hän kokosi tiistaisin oman orkesterinsa, joka alkoi soittaa jo iltapäivällä ja jatkoi iltahämärään saakka. Ensimmäisessä kerroksessa harjoituksiaan pitänyt orkesteri soitti kuumimpina kesäpäivinäkin ikkunat avoimina kadulle, joka täyttyi uteliaista ihmisistä. He seurasivat ihmeissään sitä, kun kolmekymmentä raavasta miestä oli riisunut takkinsa ja soitti paitahisasillaan otsat hiessä sydämensä kyllyydestä (Sonnleithner 1961, 105).

84. Nuori Haydn kirjoitti sinfonioita italialaiseen tyyliin, jossa puhaltimien tehtävänä oli lähinnä kaksintaa jousistemoja tai toimia urkupisteen tapaan jousien soittaessa lyhyempiä nuottiarvoja. Andante-osissa ei usein puhaltimia käytetty lainkaan (Broder 1933, 239).

85. Sonnleithner 1961, 102–03.

86. Klein 1972, 24–25; Schroeder 2009, 66.

87. Deutsch 1954, 34; Hilmar 1985, 27. Schubert toimi kreivi Johann Karl Esterházyin (1777–1834) tyttärien musiikinopettajana perheen kesäasunnolla Zselizissä sekä kesällä 1818 että kesällä 1824 (Clive 1997, 45).

88. Biba 1979, 109.



Kuva 2. Josef Wohlmuth: Gundelhof, 1874, akvarelli. Ignaz von Sonnleithnerin perhe asui ensin talon ensimmäisessä (suomalaisittain toisessa) kerroksessa, mutta muutti toukokuussa 1815 tilavampaan asuntoon talon kolmanteen kerrokseen. Otto Hatwig taas muutti 1818 samaan taloon asuntoon, joka oli Sonnleithnerien alapuolella (Klein 1972, 33). Österreichische Nationalbibliothek: I.N. 197.537–C.

kokonaista viisi sinfoniaa (numerot 2–6) nimenomaan tälle kokoonpanolle.⁸⁹ 1818 Hatwig muutti Gundelhofiin, samaan taloon, jossa toimi myös Sonnleithnerin salonki. Mukana seurasi hänen orkesterinsa, jonka vahvuus tuohon aikaan oli 36 soittajaa,⁹⁰ mutta pian hän joutui terveyssyistä luopumaan tehtävästään, ja orkesterin johtoon astui Hofkapellen konserttimeistari Josef Otter (1760–1836).⁹¹ Uusi kokoontumistila löytyi Anton von Pettenkofferin (1788–1834) kotoa Bauernmarktilta aivan kaupungin keskustasta, ja siellä orkesterin toiminta jatkui joka torstai vielä kahden vuoden ajan.⁹² Orkesterin viimeisinä toimintavuosina esitettiin sinfonioiden lisäksi myös useita oratorioita, mm. Händelin *Messias* sekä Haydnin teokset *Vapahtajamme seitsemän viimeistä sanaa ristillä* ja *Luominen*. Vokaaliteosten solistien joukossa olivat mm. Fröhlichin sisarukset, tenori Ludwig Tietze sekä *Erlikönigin* ensimmäisistä esityksistä vastannut tenori August von Gymnich.⁹³ Hatwigin orkesteri onkin hyvä esimerkki aikansa musiikki-innostuksesta ja antaa omalta osaltaan selityksen kaupungin musiikkiseurojen suurelle lukumäärälle: Yhden perheen kotikvartetista kasvoi muutamassa vuodessa yhteisö, joka kykeni esittämään kokonaisia oratorioita!

Tarkkoja syitä Hatwigin orkesterin toiminnan loppumiseen ei tiedetä. Välitön syy oli se, että harjoitustilan tarjonnut Pettenkoffer voitti arpajaisissa ensimmäisen palkinnon, jonka turvin hän hankki kartanon maaseudulta ja muutti pois Wienistä, ja näin orkesteri jäi kodittomaksi.⁹⁴ Toisaalta on oletettu, että sensuurin palveluksessa olleet poliisivoimat epäilivät orkesterin toimintaan liittyneen jotain poliittisesti arkaluontoista. Totta onkin, että monien toveriensa tavoin Schubert eli hyvin lähellä helposti haavoittuvia kumouksellisia ryhmittymiä; olihan hänen ystäväpiirissään sekä radikaaleja opiskelijoita että viranomaisten näkökulmasta katsoen epäilyttävän boheemeja taiteilijoita. Siksi hänen ja hänen ystäviensä oli oltava jatkuvasti varovaisia toimissaan.⁹⁵ Tästä kerron vielä enemmän tuonnempana. Mikä sitten olikin Hatwigin orkesterin lakkauttamisen syynä, Schubertin muusikon uralla se merkitsi joka tapauksessa yhden tärkeän luvun loppua. Hän ei voinut enää kuulla tutun soittajiston esittävän hänen orkesteriteoksiaan eikä päässyt it-

89. Schroeder 2009, 66. Sinfonia nro 2 oli tosin käsikirjoituksen mukaan omistettu Stadt-konviktin rehtorille Lantzille (Deutsch 1964, 31).

90. Hilmar 2003, 581.

91. Dürr 2007, 55; Klein 1972, 24, 39.

92. Clive 1997, 151. Pettenkoffer sai elantonsa tukkukaupan parista. Hänen poikansa August (1822–1889), joka käytti nimeä von Pettenkofen, oli aikanaan kuuluisa taidemaalari.

93. Sonnleithner 1961, 104.

94. Clive 1997, 151.

95. Schroeder 2009, 84.

sekään niitä soittamaan.⁹⁶ Hänen ei myöskään kerrota liittyneen mihinkään muuhun orkesteriin.

2.4. Säveltäjien ja virtuoosien yksityiskonsertit

Musiikkiseurojen ja salonkien rinnalla nousivat yhä tärkeämmiksi ns. yksityiskonsertit. Tällainen Privatkonzert, jollaisena Schubertin konserttiakin mainostettiin edellisen päivän sanomalehdissä, oli keskeinen tapa tehdä itseään tunnetuksi muusikkona 1800-luvun Wienissä. Näissä konserteissa taloudellisen vastuun kantoi esiintyjä itse, eli säveltäjät ja muusikot järjestivät tilaisuuden itsenäisinä toimijoina.⁹⁷ William Weberin mukaan koko Euroopassa tavanomainen konserttityyppi, jossa kuultiin useita esiintyjä ja erityyisiä sävellyksiä, sai erityisesti juuri Wienissä rinnalleen yhden säveltäjän teoksia esittelevät konsertit.⁹⁸ Taitavat instrumentalistit sävelsivät musiikkia omalle soittimelleen ja esittelivät konserteissaan taitojaan teostensa tulkkeina, yleensä orkesterin säestäminä. Esitetty musiikkikin oli näissä ohjelmissa ennemminkin esiintyjän kuin säveltäjän musiikkia fantasioineen, variaatioineen ja improvisaatioineen.⁹⁹ Tekijänsä kuoltua moni sävellys jäi sitten pois konserttiohjelmista, sillä usein yleisöä veti konserttiin enemmän esiintyjän soittotaito kuin siellä esitetyt teokset.¹⁰⁰ Tällaisia konsertteja oli järjestetty jo 1700-luvun lopulla, mutta 1820-luvulta alkaen yksityiskonserteista eriytyi omaksi konserttityypikseen yhä kaupallisempi virtuoosikonsertti.¹⁰¹ Näistä konserteista englannin kielessä käytetty termi benefit concert ei viittaakaan välttämättä hyväntekeväisyyteen, vaan siihen, että konsertin järjestäjä keräsi tuloja itselleen.¹⁰² Konserttiensa lipputuloilla esimerkiksi Franz Liszt (1811–1886) ja Niccolò Paganini (1782–1840) keräsivät kokoon sievoisen omaisuuden.¹⁰³ Joukossa oli toki myös hyväntekeväisyyskonsertteja, ja joistakin sekä muusikoiden että hyväntekeväisyysjärjestöjen järjestämistä konserteista tuli

96. Schroeder 2009, 68: Schubertille omien teosten soittaminen osana yhtyettä tai orkesteria oli yhtä tärkeää kuin niiden kuuleminen, ja tämän soittokokemuksen hän halusi suoda myös ystävilleen.

97. Dürr 2007, 55.

98. Weber 2008, 56–57.

99. Weber 2008, 143.

100. Hyvä esimerkki tästä on soittotaidoiltaan Paganiniinkin verrattu sellisti Bernhard Romberg (1767–1841), joka konsertoi vuosikymmenien ajan laajalti ympäri Eurooppaa: Hänen ohjelmiaan sanottiin usein yksipuolisiksi, ja hänen sävellystensä taiteellista arvoa pidettiin vaatimattomana, mutta hänen soittotaitoaan ylistettiin kaikkialla. Wienissäkin Romberg esiintyi usein (Ginzburg 1983, 23).

101. Weber 2008, 143.

102. Weber 2008, 5–6.

103. Weber 2008, 141.

tärkeitä vuosittaisia seurapiiritapahtumia.¹⁰⁴ Yksi näistä järjestöistä oli Josef Sonnleithnerin aloitteesta vuonna 1811 perustettu Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen (Aatelisrouvien yhdistys hyvien ja hyödyllisten asioiden tukemiseksi).¹⁰⁵

Oman konsertin järjestäminen 1800-luvun alun Wienissä ei ollut helppoa, sillä varsinaisia konserttisaleja ei ollut olemassakaan ennen kuin Musikverein rakensi salin 1829 ostamaansa Tuchlauben-kadun taloon. Ooppera- ja teatterisaleissa oli näytäntöjä lähes päivittäin, ja silloin kun teatteriesityksiä ei saanut järjestää, kuten kirkollisten juhlapäivien aikana, niissä saattoi olla juuri edellä mainittuja hyväntekeväisyyskonsertteja. Ilman erityislupaa taas konserttia ei saanut järjestää yhtä aikaa hovin tukemien ooppera- ja teatterinäytösten kanssa. Kielto ei tosin koskenut yksityiskonsertteja.¹⁰⁶ Oopperasalit olivat kalliita vuokrata, varsinkin jos halusi käyttöönsä myös talon orkesterin. Solistit kokosivatkin yleensä orkesterin palkkaamalla kaupungin muusikoita *ad hoc*¹⁰⁷ ja järjestivät konsertteja muualla, kuten kirkkoissa, yliopiston juhlasalissa, maakäräjien salissa (Landhaussaal), ravintoloissa, tanssiaissaleissa tai yksityiskodeissa. Näistä hovin tanssiaissalit, maakäräjien sali ja yliopiston juhlasali olivat hienoimpia konserttipaikkoja, mutta saadakseen jonkin noista saleista käyttöönsä piti anoa lupa joka kerta erikseen joltain korkealta virkamieheltä tai johtokunnalta.¹⁰⁸ Oopperataloista saatettiin myös vuokrata käyttöön vain puolet illasta, jolloin ensimmäisellä puoliajalla järjestetyn konsertin jälkeen esitettiin vaikkapa jokin baletti. Joku saattoi myös tyytyä esiintymään oopperaesityksen väliajalla. Erityisasemassa olivat oopperatalojen omat solistit ja muusikot, jotka saivat järjestää konsertteja omassa talossaan ilmaiseksi.¹⁰⁹ Nuoret muusikot tai ulkomaiset taiteilijat saattoivat myös saada mahdollisuuden esitellä taitojaan järjestämällä konsertin jonkin pianonvalmistajan tai nuottikustantamon tiloissa. Samalla mainosta saivat uudet pianot tai juuri julkaistut sävellykset.¹¹⁰

Yksityiskonsertti oli sikäli kaikkein julkisin konserttityyppi, että sellaiseen saattoi ostaa lipun kuka tahansa, jolla siihen oli varaa. Tosin konserttilyeisössä olivat yleensä vahvasti edustettuina ne perheet ja seurapiirit, joiden

104. Hanson 1985, 83. Säännöllisiä hyväntekeväisyyskonsertteja järjesti 1800-luvullakin mm. Wienin vanhin musiikkiseura Tonkünstler-Societät. Konsertin järjestäminen oli usein myös ainoa tapa kerätä varoja esim. tulvan tai muun luonnonkatastrofin uhrien auttamiseksi aikana, jolloin vakuutuksia ei ollut (Hanson 1985, 84).

105. Clive 1997, 217–18.

106. Ullrich 1972, 121.

107. Hanson 1985, 26–27.

108. Ullrich 1972, 120.

109. Ullrich 1972, 114.

110. Hanson 1985, 86.

luona konsertin järjestäjä oli esiintynyt tai opettanut musiikkia. Tällainen työsuhte suorastaan velvoittikin kuulijat näyttäytymään luottamuusikkonsa vuotuisessa yksityiskonsertissa. Aina ei suinkaan muusikko saanut voittoa konsertistaan, mutta sellaisen järjestäminen piti yllä tärkeitä kontakteja ja muusikon mainetta taitelijana.¹¹¹ Toisin kuin yksityiskonsertteihin, musiikkiseurojen järjestämiin konsertteihin ei useinkaan voinut ostaa vapaasti lip-puja, ja moniin Musikvereinin tilaisuuksiinkin pääsivät vain seuran jäsenet ja heidän kutsumansa vieraat. Rajatessaan näin kuulijakuntansa järjestäjä saattoi varmistaa, että konserttien yleisössä olisi vain sivistyneistöä.¹¹² Julki-sen ja puolijulkisen konsertin raja olikin usein häilyvä.

2.5. Musikalische Abendunterhaltungen

Wienin puolijulkisista konserteista tärkeimpiä olivat Musikvereinin vuodesta 1818 alkaen järjestämät Musikalische Abendunterhaltungen -nimellä tunne-tut musiikki-iltamat. Niiden päämääränä oli ”edistää musiikin harjoittamista ja siitä nauttimista sekä taiteenharrastajien keskinäistä kanssakäymistä”.¹¹³ Näitä intiimejä tilaisuuksia järjestettiin 1820–1830 välisenä aikana vuo-sittain 13–16, ja yleisöä niissä oli enimmillään noin sata henkeä. Ohjelma-runko vakiintui muotoon, jossa illan kokonaiskesto oli kaksi tuntia ja esi-tettäviä musiikkinumeroita oli kuudesta kahdeksaan.¹¹⁴ Illan avasi yleensä jousikvartetti tai -kvintetti ja päätti konservatorion opiskelijoiden esittämä lauluyhtyenumero,¹¹⁵ mutta muutoin ohjelmat koostuivat laulunumeroiden lisäksi virtuoosikonserttien tapaan muunnelmista, potpureista ja muista tai-turikappaleista.¹¹⁶ Sonnleithnerin salongissakin oli noudatettu tätä kaavaa,¹¹⁷ ja ohjelman rakenteen puolesta myös Schubertin sävellyskonsertti muistutti paljon näitä Musikvereinin musiikki-iltamia. Schubert valitsi kuitenkin ohjel-maansa teoksia, jotka olivat sävyltään ja luonteeltaan vakavampia kuin totun-naiset potpurit ja variaatioteokset.

Aivan aluksi musiikki-illat järjestettiin yksityiskodeissa tai Müllerin tai-

111. Weber 1994, 179.

112. Weber 2008, 142.

113. Pohl 1871, 12. Zweck derselben war: “Den Selbstbetrieb und Genuß der Musik und die Geselligkeit unter den Kunstliebhabern zu befördern.”

114. Dürr 2007, 57.

115. Ajan tavan mukaan lauluyhtye oli usein kvartetti, joka esiintyi joko pianon säestyk-sellä tai ilman. Yhtyeen esittämä loppunumero saattoi olla myös ensemblekohtaus jostain oopperasta (Biba 1978, 10).

116. Gingerich 2014, 65; Biba 1978, 10; Hanson 1985, 96. Musiikkiseuroista ja niiden järjes-tämistä konserteista ks. myös Kyrö 2013, 90–95.

117. Dürr 2007, 65.

degalleriassa, kunnes ne siirtyivät 1822 seuran Tuchlauben-kadulta vuokraamiin tiloihin. Joskus käytettiin myös maakäräjien salia.¹¹⁸ Schubertin lauluisista, joita kuultiin yksityistilaisuuksissa enemmänkin, esitettiin Musikalische Abendunterhaltung -ohjelmissa hänen elinaikanaan peräti 26. Näistä 18 oli yksinlauluja ja 8 yhtye- tai kuorolauluja. Suosituimmat esitettiin useampaan kertaan, ja näin esityskertoja tuli yhteensä 41. Schubertin debyytti tässä sarjassa oli laulun *Der Erlkönig* (D 328) esitys 25.1.1821. *Erlkönigiä* seurasivat pian Schillerin runoihin sävelletyt *Die Sehnsucht* (D 636) ja *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583).¹¹⁹ Vain yhdessä ohjelmassa mainitaan Schubertin nimi pianistina (muuten pianistia ei mainita lainkaan), mutta todennäköisesti hän soitti useimmiten itse laulujensa piano-osuuden. Vähitellen Schubertin lauluja alkoi olla ohjelmissa yhä useammin niin Musikvereinillä kuin Wienissä muutenkin, ja pian hän oli esityskerroissa laskien Rossinin jälkeen kaupungin eniten esitetty säveltäjä.¹²⁰

Sen sijaan Schubertin soitinmusiikkia ei hänen elinaikanaan Abendunterhaltungeissa esitetty kertaakaan, vaan ohjelmien avausnumeroina suositettiin Haydnin ja Mozartin rinnalla mm. Josef Maysederin (1789–1863), Louis Spohrin (1784–1859) ja Georges Onslowin (1784–1853) jousikvartettoja ja -kvintettoja.¹²¹ Myös Beethovenia kuultiin samoin kuin serkusten Andreas (1767–1821) ja Bernhard Rombergin (1767–1841) musiikkia.¹²² Jokaiselle Abendunterhaltung-illalle oli jäsenistön joukosta valittu oma johtajansa, joka kokosi ohjelman ja valitsi esiintyjät. Seuran miesvaltaisuutta kuvaa se, että Otto Biban kokoamassa vaikutusvaltaisten jäsenten luettelossa mainitaan vain kaksi naista: Fräulein Salomon (etunimeä ei mainita) ja Anna Fröhlich.¹²³ Kun *Erlkönig* esitettiin Musikvereinillä ensimmäisen kerran 25.1.1821, illan kokoajana oli huilisti Ferdinand Bogner (1786–1846), joka avioitui 1825 Anna

118. Hanson 1985, 96.

119. Hilmar 1988, 49; Biba 1978, 14–19. Näiden jälkeen esityksensä Abendunterhaltung-sarjassa ennen Schubertin kuolemaa saivat *Gretchen am Spinnrade*, *Die abgeblühte Linde*, *Der Zwerg*, *Die Nachtigall*, *Rastlose Liebe*, *Der Wanderer*, *Der Blumen Schmerz*, *Die zürnende Diana*, *Nachthelle*, *Der Gondelfahrer*, *Der 23.te Psalm*, *Der Einsame*, *Die junge Nonne*, *An Schwager Kronos*, *Lied des gefangenen Jägers*, *Normans Gesang*, *Gott in der Natur*, *Der Kampf*, *Mondschein*, *Gute Nacht*, *Ellens Gesang* (epäselväksi jää, mikä kolmesta Ellenin laulusta) sekä *Ständchen*, joka esitettiin myös Schubertin sävellyskonsertissa.

120. Biba 1978, 13.

121. Ensimmäisen kerran Schubertin jousikvartetto (a-molli D 804) kuultiin Abendunterhaltung-illoissa vasta 26.2.1856, kun sarja käynnistettiin uudelleen 16 vuoden tauon jälkeen. Tuossa sarjan avajaiskonsertissa esitettiin yhdeksän muutakin Schubertin teosta: useiden vokaaliteosten lisäksi myös fantasia viululle ja pianolle (D 934), jonka kantaesitys tammikuussa 1828 sai tyrmäävän vastaanoton (Biba 1978, 25–26).

122. Hilmar 1988, 49; Gingerich 2014, 65.

123. Biba 1978, 12.

Fröhlichin kuvataiteilijasisaren Barbaran kanssa ja myös esiintyi Schubertin muistokonserteissa 1829.¹²⁴

2.6. Ignaz Schuppanzigh ja jousikvartettojen esiinmarssi

Jousikvartetin tuominen konserttilavoille oli osa vähittäistä muutosta, jonka myötä soitinmusiikki syrjäytti laulunumeroiden itseoikeutetun aseman konserteissa.¹²⁵ Viulisti Ignaz Schuppanzigh (1776–1830) oli edelläkävijä aloittaessaan kvartetinsä kanssa kaudella 1804–1805 konserttisarjan ilman yhtään laulunumeroa tai virtuoosikappaletta.¹²⁶ Syntyi ”puhdas” konserttiohjelma, jossa mukana saattoi olla jousikvartetin lisäksi muitakin kamarikokoonpanoja. Haydnin, Mozartin ja Beethovenin kvartetoista tuli ohjelmien vakaa perustus, ja tämä käytäntö levisi Wienistä pian muuallekin Eurooppaan.¹²⁷ Toki muidenkin tuon ajan arvostettujen säveltäjien teoksia esitettiin usein. Näitä olivat mm. Romberg, Hummel, Spohr, Onslow ja myöhemmin myös Mendelssohn ja Schumann. Schubert vakiintui kamarikonserttien säveltäjänimeksi vasta 1850-luvulla. Käymällä jousikvartetin ympärille rakennetuissa konserteissa kultivoitunut yleisö halusi erottautua potpureita, variaatioita ja virtuoosinumeroita suosivasta suuresta yleisöstä.¹²⁸ Käsite klassinen musiikki oli syntynyt, ja samalla sai alkunsa huomattavien säveltäjien kanonisointi, jonka valta on alkanut murtua vasta viime vuosina. Konserttiyleisö alkoi jakaantua vakavan ja kevyen musiikin harrastajiin, vaikka näillä sanoilla tuohon aikaan olikin kovin erilainen sisältö kuin nykyään.

Ignaz Schuppanzigh oli vuosikymmenten ajan tärkeä vaikuttaja Wienin musiikkielämässä sekä viulistina että pedagogina. 1794 hän esiintyi 18-vuotiaana nuoren kvartetin primaksena ruhtinas Karl Alois Lichnowskyn (1761–1814) luona ja tapasi itseään kuusi vuotta vanhemman säveltäjän Ludwig van Beethovenin (1770–1827), joka oli muuttanut Wieniin pari vuotta aiemmin.¹²⁹ Beethovenin oppilaan Ferdinand Riesin (1784–1838) mukaan noihin aikoihin

124. Clive 1997, 17.

125. Julkisissa konserteissa kuullut laulunumerot eivät olleet Lied-tyyppisiä yksinlauluja, vaan yleensä ooppera-arioita tai lauluyhtyeiden esityksiä. Lauluyhtyeiden esitykset olivat kuin julkinen vastine kotimusiisointiin sopiville yksinlauluille (Gingerich 2014, 187).

126. Weber 2008, 81.

127. Weber 2008, 125. Esim. Pariisissa säännölliset kvartettkonsertit käynnisti viulisti Pierre Baillot (1771–1842) vuonna 1814. Baillot’n konsertit – Séances – jatkuivat aina vuoteen 1840 saakka. Niissäkin soitettiin lähinnä Haydnin, Mozartin, Beethovenin ja myös Boccherinin jousikvartettoja ja -kvintettoja, mutta toisin kuin Wienissä ohjelmissa oli lisäksi kirsikkana kakun päällä pianosäestyksellinen virtuoosinen viulukappale (Bashford 2003, 10).

128. Weber 2008, 7.

129. Hilmar 2003, 724.

Lichnowskyn palatsissa esitettiin myös Beethovenin kolme trio op. 1, pianistina säveltäjä itse, viulistina Schuppanzigh ja sellistinä Nikolaus Kraft (1778–1853).¹³⁰ Näin Schuppanzigh pääsi myös musisoimaan yhdessä Beethovenin kanssa, ja sittemmin hän oli taustavaikuttajana mukana kaikkien Beethovenin kvartettojen syntyvaiheissa opuksen 18 ensimmäisistä kvartettoista viimeiseen F-duuri-kvartettiin op. 135 saakka.¹³¹

Schuppanzighin vuonna 1804 aloittamat kvartettikonsertit saivat vankumattomia kannattajia, ja Venäjän suurlähettiläänä Wienissä toiminut ruhtinas Andreas Rasumowsky (1752–1836),¹³² niin ikään Beethovenin ystäviä ja itsekin taitava viulisti, tarjosi hänelle vuonna 1808 elinikäisen pestin kamarimuusikkona.¹³³ Tähän tehtävään kuului ”Euroopan parhaan jousikvartetin” kokoaminen, ja näin syntyi kuuluisa Rasumowsky-kvartetti, jonka primak-sena Schuppanzigh toimi.¹³⁴ Kakkosviulua soitti aluksi ruhtinas itse, mutta hänet korvasi pian Johann Sina (1778–1857).¹³⁵ Kvartetin muut jäsenet olivat Schubertin konserttissakin esiintyneet alttoviulisti Franz Weiss (1778–1830) ja sellisti Josef Linke (1783–1837).¹³⁶ Schuppanzighin alkuperäisen kvartetin jäsenet vuosien 1804–1808 konserteissa olivat olleet hänen lisäksi hänen tähtioppilaansa Josef Mayseder (1789–1863),¹³⁷ alttoviulisti Anton Schreiber (1766/67–1830 jälkeen)¹³⁸ ja sellisti Nikolaus Kraft (1778–1853).¹³⁹ Kvartettikonserttien saama huomio innoitti varmasti Schubertiakin säveltämään jousikvartettoja jo tässä vaiheessa, sillä vuosina 1812–1813 hän kirjoitti neljäntoista kuukauden aikana kuusi kvartettoa ja seuraavien kolmen vuoden aikana vielä kolme lisää, vaikka hän ei näitä varhaisia kvartettoja pyrkinytkään ak-

130. Smallman 1990, 45.

131. Paull, 2011. Kvartetto f-molli op. 96 julkaistiin vuonna 1816, jolloin Schuppanzigh lähti Wienistä, ja kuusi myöhäiskauden kvartettoa Beethoven sävelsi vuosina 1825–1826, jolloin Schuppanzigh oli palannut Wieneriin ja alkanut järjestää uudelleen kvartettikonsertteja (Jones 2003, 221).

132. Nimellä on useita kirjoitusasuja. Alkuperäinen venäläinen nimi on Андрей Кириллович Разумовский. Käytän tässä työssä muotoa Andreas Rasumowsky, joka on laajimmin käytössä nykysaksassa. Rasumowskyn mukaan 1862 nimetty katu Wienissä on tosin muodossa Rasumofskygasse. <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Rasumofskygasse> (Tarkistettu 6.12.2016.)

133. Jones 2003, 210. Rasumowsky tilasi Beethovenilta kolme jousikvartettoa 1806. Näin syntyivät ns. Rasumowsky-kvartetot op. 59.

134. Knittel 2001, 818.

135. Legl 2005, 344.

136. Clive 1997, 205.

137. McKay 1999, 273.

138. Albrecht 2004, 10–11.

139. Legl 2005, 344; Baker 1900, 323.

tiivisesti tuomaan konserttilavoille tai myymään kustantajille.¹⁴⁰

Rasumowskyn ensimmäinen vaimo Elisabeth oli ruhtinas Lichnowskyn vaimon Maria Christinen sisar ja hänen palatsinsa Wienin yläluokan seuraelämän keskuksia vielä Wienin kongressin aikanakin. Kesken kongressin seuraelämän pyörteiden, uudenvuodenyönä 31.12.1814 kuitenkin Rasumowskyn palatsi ja sen suurenmoiset taidekokoelmat tuhoutuivat täydellisesti tulipalossa, minkä jälkeen ikääntynyt ruhtinas vähitellen vetäytyi syrjään seura-piireistä, ja myöhemmin kvartettikin lakkautettiin. 11.2.1816 se soitti jäähyväiskonserttinsa, minkä jälkeen Schuppanzigh lähti kiertämään Eurooppaa. Hän kierteli useita vuosia Saksassa, Puolassa ja Venäjällä ja asettui lopulta asumaan Pietariin.¹⁴¹ Kun kvartetin toiminta loppui, elinikäinen työsopimus muuttui eläkkeeksi.¹⁴²

Vasta vuonna 1823 Schuppanzigh palasi Wieniin ja perusti omaa nimeään kantavan uuden Schuppanzigh-kvartetin, jonka soittajat olivat muutoin samat kuin Rasumowsky-kvartetissa, mutta toista viulua soittamaan astui nyt Karl Holz (1798–1858). Schuppanzighin vaellusvuosien aikana nämä miehet olivat soittaneet Josef Böhmin (1795–1876) kvartetissa (hänestä lisää tuonempana), ja samainen Böhm puolestaan soitti Schuppanzighin sijasta myös Schubertin konsertissa.¹⁴³ Sunnuntai-iltapäivien kvartettikonsertit (Quartet-tunterhaltungen) käynnistyivät jälleen huhtikuussa 1823 ja jatkuivat muutamana viikon jaksoissa aina vuoteen 1829 saakka. Paitsi kvartettikonserttien edelläkävijänä Schuppanzigh tunnettiin myös taitavana konserttimestarina, ja tässä ominaisuudessa hän toimi ystävänsä Ludwig van Beethovenin vuoden 1824 konserteissa.¹⁴⁴ 1828 hänet nimitettiin noissa konserteissa soittaneen Kärntnertortheaterin oopperaorkesterin konserttimestariksi. Tätä virkaa hän hoiti kuolemaansa saakka 1830.¹⁴⁵

Schuppanzigh vaikutti siis panoksellaan vahvasti siihen murrokseen, joka Wienin konserttielämässä tapahtui 1800-luvun alkupuolella. Hän aloitti toimintansa aatelisten palatseissa jo 1700-luvun lopulla, mutta uuden vuosisadan alussa hän toi rohkeasti kamarimusiikkia myös laajemman yleisön kuultavaksi. Jousikvartettoja soitettiin kyllä musiikkia harrastavissa kodeissa, mutta tämä toiminta oli ollut lähinnä osa seuraelämää vailla korkeita taiteel-

140. McKay 1999, 273.

141. Knittel 2001, 818.

142. Legl 2005, 344.

143. Hilmar 2003, 724; Finscher 2005, 1298–99.

144. Hanson 1985, 104.

145. Hellsberg 1979, 3. Nykyisessä Wienin valtionoopperassa (Wiener Staatsoper) soittavat Wienin filharmonikkojen muusikot, mutta tämä Wienin ensimmäinen ammattimainen sinfoniaorkesteri perustettiin vasta vuonna 1842. Kärntnertortheaterin orkesteri olikin pitkään kaupungin paras ammattiorkesteri.

lisia päämääriä. Nyt parhaimmat instrumentalistit, joita aiemmin kuulivat vain harvat ja valitut, astuivat esiin konsertoimaan ja nostivat kamarimusiikin julkisuuden parrasvaloihin.

2.7. Punaisen siilin talo kohtaupaikkana

Zum roten Igel, Punaisen siilin talo Tuchlauben-kadulla nousi kaikessa vaatimattomuudessaan merkittäväksi Wienin musiikkielämän kohtaamispaikaksi vuonna 1822, jolloin Musikverein vuokrasi talosta toimitilat. Talosta käytetty nimi Zum roten Igel viittasi mitä ilmeisimmin talon seinään kiinnitettyyn aikaisemman omistajan vaakunamaiseen merkkiin.¹⁴⁶ Seura sai tässä vaiheessa käyttöönsä talon ensimmäisessä (suomalaisittain toisessa) kerroksessa sijainneen asunnon, johon kuului kuusi huonetta sivutiloineen.¹⁴⁷ Huoneistoon sijoittuivat Musikvereinin perustama konservatorio ja kirjasto, ja siellä järjestettiin myös konsertteja, mm. edellä kuvailtuja seuran omia musiikki-iltamia. Monet eturivin muusikot karttoivat kuitenkin taloa konserttipaikkana, ja Eduard Hanslick (1825–1904) kuvaakin salia pieneksi ja tunkkaiseksi:

Musikvereinin vanhalla salilla – jota konserttiohjelmissa useimmiten kutsuttiin ”Punaisen siilin saliksi” – ei pienenä, tunkkaisena ja epätarkoituksenmukaisena ollut koskaan huomattavaa roolia konserttipaikkana. Tiedämme virtuoosien hakeutuneen hovin pieneen tanssiaissaliin tai maakäräjäin saliin, kun taas ”Punainen siili” toimi turvapaikkana vain seuran vaatimattomimmille produktioille, jonkin aikaa Schuppanzighin kvartetoille sekä silloin tällöin jollekin yksityiskonsertille.¹⁴⁸

Vuonna 1829 seura osti koko talon kreivi Franz Xaver Kollowratilta ja aloitti miltei välittömästi uuden konserttisalin rakennustyöt.¹⁴⁹ Uuden salin avajaiskonsertti järjestettiin 4.11.1831.¹⁵⁰ Kun Musikvereinin nykyinen toimi-

146. Peter 2008.

147. Perger 1912, 29. Saksankielisissä teksteissä tällaisiin nimiin kuuluva prepositio kirjoitetaan pienellä alkukirjaimella, esim. zum roten Igel, mutta selkeyden vuoksi käytän leipätekstissä isoa alkukirjainta, sillä kyseessä on rakennukseen viittaava erisnimi.

148. Hanslick 1864, 122: Der alte Musikvereinssaal – auf den Concertzetteln meist der ”Saal zum rothen Igel” genannt – hatte, klein, dumpf und unzweckmäßig wie er war, niemals eine hervorragende Rolle als Concertlocalität gespielt. Wir wissen, daß die Virtuosen den kleinen Redoutensaal oder Landhaussaal aussuchten, der ”rothe Igel” hingegen nur den bescheidensten Vereinsproductionen, eine Zeitlang Schuppanzigh’s Quartetten und hin und wieder einem ”Privatkonzert” zum Asyl diente.

149. Tuchlauben 12:ssa sijaitsevasta rakennuksesta löytyvät ensimmäiset maininnat ovat 1400-luvulta. Tiedot ovat kauppakirjoista ja rajoittuvat lähinnä omistajien nimiin ja kauppahintoihin. Vuonna 1571 talo mainitaan ensimmäistä kertaa nimellä ”zum roten Igel” (Harrer 1951, 325).

150. Pohl 1871, 21. Pohl kuvaa avajaiskonsertin ohjelmaa käsittämättömäksi, sillä mukana

talo valmistui 1870, Punaisen siilin salia alettiin käyttää teatterina (Theater unter den Tuchlauben, vuodesta 1871 Strampfertheater), kunnes rakennuksen osti Frankfurter Hypothekenbank 1877.¹⁵¹ Vuonna 1885 koko rakennus saleineen purettiin, ja uusi omistaja Heinrich von Mattoni (1830–1910) rakennutti paikalle kuvataiteilijanakin tunnetun arkkitehti Gustav von Korompayn (1833–1907) suunnitteleman liike- ja asuinrakennuksen Mattoni-Hof, joka on paikalla edelleenkin.¹⁵² Samassa korttelissa Wildpretmarkt-kadun puolella sijaitsi myöhemmin Zum roten Igel -niminen ravintola, joka oli muusikoiden suosiossa aina Johannes Brahmsin (1833–1897) päiviin saakka. Viereinen talo Tuchlaubenin puolella oli taas nimeltään Zum blauen Igel (Sininen siili), ja siinä Schubert asui 1827–1828, siis myös konserttinsa aikaan, kunnes joutui sairautensa takia muuttamaan veljensä Ferdinandin luo 1.9.1828.¹⁵³

On syytä muistaa, että Musikverein järjesti muitakin konsertteja kuin musiikki-iltamia. Seuran neljä kertaa vuodessa järjestämät suuret orkesterikonsertit kuuluivat sen perustoimintaan, mutta ennen uuden konserttisalin valmistumista 1831 nämä konsertit järjestettiin muualla kuin Punaisen siilin vaatimattomissa tiloissa, yleensä hovin suuressa tanssiaissalissa (Grosser Redoutensaal). Seuran toiminnan alkuaikoina järjestettiin lisäksi vuosittain jossain kaupungin suurista saleista suuri hyväntekeväisyyskonsertti, jossa esitettiin jokin Händelin oratorioista. Vaikka Schubertin vokaaliteoksia esitettiin 1820-luvulla musiikki-iltamissa todella usein, hänen orkesteriteoksiaan soitettiin seuran suurissa konserteissa hänen elinaikanaan vain yhden ainoan kerran 18.11.1821. Tuossa Leopold von Sonnleithnerin kokoamassa konsertissa kuultiin e-molli-alkusoitto (D 648) ennen konsertin päättänyttä Mozartin *Don Giovanni* -kohtausta. Konsertin alkupuolella esitettiin Beethovenin A-duuri-sinfonia (nro 7, op. 92), Maximilian Stadlerin (1748–1833) kuoroiteos (Christoph August Tiedgen *Uranian* teksteihin) sekä Bernhard Rombergin muunnelmat sellolle.¹⁵⁴

ei ollut yhdenkään wieniläisille rakkaan ”sävelsankarin” (Tonheroen) teosta, vaan sen sijaan von Moselin alkusoitto, von Herzin konserttimuunnelmat sekä aaria ja kuorokohtaus jostain Rossinin oopperasta. Sali oli tuskin puolillaan ja konsertin uusinnassa 6.11.1831 kenties vieläkin tyhjempi. Hanslick mainitsee, että Rossinin aarian oopperasta *La cenerentola* lauloi (Schubertin konserttissakin esiintynyt) Josefine Fröhlich ja että ohjelmassa oli myös neiti Magoin säveltämät ja esittämät muunnelmat pianolle sekä jokin Hummelin kuoroiteos (Hanslick 1864, 122). Naispuolisten säveltäjien teoksia esitettiin tosin niin harvoin, että mahdollisesti neiti Magoin esittämä muunnelmateos olikin Pohlin mainitsema von Herzin teos.

151. Harrer 1951, 325.

152. Talon nykyinen osoite on Tuchlauben 12, 1010 Wien.

153. Klein 1972, 60, 108, 126.

154. Reed 1978, 940–41.



Kuva 3. Tuntematon: Musikvereinsgebäude unter d. Tuchlauben, akvatinta. Musikvereinin toimitalo Zum roten Igel vuoden 1831 asussa oikealla, sen jälkeen, kun taloon oli rakennettu Wienin ensimmäinen varsinainen konserttisali. Schubertin aikaan Musikverein vuokrasi talosta asuinhuoneistoa, jonka tiloissa mm. pidettiin pienehköjä konsertteja. Talon vasemmalla puolella Zum blauen Igel, jossa Schubert asui sävellyskonserttinsa aikaan. Österreichische Nationalbibliothek, I.N. KAR0500130.

3. Schubertin tie kohti omaa konserttia

Tässä luvussa kirjoitan Schubertin askelista edellisessä luvussa kuvatussa maisemassa. Jos edellinen luku oli kuin pysäytyskuva, tämä luku on pitkitäiskuva nuoren muusikon vaelluksesta aikansa instituutioiden ja ihmisten lomassa.

3.1. Perhepiiri ja kouluvuodet

Schubert sai varttua musiikin oppimisen kannalta monin tavoin ainutlaatuisessa ympäristössä. Musiikkia harrastavissa perheissä oli tapana ainakin keran viikossa kokoontua soittamaan oman jousikvartetin voimin.¹⁵⁵ Kvartetisoittoa harrastivat myös aateliset ja muut herrasmiehet omissa illoissaan.¹⁵⁶ Jousisoittimia pidettiin nimittäin naisille sopimattomina, mutta sen sijaan laulaminen ja pianonsoitto olivat heillekin sallittuja harrastuksia. Schubertien kodissa Himmelfortgrundissa tuleva säveltäjä Franz Peter soitti lapsuudessaan isänsä ja kahden vanhemman veljensä kanssa miltei päivittäin Haydnin ja Mozartin kvartettoja.¹⁵⁷ Ignaz (1785–1844) ja Ferdinand (1794–1859) soittivat viulua, Franz Peter alttoviulua ja isä Franz Theodor (1763–1830) selloa.¹⁵⁸ Isä, joka oli koulumestari ja piti omaa koulua, huomasi pian Franz Peterin ainutlaatuisen lahjakkuuden ja ohjasi hänet läheisen Lichtentalin kirkon urkurin Michael Holzerin (1772–1826) luo saamaan opetusta laulussa, urkujensoitossa ja teoriassa. Nuori Franz lauloi säännöllisesti myös kirkon kuorossa vuosina 1805–1808.¹⁵⁹ Näin hän pääsi esittämään aikansa musiikkia yhdessä ammattimuusikkojen kanssa ja tapasi seitsemän vuoden iässä myös hovisäveltäjä Antonio Salierin (1750–1825), josta tuli sittemmin hänen opettajansa.

155. Fritz-Hilscher & Kretschmer 2011, 277.

156. Näin teki myös Joseph Haydn (1732–1809), jonka paroni Karl Joseph Fürnberg (n. 1720–1767) kutsui ajoittain kolmen muun soittajan kanssa luokseen Weinzierlin linnaan musisoimaan. Hän antoi Haydnille tehtäväksi myös säveltää tälle yhtyeelle sopivaa soitettavaa. Näin syntyivät 1750-luvulla Haydnin ensimmäiset jousikvartetot (Konold 1980, 23; Grave 2006, 9). Haydnin yli seitsemästäkymmenestä kvartetosta tuli sitten kvartettkirjallisuuden perusta, ja niitä soitettiin Schubertien kodissakin.

157. Schroeder 2009, 37. Perheen äiti Elisabeth, s. Vietz (1756–1812), synnytti neljätoista lasta, joista aikuisikään asti selvisi neljä poikaa ja yksi tyttö.

158. Perheen kaksi muuta aikuisiän saavuttanutta lasta olivat Karl ja Maria Theresia. Karl oli lahjakas maisemamaalari ja elätti itsensä opettamalla piirustusta ja kalligrafiaa. Nuorimmainen Maria avioitui Matthias Schneider -nimisen koulumestarin kanssa (Putz 1997, 11).

159. Hilmar & Jestremski 2004, 439.

Hän jatkoi kuitenkin myös soittamista kotikvartetissa ja sävelsi sille 1810-luvulla kymmenisen jousikvartettoa, joista osa kuitenkin jäi keskeneräisiksi tai on kadonnut.¹⁶⁰

28.5.1808 *Wiener Zeitung* -lehdessä ilmoitettiin, että keisari Franzin¹⁶¹ (1768–1835) vuonna 1803 perustama poikien sisäoppilaitos Kaiserlich-königliches Stadtkonvikt haki kahta uutta kuoropoikaoppilasta.¹⁶² Tämä koulu korvasi keisari Josef II:n (1741–1790) lakkauttaman jesuiittojen ylläpitämän vastaavan oppilaitoksen ja tarjosi koulutusta sekä Hofkapellen kuoropojille että yliopisto-opintoihin valmentautuville nuorukaisille.¹⁶³ Musiikillisesti erityisen lahjakkaaksi osoittautunut Franz Schubert lähetettiin pääsykokeisiin, ja ne läpäistyään hän muutti 11-vuotiaana Himmelfortgrundin esikaupungista asumaan Wienin keskusta. Kuorolaulun ja kouluaineiden lisäksi ohjelmassa oli iltaisin orkesterisoittoa hoviurkuri Wenzel Ruzickan (1758–1823) johdolla. Näissä harjoituksissa Konviktin pojat kahlasivat läpi oman aikakautensa sinfonioita: Haydnia, Mozartia, Beethovenia ym.¹⁶⁴ Schubert soitti orkesterissa aluksi toista viulua, mutta siirtyi pari vuotta myöhemmin ensimmäiseen viuluun.¹⁶⁵ Todennäköisesti hän sävelsi ensimmäisen sinfoniansa D-duuri (D 82) juuri tätä oppilasorkesteria varten 1813.¹⁶⁶ Uusia sävellyksiään hän pääsi esittämään Konviktin musiikki-illoissa sieltä lähdettyäänkin, ja myös 1814–1815 sävelletty toinen sinfonia B-duuri (D 125) on omistettu koulun korkea-arvoiselle rehtorille tohtori Franz Innozenz Langille (1752–1835).¹⁶⁷

160. Gibbs 2000, 26. Lichtentalin kirkon arkistosta löytyy edelleenkin 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa kirjoitettuja kopioita Mozartin sekä Michael ja Joseph Haydnin kamarin ja kirkkomusiikista.

161. Keisari Franz oli nimellä Franz II Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan viimeinen keisari 1792–1806 ja nimellä Franz I Itävallan ensimmäinen keisari 1804–1835 (Putz 1997, 5). Useimmissa lähteissä hänestä käytetään nimeä keisari Franz.

162. Deutsch 1964, 7–8. Tarkistin Deutschin tiedon ao. *Wiener Zeitungin* numerosta, ja tieto pitää todellakin paikkansa, vaikka Gibbsin mukaan elokuussa ilmoitettiin samassa lehdessä kolmesta poikasopraanon paikasta (Gibbs 2000, 27). 3.8.1808 ilmoitettiin kyllä yhdestä poikasopraanon paikasta. Ehkä Gibbs on laskenut nämä yhteen.

163. 1498 perustettu poikakuoro tunnetaan nykyään nimellä Wiener Sängerknaben (Osborne 1985, 5).

164. Orkesteri oli siinä määrin edustuskelpoinen, että ennen Schubertin tuloa kouluun nuori arkkiherttua Rudolf (1788–1831) oli kutsunut sen soittamaan Schönbrunnin linnaan tilaisuuteen, jossa myös hänen kuuluisa opettajansa Beethoven oli läsnä (Deutsch 1964, 8).

165. Osborne 1985, 6.

166. Schroeder 2009, 66; Hilmar 2003, 7.

167. Deutsch 1964, 31. Lang tunnetaan Itävallan koulujärjestelmän uudistajana (Putz 1997, 18).

3.2. Ystävä ja tukija Josef von Spaun

Stadtkonviktin yhteisössä saamistaan ystävistä Schubertille merkittävin oli Josef von Spaun (1788–1865), varakkaan aatelisperheen poika, joka oli tullut kotikaupungistaan Linzistä opiskelemaan juridiikkaa Wienin yliopistoon 1805. Monien muiden yliopiston opiskelijoiden tavoin Spaun oli kaupunkiin muuttaessaan saanut kortteerin Stadtkonviktin asuntolasta ja sai samalla tehtäväkseen huolehtia koulun orkesterista, jossa hän toimi toisen viulun äänenjohtajana. Hän myös vastasi orkesterin ohjelmiston laajentamisesta ja hankki uutta nuottimateriaalia, mm. Beethovenin sinfonioita. Kun Schubert 11-vuotiaana tuli koulun oppilaaksi 1808, Spaun oli jo 19-vuotias. Hän huomasi pian, että ujo ja syrjäänvetäytyvä poika oli poikkeuksellinen lahjakkuus. Suuresta ikäerosta huolimatta he ystäväystyivät, ja nuori Franz uskaltautui esittämään vanhemmalle toverilleen omia sävellyksiäänkin. Vuonna 1809 Spaun valmistui juristiksi ja sai ensimmäisen työpaikan kotikaupungistaan Linzistä, mutta jo 1811 hän palasi Wieniin valtion virkaan kymmeneksi vuodeksi. Näinä vuosina Spaunin rooli Schubertin elämässä olikin merkittävä: Hän rohkaisi nuorta säveltäjää tämän luomistyössä ja tuki häntä myös taloudellisesti esim. ostamalla nuottipaperia ja viemällä hänet näkemään ja kuulemaan oopperoita, mihin vähävaraisella pojalla ei muuten olisi ollut mahdollisuutta.¹⁶⁸

Vuoden 1812 loppuun mennessä Schubert näki ainakin seuraavat kuusi oopperaa: Joseph Weiglin (1766–1846) säveltämät *Das Waisenhaus* ja *Die Schweizer Familie*, Mozartin *Taikaheilu*, Cherubinin *Medea*, Ranskan Mozartiksi kutsutun François-Adrien Boieldieun (1775–1834) *Jean de Paris* ja maltalaissyntyisen Nicolas Isouardin (1775–1818) *Cendrillon*.¹⁶⁹ Oopperaesityksistä erityisen suuren vaikutuksen Schubertiin teki kuitenkin Christoph Willibald Gluckin (1714–1787) *Iphigénie en Tauride*, jonka hän sai nähdä ja kokea vuonna 1813. Musiikin lisäksi häntä koskettti vahvasti tähtilaulajien Anna Milderin (1785–1838) ja Johann Michael Voglin esiintyminen oopperan päärooleissa Ifigeneiana ja Orestesina.¹⁷⁰ Anna Milder-Hauptmannista tuli sittemmin Schubertin laulujen ihailija, ja hänen pyynnöstään Schubert kirjoitti vain vähän ennen kuolemaansa teoksen *Der Hirt auf dem Felsen* (D 965) sopraanolle, klarinetille ja pianolle. Voglista taas tuli muutamaa vuotta myöhemmin Schubertin laulujen tunnetuin tulkki ja puolestapuhuja.

3.3. Ensi askel julkisuuteen

Schubert muutti sisäoppilaitoksesta takaisin kotiin vuonna 1813. Edellisenä

168. Gibbs 2000, 27; Clive 1997, 221.

169. Newbould 1997, 25.

170. Clive 1997, 221; Gibbs 2000, 34.

vuonna hänen äitinsä oli kuollut 45 vuoden iässä oletettavasti lavantautiin, joka merkittiin tuolloin usein kuolinsyiksi, kun oireina oli korkea kuume ja kuumehoureet.¹⁷¹ Lukuvuonna 1813–1814 hän opiskeli isänsä ja veljiensä Ignazin ja Ferdinandin esimerkkiä seuraten alakoulunopettajaksi Normal-Hauptschulessa. Valmistuttuaan hän alkoi työskennellä isänsä koulussa, mutta jatkoi samalla vuonna 1812 aloittamiaan sävellysofinoja Antonio Salierin johdolla.¹⁷² Sävellystunneilla hän kävikin miltei päivittäin aina vuoden 1816 loppuun saakka.¹⁷³ Salieri oli myös paikalla 25.9.1814 Lichtentaler Pfarrkirchen 100-vuotisjuhlassa, jossa esitettiin Schubertin messu F-duuri (D 105).¹⁷⁴ Tämä oli ensimmäinen kerta, kun tuolloin 17-vuotiaan säveltäjän tuotantoa esitettiin julkisesti. Sävellys teki suuren vaikutuksen kuulijoihin, ja monet viittasivat ihastuksissaan esitykseen vielä vuosia myöhemmin.¹⁷⁵ Schubert itse johti esityksen, hänen veljensä Ferdinand soitti urkuja, Michael Holzer oli valmentanut kuoron, ja konserttimestarina oli viuluvirtuoosi Josef Mayse-der (1789–1863), joka oli toiminut vuodesta 1810 alkaen Kärntnertortheaterin oopperaorkesterin konserttimestarina. Yhtenä sopraanosolistina lauloi Schubertien tuttavaperheen tytär Therese Grob (1798–1875), joka oli nuoren säveltäjän ihastuksen kohteena useamman vuoden ajan. Schubertin veljen Ferdinandin mukaan F-duuri-messu esitettiin myös Augustinerkirchessä keisarin palatsin tuntumassa 26.10. Jos niin tapahtui, kuulijoiden joukossa oli varmasti myös Wienin kongressin kansainvälisiä vieraita.¹⁷⁶

Samoihin aikoihin Schubert otti ensi askeliaan liedsäveltäjänä. Liedin isänä tai keksijänä häntä ei missään tapauksessa voi pitää, sillä saksankielisiin runoihin sävellettiin Wienissä noihin aikoihin lauluja sadoittain.¹⁷⁷ Laulukokoelmiakin julkaistiin kymmenittäin.¹⁷⁸ Schubertkin alkoi säveltää lauluja yhä tiiviimpään tahtiin, ja uusi teos saattoi syntyä hetkessä, kun joku vain toi sopivan runon Schubertin luettavaksi.¹⁷⁹ Hän oli säveltänyt lauluja jo pari tu-

171. Sama kuolinsyy kirjattiin myös säveltäjälle itselleen marraskuussa 1828. Jo keväällä 1813 Schubertin isä Franz Theodor solmi uuden avioliiton itseään kaksikymmentä vuotta nuoremman Anna Kleyenbockin (1783–1860) kanssa, joka synnytti perheeseen vielä viisi lasta (Newbould 1997, 25–26, 275).

172. Newbould 1997, 34; Clive 1997, 169.

173. Gibbs 2000, 30; Newbould 1997, 64.

174. McKay 1996, 40. Useissa aiemmin julkaistuissa teoksissa esityspäiväksi on merkitty 16.10. (mm. Deutsch 1964, 34).

175. Newbould 1997, 35, 38.

176. Gibbs 2000, 40; McKay 1996, 40.

177. Schubertin esikuvana yksinlaulujen tekijänä pidetään 1760–1802 elänyttä Johann Rudolf Zumsteegia (Dürr 2006, 160).

178. McKay 1996, 47.

179. Fischer-Dieskau 1999, 12.

sinaa ennen kuin hän F-duuri-messun esitysten välissä sävelsi 19.10.1814 päivätyn laulun *Gretchen am Spinnrade* (D 118) Johann Wolfgang von Goethen (1749–1832) *Faustin* tekstiin.¹⁸⁰ Tämä on varhaisin jälkipolvien mestarilliseksi leimaama Schubertin yksinlaulu. Ennen vuodenvaihdetta syntyi viisi muutakin laulua Goethen runoihin.¹⁸¹ Joulukuussa 1814 Joseph von Spaun antoi hänelle ystävänsä Johann Mayrhoferin (1787–1836) runon *Am See* (D 746).¹⁸² Kun Schubert oli säveltänyt laulun tähän runoon, Spaun esitteli runoilijan ja säveltäjän toisilleen.¹⁸³

Kun Mayrhofer liittyi Schubertin ystävysten joukkoon, ryhmä sai pian vakiintuneemman identiteetin lukupiirinä, jonka keskiössä oli ajan hengen mukaisesti ”Bildung” eli itsensä kehittäminen ja kouluttautuminen. Ryhmän jäseniä olivat Mayrhoferin ja Spaunin lisäksi mm. Franz von Schober (1796–1882), Anton Ottenwalt (1789–1845), Franz Bruchmann (1798–1867), Josef Kenner (1794–1868), Johann Senn (1795–1857) ja Spaunin nuorempi veli Anton von Spaun (1790–1849). Kirjallisuuden tutkimisella oli tärkeä sija tämän ryhmän toiminnassa, ja näin Schubert pääsi tutustumaan aikansa uusimpaan saksankieliseen runouteen ja kirjallisuuteen. Vuosina 1814–1817 hän sävelsi yli 320 laulua, suurimman osan näistä runoihin, joihin hän tutustui ystäviensä kautta. Kun ryhmän nuorimpien jäsenten odotettiin valmistavan kirjallista materiaalia yhteisiä keskusteluja varten, Schubertille oli luontevampaa tuoda mukanaan uusi laulu, ja ryhmäläiset kannustivatkin häntä tähän koko sydämeästään.¹⁸⁴ Ryhmällä oli vuosina 1816–1817 oma julkaisukin: *Beyträge zur Bildung für Jünglinge*. Lehden toimittamisesta vastasivat lähinnä Mayrhofer ja Anton von Spaun, ja sen keskeisinä teemoina olivat ystävyys ja kansalaishyveet.¹⁸⁵

3.4. Franz von Schoberin avulla vapaaksi taiteilijaksi

Lukupiirin keskushahmoksi nousi Franz von Schober, jonka Spaun esitteli Schubertille 1815. Hän tuli sittemmin olemaan keskeinen henkilö myös Schubertiadien synnyssä.¹⁸⁶ Spaunin tapaan Schoberkin oli tullut opiskelemaan Wieniin, joka oli hänen äitinsä (Katharina s. Derffel 1762–1833) kotikaupunki.

180. Newbould 1997, 39; Klein 1972, 20.

181. McKay 1996, 48.

182. Päivätty 7.12.1814.

183. Monet näistä nuorukaisista tulivat Ylä-Itävallasta Linzin alueelta. Esim. Mayrhofer oli syntynyt 40 kilometrin päässä Linzistä sijaitsevasta Steyristä, joka oli myös baritoni Voglin kotikaupunki.

184. McKay 1996, 49–50.

185. Gibbs 2000, 47–48; Dürr 2007, 25.

186. Clive 1997, 187–88.

Schober oli itse syntynyt Malmön lähellä Torupin linnassa, jossa hänen isänsä Franz Xaver von Schober (1759–1802) toimi tilanhoitajana. Isän kuoltua 1802 perhe muutti Ruotsista Saksan kautta takaisin Itävaltaan. Ennen yliopistopintoja Schober kävi koulua ensin Saksan Thüringenin Schnepfentalissa kuuluisassa Salzmannin sisäoppilaitoksessa ja Kremsmünsterissä lähellä Linziä sekä välillä vuoden ajan 1807–1808 Wienin Akademisches Gymnasiumia.¹⁸⁷ Aloittaessaan filosofian opintonsa 1815 hän tuli Wieniin asumaan äitinsä ja vuotta vanhemman sisarensa Sophien (1795–1825) luo.¹⁸⁸ Hän ei kuitenkaan koskaan valmistunut yliopistosta, vaikka olikin erittäin älykäs ja sivistynyt.¹⁸⁹ Enemmän kuin opinnot häntä kiinnostivat taiteet ja seuraelämä. Hän kokeili siipiään itsekin niin kuvataiteilijana kuin runoilijana ja näyttelijänäkin.¹⁹⁰ Ernst Hilmar kirjoittaakin Schoberin olleen diletantti kaikilla taiteenaloilla.¹⁹¹

Linziläisryhmään kuulunut Josef Kenner (1794–1868), joka Bildungin hengessä puolusti vankasti niin sivistystä kuin siveellisyyttäkin, piti Schoberia toisaalta hurmaavana persoonana mutta toisaalta varsinaisena Mefistofeleena, joka kietoi pauloihinsa viattomia sieluja ja vei nämä mukanaan turmioon.¹⁹² Schoberilla olikin kyky lumota luonteeltaan hyvin erilaisia ihmisiä sukupuoleen katsomatta. Maynard Solomon kirjoitti vuonna 1989 Schubertin ystäväpiiriin liittyvän artikkelin ”Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini”, jossa hän pyrki ravistelemaan kiiltokuvamaista Schubert-kuvaa ja tulkitsemaan mm. Schoberin vaikutusta ympäristöönsä erotiikasta käsin.¹⁹³ Aikalaistensa mukaan Schober edustikin hedonistista moraalikäsitystä ja rohkaisti ihailijoitaan heittäytymään viettiensä vietäviksi, mihin Kennerkin viittaa verratessaan häntä Mefistofeleeseen. 2000-luvulla Schoberin elämää laajasti tutkinut Till Gerrit Waidelich puolestaan kuvaa tämän karismaattisen miehen lumousvoimaa tavalla, joka vaikuttaisi viittaavan ennemminkin jonkinlaiseen persoonallisuushäiriöön. Kun taika murtui, niin kuin monien Scho-

187. Steblin 2002, 40.

188. Newbould 1997, 64; <http://members.aon.at/michaelorenz/schober/>

189. Useissa lähteissä Schoberin kerrotaan opiskelleen oikeustiedettä Spaunin ym. tapaan, mutta Wienin yliopiston arkistojen mukaan hän opiskeli virallisesti filosofiaa (Waidelich 2008, 40).

190. Schubertin hautamuistomerkin rintakuva oli Schoberin hahmottelema, Schubert kirjoitti sekä lauluja hänen runoihinsa että oopperan *Alfonso ja Estrella* hänen librettoonsa, ja Breslaussa Schober yritti tehdä uraa näyttelijänä vuosina 1823–1825.

191. Hilmar 2004, 649.

192. Clive 1997, 188, 191.

193. Solomon 1989, 193–206. Artikkelin käynnisti kiivaan keskustelun, ja musiikkitieteellinen aikakausjulkaisu *19th-Century Music*, jonka sivuilla Solomonin artikkeli ilmestyi, julkaisi seuraavana vuonna erikoisnumeron (XVII:1), joka käsitteli musiikkia ja seksuaalisuutta sekä Schubertin että muidenkin säveltäjien elämässä ja tuotannossa.

berin ystävien kohdalla kävi ajan myötä, seurauksena oli molemminpuolinen väheksyntä, jopa halveksunta, jonka seuraukset olivat yleensä niin tuhoisat, ettei ystävyysuhde enää koskaan palautunut normaaliksi.¹⁹⁴ Graham Johnson luonnehtiikin avoimesti Schoberia narsistiseksi hurmuriksi, joka leikitteli osakseen saamallaan jumaloinnilla.¹⁹⁵ Schubertin kohdalla ystävyys Schoberin kanssa päättyi hänen kuolemaansa, eikä tuota välirikkoa koskaan ehtinyt tapahtua.

Millainen toverusten välinen suhde olikin, Schoberista tuli Schubertille elinikäinen ystävä, ja Schoberin perhe tarjosi hänelle myös mahdollisuuden asua ilmaiseksi luonaan kaupungin keskustassa Tuchlaubenin ja Landskrongassen kulmassa loppuvuodesta 1816.¹⁹⁶ Näin hän pääsi väliaikaisesti irrottautumaan koulutyöstä ja saattoi keskittyä säveltämiseen. Schoberin perheen ylellisessä kodissa vieraili paljon kuvataiteilijoita, runoilijoita ja muusikoita. Sunnuntaisin järjestettiin tanssiaisia, ja epäilemättä pianoa soitti tuolloin Schubert.¹⁹⁷ Säveltää hän ehtikin lopulta Schoberien luona vähemmän kuin edellisenä ”annus mirabilis” -ihmevuonna 1815, jonka aikana hän kirjoitti noin 21850 tahtia musiikkia eli 420 tahtia viikossa. Tästä määrästä noin puolet oli orkesterisävellyksiä, mutta laulujakin syntyi kokonaista 150. Lisäksi hän tuona ”ihmevuonna” hoiti opetustyönsä, kävi sävellystunneilla, otti osaa Bildung-piiriin, soitti kotipiirinsä orkesterissa, tapasi vanhoja koulu-tovereitaan ja kävi konserteissa ja oopperassa.¹⁹⁸

Syksyllä 1817 Schoberin perheen vanhimman pojan Axelin (1789–1817) oli määrä palata kotiin Wieneriin. Hän oli palvellut Ranskassa Itävallan armeijan riveissä, mutta oli nyt sairastunut, ja Franz lähti Ranskaan hakemaan veljensä kotiin. Schubertin piti siksi muuttaa pois Schoberien luota. Koska hänellä ei ollut säännöllisiä tuloja voidakseen vuokrata oman asunnon, hän joutui muuttamaan takaisin perheensä luo. Axel ehti menehtyä ennen kuin Franz ehti perille, mutta Axelin palvelija Claude Étienne matkusti kyllä Wieneriin. Sen sijaan ei ole olemassa todisteita siitä, että Franz olisi itse palannut suoraan kotiin, vaan lähti mahdollisesti käymään synnyinmaassaan Ruotsissa. Schubert ei kuitenkaan tässä vaiheessa muuttanut takaisin Schoberien luo.¹⁹⁹

194. Waidelich 2008, 13.

195. Johnson 2014, II:792.

196. Gibbs 2000, 52. Schoberien asunto oli talossa, jonka paikalla on nyt Tuchlauben 20 (Klein 1972, 25). Samassa korttelissa sijaitsi ”zum roten Igel”, johon muutti sittemmin Musikverein, nykyinen Tuchlauben 12.

197. Klein 1972, 26; Newbould 1997, 64.

198. Newbould 1997, 40–41; Gibbs 2000, 44.

199. McKay 1996, 71–73.

3.5. Kapinahenkeä ja salaseuroja

Vaikka Schubert myöhemmin iloitsikin teostensa esittämisestä vanhemman ikäpolven musiikkisalongeissa ja Musikvereinin iltasoitoissa, hänen lähimmät ystävänsä olivat nuorukaisia, joista vain harvat olivat muusikoita tai aktiivisia musiikinharrastajia. Monet heistä suhtautuivat vähintäänkin kyynisesti ympäröivään yhteiskuntaan ja vallassa olevaan poliittiseen järjestelmään. Liberaalien kapina oli kohdistunut 1800-luvun alussa ensin Napoleonin miehitykseen, mutta kun sitten ajatuksiaan ei saanut ilmaista vapaasti myöskään Metternichin kontrolloimassa yhteiskunnassa, kapinahenki kääntyi oman maan vallanpitäjiä kohtaan. Ärtymyksen syynä oli erityisesti Euroopan aiempien valtasuhteiden palauttamiseen pyrkinyt ”Restaurationspolitik”, joka ei antanut sijaa demokraattisille aatteille. Napoleonin sotien loputtua opiskelija-levottomuuksista tulikin osa kaupungin arkipäivää, ja liikehdintä levisi myös Stadtkonviktin koululaisten joukkoon. Tässä vaiheessa Schubert ei enää ollut koulun oppilas, mutta yksi hänen lähimmistä ystävistään, tirolilaissyntyinen Johann Senn, joka oli alusta saakka mukana myös Schubertin lukupiirissä, menetti koulussa vapaaoppilaspaikkansa yritettyään vapauttaa toverinsa vankilasta. Sennin julkinen maine tahraantui, mutta ystäviensä joukossa hän nautti entistäkin suurempaa kunnioitusta.²⁰⁰

Myös Schubertin ja linziliäisystävien lukupiiri joutui poliisin huomion kohteeksi, olihan Senn mukana sen toiminnassa. Se, että joku oli ilmiantanut lukupiirin poliisille epäilyttävänä salaseurana 1815, oli kuitenkin sen jäsenille järkytys, vaikka tietystikin joukko idealistisia nuoria miehiä, jotka rohkaisivat toisiaan lukemaan kirjallisuutta laajalti ja halusivat aktiivisesti levittää näin hankkimaansa sivistystä, herätti väistämättä turvallisuusviranomaisten huomion. Ryhmässä sen perustamisesta saakka mukana olleet kunnialliset miehet kuten Anton von Spaun eivät silti viattomuudessaan voineet käsittää, miksi poliisi oli kiinnostunut seurasta, jonka jalot aatteet heidän mielestään olivat valtiolle vain eduksi. Tilanteen pelastamiseksi Spaun lähestyi tovereineen ystäväänsä ja mentoriansa Michael Arnethia (1771–1859). Tämä St. Florianin luostarissa vaikuttanut kirkonmies antoi myötemielisen lausunnon, joka rauhoitti viranomaiset, ja näin lukupiiri saattoi jatkaa toimintaansa entiseen tapaan.²⁰¹

Opiskelijoiden radikaalit piirit, linziliäisystävien lukupiiri tai schubertiaidit eivät olleet ainoita nuoren ikäpolven sosiaalisia ryhmittymiä, joissa Schubert viihtyi. Myös jotkin salaiset ja puolisalaiset seurat vetivät häntä puo-

200. Newbould 1997, 39; Dürr 1997, 21; Clive 1997, 213–14. Senn oli myös runoilija, ja Schubert sävelsi kaksi laulua hänen teksteihinsä: *Schwanengesang* (D 744) ja *Selige Welt* (D 743).

201. McKay 1996, 54–55.

leensa koko hänen aikuisuutensa ajan.²⁰² Erityisen mielenkiintoinen on Unsinnsgesellschaft – suomeksi lähinnä Hölynpöly-yhdistys – jossa Schubert oli mukana ainakin 1817–1818.²⁰³ Kytkös nuoren säveltäjän ja lähinnä kuvataiteilijoista koostuneen seuran välillä tuli päivänvaloon vasta 1990-luvulla Rita Steblinin ryhdyttyä tutkimaan autenttisia Schubertin muotokuvia. Wienin kaupungin historiallisesta museosta hän sai käsiinsä Unsinnsgesellschaftin piirissä syntyneitä piirroksia, joista hän tunnisti Schubertin. Hän kiinnostui tutkimaan asiaa tarkemmin, ja niin vuonna 1998 ilmestyi hänen työryhmänsä ponnistelujen tuloksena laaja teos seuran toiminnasta, jäsenistä sekä julkaisuista, joissa myös Schubert ja hänen taiteilijaystävänsä Leopold Kupelwieser (1796–1862) esiintyvät.²⁰⁴

Unsinnsgesellschaft julkaisi käsin kirjoitettua satiirista lehteä, jonka nimi oli *Archiv des menschlichen Unsinn*s (Ihmisten mielettömyyden arkisto).²⁰⁵ Näissä viikkosissa kirjoitettiin ivallisen huumorin höystämin sanaleikein niin yhdistyksen jäsenten yksityiselämästä ja arkipäiväisistä asioista kuin ajan-kohtaisista tapahtumista, uusista keksinnöistä, taiteesta ja kirjallisuudesta. Merkittävä osa oli seuran taiteilijoiden tekemillä hienoilla tussipiirroksilla. Poliitikasta kirjoittamistakaan ei vältelty, sillä kutakin lehden numeroa oli vain yksi kappale, jota kierrätettiin jäsenten keskuudessa.²⁰⁶

Unsinnsgesellschaft järjesti myös juhlia ja esitti musiikillisia hupinäytelmiä. Esimerkki tästä on seuran 18.4.1818 esittämä Josef Kupelwieserin (1791–1866)²⁰⁷ tekstiin perustuva *Feurgeist* (1817), jonka musiikin oletettavasti kirjoitti seuran ainoa säveltäjä Schubert. Vaikuttaa siltä, että hän kolme vuotta myöhemmin käytti kiireissään *Feurgeistiin* sävellettyä musiikkia dramaturgialtaan samankaltaiseen oopperaan *Die Zauberharfe* (D 644).²⁰⁸

Todennäköisesti Schubert sävelsi myös monia yksittäisiä lauluja tälle hölynpölyveljeskunnalle ja sen jäsenille, esim. yksinlaulut *Auf der Riesenkoppe* (D 611), *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583) *Elysium* (D 584) ja mieskvartetti-

202. Schroeder 2009, 81.

203. Schroeder 2009, 84.

204. Steblin 1998: *Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis*. Työryhmän muut jäsenet olivat Erich Benedikt, Walther Brauneis, Ilija Dürhammer, Herwig Knaus, Michael Lorenz ja Gerhard Stradner.

205. Deutsch viittaa kommenteissaan ”kaikkiin harmittomiin hölynpöly-yhdistyksiin” antaen ymmärtää, että niitä olisi ollut useita (Deutsch 1957, 209).

206. Steblin 1998, 13. Kirjoituksissa jäsenistä käytetään seuran antamia lempinimiä, jotka liittyivät kunkin työhön ja henkilökohtaisiin ominaisuuksiin. Schubertin lempinimi yhdistyksessä oli mitä ilmeisimmin Ritter Cimbäl (Steblin 1998, 17).

207. Josef Kupelwieser oli näytelmäkirjailija ja taidemaalari Leopold Kupelwieserin vanhempi veli. Hän kirjoitti libreton Schubertin 1823 säveltämään oopperaan *Fierrabras* (D 796), jota ei tekijöiden elinaikana kuitenkaan esitetty (Clive 1997, 106–07).

208. Steblin 1998, 26–28.



Kuva 4. Carl Friedrich Zimmermann (1796–1820): Zur Unsinniade 5^{er} Gesang, vesiväri. Unsinnsgesellschaftin juhla uudenvuodenaattona 31.12.1817. Seinällä näkyy teksti ”Vivat, es lebe Blasius Leks”. Blasius Leks oli näytelmäkirjailija Josef Kupelwieseristä (1792–1866), taidemaalari Leopold Kupelwieserin veljestä seuran piirissä käytetty nimi. Veljekset todennäköisesti seisovat ylimpänä kuvassa. Heidän edessään kuvan keskellä Schubert ja sisarukset Therese ja Babette Kunz, jotka esiintyivät pianisteina Schubertin ja Anselm Hüttenbrennerin kanssa 12.3.1818 C.F. Müllerin runoillassa. Wien Museum, HMStW I.N. 71.695/43. Teoksessa Rita Steblin: *Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis*, kuvasivu x.

laulun *Das Dörfchen* (D 598). Näistä kolme viimeistä liittynevät seuran jäsenen Ferdinand Dörflingeriin (1790–1818) ja tämän syyskuussa 1717 vietettyihin häihin. Joulukuussa 1717 sävelletyn laulun *Das Dörfchen* ensimmäisessä versiossa (D 598), jossa ei ole pianosäestystä, on mukana säkeitä, jotka Schubert on jättänyt pois (julkisempaa käyttöä varten) myöhemmin ilmestyneestä pianolla tai kitaralla säestettävästä versiosta (D 641). Noissa säkeissä esiintyy nimi Elise, joka oli seuran piirissä käytetty Dörflingerin lempinimi: ”Kaunis on niitty, mutta vain Elise tekee siitä paratiisin.” Nimi liittyy myös laulun tekstin kirjoittaneen saksalaisen runoilijan Gottfried August Bürgerin (1748–1794) elämään: Hän eli ensin suhteessa kahden sisaruksen kanssa ja sitten lyhyen aikaa onnettomassa avioliitossa ”häpeämättömän kirjailijan” Elise Hahnin kanssa. Nämä Bürgerin naissuhteet olivat seuran lehdessä

usein pilkanteon kohteena.²⁰⁹ Unsinnsgesellschaftiin liittyvä musiikki tuokin uuden näkökulman muutoin aika harvoin satiirisena humoristina näyttäytyvään Schubertiin.

Poliittisuuteen saakka epäpoliittinen seura oli Wienin merkittävimpien kirjailijoiden ja taiteilijoiden suosima Ludlamshöhle, jonka kokoontumisissa myös monet Schubertin ystäväistä olivat mukana.²¹⁰ Tämän seuran kokoontumisissa politiikasta puhuminen oli ehdottomasti kielletty, mutta salaisine rituaaleineen, koodinimineen ja mystisine viesteineen yhtenä päämääränä hauskanpidossa oli toimia syöttinä poliisivoimille, joita haluttiin harhauttaa ja härnätä. Näytelmäkirjailijana tunnettu Eduard von Bauernfeld (1802–1890) kertoo olleensa Schubertin kanssa juuri liittymässä tämän seuran jäseniksi, kun poliisi viimein tarttui täkyyn ja tekemänsä ratsian seurauksena lakkautti seuran toiminnan 1826.²¹¹



Kuva 5. Leopold Kupelwieser: Das Kaleidoskop und die Draisine, vesiväri. Schubert ja Leopold Kupelwieser jälkimmäisen kuvaamina Unsinnsgesellschaftin julkaisussa 16.7.1818. Resiinaa ajaa Kupelwieser itse. Sekä kaleidoskooppi että resiina olivat uusia keksintöjä vuodelta 1817. Schubertin pitkä sauva viittaa hänen tuolloiseen työhönsä isänsä koululla. *Archiv des menschlichen Unsinnns* 16. Wienbibliothek im Rathaus. WStLB-HSS Jb 86.126/7.

209. Steblin 1998, 30–35.

210. Schroeder 2009, 82. Seuran nimi tulee Adam Gottlieb Öhlenschlägerin näyttämöteoksesta *Ludlams Höhle*, jota esitettiin Theater an der Wienissä 1817.

211. Deutsch 1957, 205–06.

Nuorten miesten yhdistystoimintaa pidettiin siis epäilyttävänä, ja ilmiantajien verkko oli tiheä, mutta vain kerran Schubert joutui tekemisiin poliisin kanssa kouriintuntuvalla tavalla. Hän tuli nimittäin pidätetyksi aiemminkin hankaluuksiin joutuneen toverinsa Johann Sennin luona maaliskuussa 1820. Senn oli edelleen poliittisesti aktiivinen, ja hänen isänsä, tuomari Franz Michael Senn (1762–1813) oli tukenut Tirolin pyrkimystä irtautua Baijerista 1809. Saksassa opiskelijalevottomuudet olivat johtaneet nationalisteja vastustaneen konservatiivisen näytelmäkirjailija August Friedrich Ferdinand von Kotzebuen (1761–1819) salamurhaan, ja mielenosoitusten pelättiin leviävän Itävaltaankin. Senn vangittiin 14 kuukaudeksi, mutta Schubert ja pari muuta paikalla ollutta nuorukaista pääsivät varoituksella.²¹² Schubertin rikkomus oli se, että hän oli verbaalisesti kommentoinut poliisin toimintaa pidätystilanteessa, mutta hänet vapautettiin kuitenkin pian.²¹³ Hilmar ihmettelee sitä, ettei tapauksesta näy merkkiäkään Schubertin ystävien muistelmissa. Sen sijaan Schubertin käsiala muuttui tapahtuman myötä yhtäkkiä, mikä Hilmarin mielestä voisi viitata siihen, että kokemus oli todella merkittävä.²¹⁴ Christopher Gibbs taas arvelee, että Schubertin helmikuussa 1820 aloittama työskentely *Lazarus-oratorion* (D 689) parissa häiriintyi pidätyksen takia. Yleensä hän ei palannut keskeytyneiden projektiensa pariin, ja niinpä *Lazaruksestakin* valmistui vain ensimmäinen näytös ja osa toista näytöstä.²¹⁵

3.6. Johann Michael Vogl

Josef von Spaun ymmärsi, että edetäkseen urallaan nuori säveltäjä tarvitsisi tuekseen karismaattisen ammattilaulajan. Schubertin ihailema Kärntnertortheaterin sankaribaritoni Johann Michael Vogl (1768–1840) oli ystäväpiirin mielestä tähän tarkoitukseen paras mahdollinen henkilö. Kirjoittamassaan nekrologissa ”Über Schubert” Spaun muistelee, kuinka Schubertin ihailu ja kunnioitus Voglia kohtaan oli kasvanut kerta kerralta, kun hän poikasena pääsi seuraamaan tämän roolitöitä oopperassa, ja kuinka hänessä syttyi toive saada tutustua tähän mestarilliseen laulajaan.²¹⁶ Juhlitun oopperatähden ja lähes kolmekymmentä vuotta nuoremman säveltäjän saattaminen yhteen ei kuitenkaan ollut helppoa. Voglin elämäkerran kirjoittaneen Andreas Ließin mukaan laulajalle oli kerrottu monestakin nuoresta säveltäjälupauksesta, mutta joka kerta hän heitä kuullessaan oli saanut pettyä. Voglin ja Schubertin

212. Clive 1997, 213.

213. Black 2003, 89.

214. Hilmar 1988, 21–22.

215. Gibbs 2000, 88–89.

216. Deutsch 1957, 17. Nekrologi julkaistiin Linzissä ilmestyvässä lehdessä *Österreichischer Bürgerblatt für Verstand, Herz und gute Laune* 27.3., 30.3. ja 3.4.1829 (Clive 1997, xxvi).

tapaamisen järjestämiseksi saatiin avuksi Schober, jonka lanko italialaistenori Giuseppe Siboni (1780–1839) oli Voglin kollega.²¹⁷ Sibonin myötävaikutuksella Schober pääsi sitten tunkeutumaan Voglin puheille ja alkoi ylistää Schubertia ja hänen laulujaan, mutta kokenut mestari ei lämmennyt lainkaan. Schober ja hänen ystävänsä eivät kuitenkaan hellittäneet, ja sinnikkään suostuttelun jälkeen Vogl antoi viimein periksi ja lupasi tulla tapaamaan Schubertia.²¹⁸

Schubert ja Vogl tapasivat Schoberien asunnossa syksyllä 1817. Mukana juonessa oli myös Mayrhofer. Hän oli antanut Schubertille sävellettäviksi antiikin taruihin pohjautuvia runojaan, joihin kreikkalaista sankaria Orestesia menestyksekkäästi esittäneen Voglin oletettiin helposti ihastuvan.²¹⁹ Vogl ei etukäteen odottanut nuoren säveltäjän tekeleiden tekevän häneen vaikutusta, mutta pian hän ihastui Schubertin laulujen kauneuteen ja erikoislaatuisuuteen ja alkoi esittää niitä yksityistilaisuuksissa, joissa hän oli aina tervetullut ja ihailtu vieras, vaikka hänen äänensä ei enää ollutkaan yhtä loistelas kuin nuorempana.²²⁰ Schubertin laulujen tulkkina Voglille avautui uusi vaihe myös hänen omalla urallaan, ja Schubert saattoi oppia vanhemmalta kollegaltaan paljon – jos ei niinkään itse musiikista niin sitten musiikkibisneksestä, kirjallisuudesta ja estetiikasta. Vogl avasi hänelle myös kotiinsa ja esitteli hänet vaikutusvaltaisille ystävilleen.²²¹

Voglin oopperaura oli alkanut vuonna 1795 – jo ennen Schubertin syntymää – ja uransa aikana hän esitti mm. Mozartin *Idomeneon* nimiroolia, *Figaron häiden* kreivi Almavivaa, *Così fan tutte*n Gugliemoa, Gluckin oopperan *Iphigénie en Tauride* Orestesia ja Beethovenin *Fidelion* Pizarron roolia, joka oli sävellettykin häntä silmällä pitäen.²²² Vaikka laulajat oli Wienissä tuolloin tapana jakaa saksalaisen ja italialaisen oopperan esittäjiin ja tämä kahtiajako sai välillä kiivaitakin sävyjä, Voglin nimi löytyi kummastakin joukosta, ja hän esiintyi niin Rossinin kuin Weberinkin oopperoissa laulaen sekä italiaksi että saksaksi. Hän myös ohjasi joitakin oopperaesityksiä Kärntnertorthea-

217. Itse asiassa Schoberin sisko Ludovica (1790–1812), joka oli astunut avioon Sibonin kanssa 1811, oli kuollut ampumaonnettomuudessa jo vuonna 1812 epäselvissä olosuhteissa. Ennen avioliittoaan Sibonin kanssa hän oli ilmiantajien raporttien mukaan tullut nuoresta iästään huolimatta tunnetuksi Baden bei Wienissä monista miessuhteistaan. Rita Steblinin mukaan nämä raportit koskien niin Ludovican kuin sisarusten äidinkin miesystäviä paljastavat, että vakoiluverkosto oli kattava jo ennen Wienin kongressia ja sitä seurannutta Metternichin aikaa (Steblin 2002, 39–40).

218. Ließ 1954, 61.

219. Johnson 2014 III, 183, 230.

220. Schroeder 2009, 54.

221. Johnson 2014 III, 184.

222. Waidelich 2009, 174.

terissa.²²³ Viimeisen kerran hän esiintyi oopperalavalla 23.6.1822 54 vuoden iässä.²²⁴ Vielä hänen viimeisinä oopperavuosinaanakin Wienin lehdistö ylisti hänen mestarillista lauluaan ja näyttelijänlahjojaan.²²⁵

Vaikka Vogl oli ennen kaikkea oopperatähti, häntä pidettiin aikansa parhaana Schubertin liedien tulkkina, ja yleisö ihaili hänen herkkää ja älyllistä tekstinkäsittelyään. Vogl itse piti Schubertin lauluja laulutekniikalleen haastavina ja kirjoittikin päiväkirjassaan: ”Mikään ei ole osoittanut hyväksi havaitun laulukoulun puutteita niin selvästi kuin Schubertin laulut.”²²⁶ Jotkut kuitenkin arvostelivat Voglia siitä, että hän ajan tavan mukaisesti lisäili kuvioita Schubertin melodioihin.²²⁷ Kuvioinnin lisäksi hän saattoi laulaessaan myös muuttaa Schubertin säveltämän tekstin rytmejä deklamatorisempaan suuntaan. Joskus taas Voglin tapa lausua runoja vaikutti jo sävellysprosessin aikana siihen, miten Schubert kutoi runotekstin sävellykseensä.²²⁸ On myös mahdollista, että Vogl lauloi Schubertia osin samaan tapaan kuin oopperaarioita eikä ehkä tehnyt kovin selvää eroa liedin ja aarian välillä. Lied oli ollut aikaisemmin lähinnä amatöörien kodeissa harrastama laulamisen laji, eikä ollut olemassa vielä niitä traditioita, jotka tänään voivat olla laulajalle suoranainen kahlekin liedin esittäessä.

Äänialaltaan Vogl oli bassobaritoni, kun taas Schubert itse oli pikemminkin tenori, minkä vuoksi useimmat hänen lauluistaan on kirjoitettu alun perin korkealle äänelle. Kun Schubert toimi pianistina Voglin esittäessä hänen teoksiaan, hän yksinkertaisesti transponoi pianostemman kulloinkin sopivaan sävellajiin, mutta koska hän ei ollut varsinainen virtuoosi, niin hän antoi esimerkiksi *Erkönigin* piano-osuuden Anna Fröhlichin tai säveltäjäystävänsä Anselm Hüttenbrennerin (1794–1868) soitettavaksi.²²⁹ Yhteistyö Voglin kanssa oli Schubertille erityisen mieluista. Kun he olivat esiintyneet Salzburgissa, hän kirjoitti veljelleen Ferdinandille 12. syyskuuta 1825: ”Se, miten Vogl laulaa ja minä säestän ja kuinka me sellaisina hetkinä olemme kuin yhtä, on näille ihmisille jotain aivan uutta, sellaista, mitä he eivät ole koskaan kuulleet.”²³⁰ Walther Dürrin mukaan tämä laulajan ja pianistin yhteys oli yleisölle kahdesakin mielessä ennen kuulematonta: Jo se, että pianisti ei ollutkaan enää vain

223. Ließ 1954, 33–34, 52–53.

224. Dürr 2007, 19.

225. Ließ 1954, 50.

226. Fischer-Dieskau 1999, 197.

227. Clive 1997, 193.

228. Ließ 1954, 140–41.

229. Schroeder 2009, 39, 51. Anselm Hüttenbrenner ja Schubert olivat molemmat olleet Sallerin sävellysoppilaita. Schubertia taitavampana pianistina hän soitti usein piano-osuuden Schubertin laulujen julkisissa esityksissä (Johnson 2014, I:380).

230. Deutsch 1964, 314.

palvelija, vaan tasavertainen esiintyjä laulajan rinnalla, oli uutta ja erilaista. Toisekseen Schubert ilmeisestikin antoi tilaa ja myötäili, kun Vogl tapansa mukaan improvisoi vapaasti ja koristeli laulustemmaa oman mielensä mukaan.²³¹

Voglin avulla Schubert sai tilauksen säveltää Kärntnertortheateria varten pienen oopperan nimeltä *Die Zwillingenbrüder*.²³² Sen libreton oli kirjoittanut Georg von Hofmann (1769–1845) ranskalaisen komedian *Les deux Valentin* pohjalta.²³³ Saatuaan kesällä 1819 palkkion oopperan säveltämisestä hän saattoi matkustaa Voglin mukana ensimmäisen kerran tämän kotikaupunkiin Steyriin.²³⁴ Kaikkiaan kolmena kesänä (1819, 1823 ja 1825) Vogl kutsui Schubertin mukaansa kotiseudulleen Ylä-Itävaltaan ja aina Gasteiniin saakka.²³⁵ Steyrissa ja Ylä-Itävallan pääkaupungissa Linzissäkin tultiin näin tuntemaan nuori säveltäjälahjakkuus, ja duon ollessa paikkakunnalla schubertiadeja järjestettiin 1820-luvun puolella molemmissa kaupungeissa.²³⁶

Schubert kirjoitti Schoberille 30.11.1823, että Vogl on laulanut Bruchmannin ja Witzeekin [Witteczekin] luona ja työskentelee miltei yksinomaan hänen laulujensa parissa.²³⁷ Wienin schubertiadeissa ja pienemmissä yksityis-tilaisuuksissa Vogl esittikin Schubertia usein,²³⁸ mutta kaupungin julkisiksi laskettavissa konserteissa hän lauloi Schubertin elinaikana tämän teoksia vain kahdesti: jo aiemmin mainitussa Josef Sonnleithnerin kokoamassa hyväntekeväisyyskonsertissa Kärntnertortheaterissa maaliskuussa 1821 ja viisi liedä Schubertin konsertissa 26.3.1828.

3.7. Yhteydet oopperataloihin

Pienisooppera *Zwillingenbrüder* (D 647) sai ensi-iltansa Kärntnertortheaterissa 14.6.1820. Vogl esitti teoksessa molempia veljeksiä Franz ja Friedrich, jotka ovat teokselle nimen antaneet kaksoisveljet.²³⁹ Toinen näistä on tapahtumapaikkana esitetyn kylän asukkaita ja toinen Ranskan muukalaislegioonassa

231. Dürr 2007, 42.

232. Deutsch 1957, 18. Oikeastaan on kyse Singspiel-tyyppisestä koomisesta laulunäytelmästä, jonka kesto on n. 45 minuuttia.

233. Komedian *Les deux Valentin* olivat puolestaan kirjoittaneet Marc-Antoine Madeleine Désaugiers (1772–1827) ja Michel-Joseph Gentil de Chavagnac (1770–1846). Hoffmann taas oli Kärntnertortheaterin omia librettistejä. Libretto sai mahdollisesti kaukaisia vaikutteita myös Shakespearen farssista *Comedy of Errors* (Brown 1966, 128).

234. Klein 1972, 35.

235. Clive 1997, 249.

236. Klein 1972, 65–66, 90.

237. Deutsch 1964, 207.

238. Schroeder 2009, 53.

239. Newbould 1997, 191; Clive 1997, 248.

palvellut kapteeni, ja juonen huumori perustuu paljolti veljesten samannäköisyydestä johtuviin väärinkäsityksiin. Musiikissa voi kuulla niin Weiglin kuin Mozartinkin oopperoiden vaikutusta.

Teoksen saama vastaanotto oli aika laimea, vaikka jotkut Schubertin ystäväistä ja tukijoista yrittivät nostattaa innostusta ensi-illassa suureen ääneen, mihin taas muu yleisö reagoi yrittäen hiljentää heitä. Säveltäjän haluttomuus nousta lavalle ottamaan vastaan suosionosoituksia teoksen ensi-illassa kuvas-
taa hänen ujouttaan. Kerrotaan myös, että hän koki olonsa noloksi epäsiis-
tin vaatetuksensa tähden, muttei kuitenkaan halunnut astua esiin myöskään
Hüttenbrennerin hännystakissa, jota tämä hänelle tarjosi. Niinpä Vogl kävi
kumartamassa myös Schubertin puolesta ja ilmoitti, ettei säveltäjä valitetta-
vasti ollut paikalla.²⁴⁰ *Zwillingsbrüder*-esityksen kuuli Wienissä käydessään
myös Mozartin nuorin poika, säveltäjä-pianisti Franz Xaver Wolfgang Mozart
(1791–1844), jota kutsuttiin isänsä tapaan nimellä Wolfgang Amadeus Mo-
zart. Hän kuvasi Schubertia matkapäiväkirjassaan aloittelijaksi eikä pitänyt
pikku oopperaa (eine kleine Operette) kovin vakavasti otettavana, vaikka jo-
tain kaunistakin siinä hänen mielestään oli.²⁴¹ Oopperaa esitettiin kesäkuussa
1820 kuusi kertaa, mutta sen jälkeen se jäi pois ohjelmistosta, eikä Schubert
palannut sen ääneen enää myöhemmin.²⁴²

Huolimatta *Zwillingsbrüderin* saamasta laimeasta vastaanotosta Schubert
sai pian tilauksen kilpailevasta oopperatalosta Theater an der Wien, jota varten
hän sävelsi melodraaman *Die Zauberharfe* (D 644). *Zwillingsbrüderin* tavoin tä-
mänkin teoksen libreton kirjoitti Georg von Hofmann. Teos sai ensi-iltansa vielä
samana kesänä 19.8.1820.²⁴³ Ernst Hilmarin mukaan tämänkaltaisissa spek-
taakkeleissa visuaalisella näytävyydellä oli tärkeämpi osa kuin musiikilla, eikä
ollut siis ihme, ettei tällainen teos lisännyt Schubertin uskottavuutta ooppera-
säveltäjänä. Sama koskee Hilmarin mielestä myös nopeasti kokoon kyhättyä
musiikkia Helmina von Chézy'n näytelmään *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (D
797), jota esitettiin niin ikään Theater an der Wienissä (ensi-ilta 20.12.1823).²⁴⁴

Vuoden 1821 alussa Schubert haki Kärntnertheaterista töitä ja sai hie-
not suosituksetkin tätä varten mm. Ignaz von Moselilta (1772–1844) ja kreivi
Moritz Dietrichsteinilta (1775–1864), jotka olivat molemmat vaikutusvaltaisia
miehiä Wienin musiikkipiireissä.²⁴⁵ Sävellystilauksia tai kapellimestarin töitä
hän ei suosituksista huolimatta saanut, mutta sen sijaan hänet kiinnitettiin kor-

240. Newbould 1997, 165.

241. Deutsch 1964, 91.

242. McKay 1996, 108.

243. Samana vuonna Schubert sävelsi myös keskeneräiseksi jääneen oopperan *Sakuntala* (D 701).

244. Hilmar 1988, 64.

245. Deutsch 1964, 113–14.

repetiittoriksi nuorille laulajattarille. Hän harjoituttikin nuorta alttoa Caroline Ungeria (1803–1877) tämän valmistautuessa Mozartin *Così fan tutte* -oopperan Dorabellan rooliin. Tästä työstä hänelle maksettiin 50 guldenia huhtikuussa 1821, mutta sen koommin ei oopperan kirjanpidossa kerrota mitään Schubertille maksetuista palkkioista. Sonnleithnerin mukaan työsuhde jäi lyhyeksi siksi, että työn mekaaninen luonne turhautti nuorta säveltäjää, eikä hän kyennyt pitämään kiinni sovituista harjoitusajoista.²⁴⁶ Samana keväänä hän sai kuitenkin vielä tilaisuuden kirjoittaa yhden dueton ja aarian täydentämään Ferdinand Héroldin (1791–1833) oopperaa *Das Zauberhörnchen* (Schubertin tuotannossa D 723).²⁴⁷ Oopperaa lisänumeroineen esitettiin kesäkuussa 1821. Schubertin osuus sai ristiriitaisen vastaanoton sekä yleisöltä että lehdistöltä. Spaunin mielestä kuitenkin Schubertin musiikki jätti Héroldin osuuden varjoonsa.²⁴⁸

Deutsch arvelee, että Kärntnertortheaterin siirtyminen yhä vahvemmin italialaisten hallintaan vaikutti Schubertin työmahdollisuuksiin siellä. Alkuvuodesta 1822 hän sai kuitenkin kokeneiden oopperasäveltäjien Weiglin ja Weberin rinnalla alustavan tilauksen säveltää saksankielinen ooppera Kärntnertortheaterille, vaikka hänen työsuhteensa taloon oli päättynyt niin epäonnisesti vain puolta vuotta aiemmin. Pyynnön esitti italialainen impressaari Domenico Barbaja (1778–1841), joka oli 1821 saanut johdettavakseen sekä Kärntnertortheaterin että Theater an der Wienin. Schubert oli juuri saanut valmiiksi ensimmäisen suuren oopperansa *Alfonso und Estrella* (D 732), jonka parissa hän oli työskennellyt edellisenä kesänä intensiivisesti Schoberin kanssa St. Pöltenissä. Tämän uutuusteoksensa hän toimittikin saman tien Barbjalle. Oopperaa ei kuitenkaan otettu Kärntnertortheaterin ohjelmistoon, sillä Schoberin kirjoittamaa librettoa pidettiin niin kehnona. Tätä mieltä oli myös Vogl, joka oli tosin juuri eläköitynyt, mutta hänen näkemyksiään kuunneltiin oopperan piirissä edelleenkin.²⁴⁹ Niinpä teos sai ensiesityksensä vasta 1854 Weimarin hoviteatterissa itsensä Franz Lisztin muokkaamana.²⁵⁰

David Schroeder esittää mielenkiintoisen näkemyksen tästä Schoberin ja Schubertin yhteisestä oopperaprojektista. Hänen mielestään *Alfonson ja Estrellan* kertomus on mitä ilmeisimmin peitetarina yhteiskunnalliselle kritiikille, jonka kärjen nuorukaiset suuntaavat keisari Franzin ja tämän lakeijan prinssi Metternichin suuntaan. Samalla se hänen mukaansa myös pitää pilkkanaan Weiglin ja muiden suosittujen oopperasäveltäjien siloisia teoksia, vaik-

246. Brown 1966, 129–30. Caroline Unger esiintyi myöhemmin mm. Beethovenin yhdeksännen sinfonian kantaesityksessä 1824. Brown puhuu Isabellan roolista, mutta kirjanpidon (?) virhe on ilmeinen: Oopperan äänialaltaan matalampi naispääosa on Dorabellan rooli.

247. Schroeder 2009, 99.

248. Deutsch 1964, 129–30.

249. Brown 1966, 131.

250. McKay 1982, 91.

ka Schubert muutamaa vuotta myöhemmin ilmaisikin kunnioitusta Weiglia kohtaan. Weigl oli sitä paitsi myös johtanut *Zwillingsbrüderin* esitykset.²⁵¹

Schubert kokeili kykyjään oopperasäveltäjänä vielä useaan kertaan, mutta teokset eivät saaneet tuulta siipiensä alle. Hän ei myöskään kyennyt luomaan riittävän läheisiä suhteita oopperataloja hallinnoinneisiin johtajiin. Ainoa, joka hänet tunsu paremmin, oli hänelle suosituksenkin kirjoittanut Ignaz von Mosel. Hänestä tuli 1821 Kärntnertortheateria ylläpitäneen Hoftheaterin varajohtaja, mutta hänen henkilökohtainen oopperamakunsa oli hyvin eksentrisen ja poikkesi suuresti sekä Schubertin että suuren yleisön näkemyksistä. Hänen mielestään oopperan ei kuulunut olla virtuoosista tai dramaattisista vaan ennemminkin oratoriotyyliä lähentelevän ylevää ja henkistynyttä.²⁵² Joka tapauksessa Schubertin näyttämömusiikkikokeilujen jälkeen kävi pian ilmeiseksi, että oopperasäveltäjänä hänen ei olisi helppoa toteuttaa haaveitaan tulla tunnustetuksi suuren musiikin luoja. Tämäkin saattoi omalta osaltaan tuoda lisäkipinän haaveeseen järjestää oma sävellyskonsertti.

3.8. *Prometheus, Erbkönig* ja runoillat tienraivaajina

Yksi Spaunin opettajista yliopistolla oli ollut professori Heinrich Josef Watteroth (1756–1819), joka radikaaleine mielipiteineen oli nuorten opiskelijoiden suosiossa. Samaisen professorin oppilaita olivat hämmästyttävän monet muutkin Schubertin läheisistä ystävistä.²⁵³ Watterothin kotona kokoontui myös yksi Wienin monista musiikkisalongeista. Myöhemmin schubertiadejakin isännöinyt Josef Witteczek (1787–1859) asui vuokralaisena Watterothin talossa ja avioitui tämän tyttären kanssa 1819. Spaunkin muutti väliaikaisesti Witteczekin luo Watterothin taloon toukokuussa 1816, ja pian siellä asui lyhyen ajan myös Schubert, joka näin pääsi ensimmäistä kertaa asumaan joksikin aikaa kodin ja sisäoppilaitoksen ulkopuolelle.²⁵⁴ Hän ei yleensä kirjoittanut elämästään paljoakaan, mutta tuon kesäkuun 13.–17. päivinä hän kirjasi ylös ajatuksiaan päiväkirjaan, jonka sivuilla hän muistelee vuolaasti mm. juuri kuulemaansa taianomaisen vaikutuksen tehnyttä Mozartin kvintettoja, taiteilijaveljensä Karlin (1795–1855) kanssa tekemäänsä kävelyretkeä luonnon helmassa, St. Annan luostarissa näkemiään maalauksia ja samoihin aikoihin vietettyä Salierin Wieniin-tulon 50-vuotisjuhlaa, jossa hän oli mukana monien

251. Schroeder 2009, 104.

252. Biba 1979, 112.

253. Clive 1997, 252. Clive luettelee seuraavat nimet: Ignaz Franz Castelli (Schubertin oopperan *Die Verschworenen* D 787 libretisti), Franz Grillparzer, Anselm Hüttenbrenner, Johann Mayrhofer, paroni Schlechta, Leopold von Sonnleithner, Josef von Spaun, Albert Stadler ja Josef Wilhelm Witteczek.

254. Schoborien asuntoon hän muutti vasta saman vuoden loppupuolella.

muiden tämän sävellysoppilaiden kanssa.²⁵⁵ Hän oli myös ollut esiintymässä jossain salongissa, jonka nimeä hän ei mainitse, ja tuokin kokemus oli selvästi ollut hänelle rohkaisuksi. McKay näkeekin näiden päiväkirjamerkintöjen heijastelevan ilmassa leijunutta vapauden riemua.²⁵⁶

Spaunin ja Schubertin asuessa Watterothilla syntyi idea kunnioittaa professoria erityisellä musiikkiesityksellä hänen merkkipäivänään. Niinpä Schubert kirjoitti Watterothin kunniaksi nuoren juridiikan opiskelijan Philipp Dräxlerin (1797–1874) kirjoittamiin sanoihin mittavan kantaatin nimeltä *Prometheus* (D 451), joka valitettavasti katosi jäljettömiin 1828.²⁵⁷ Schubert kirjasi päiväkirjaansa 17.6. senkin, että hän sävelsi tuolloin ensimmäisen kerran maksua vastaan, sillä hän sai 100 guldenia (W.W.) kantaatin säveltämises-tä.²⁵⁸ Teosta harjoiteltiin ahkerasti yliopistolla, ja se oli tarkoitus esittää Watterothin puutarhassa hänen nimipäivänään 12.7.1816. Esitys kuitenkin siirtyi toistuvasti huonon sään takia aina heinäkuun 24. päivään saakka. Opiskeli-joista koostuvia kuoroa ja orkesteria johti Schubert itse.²⁵⁹

Antiikin tarujen mahtava jumalsankari Prometheus toimi vallankumous-mielisille esikuvana, ja kantaatin esitys olikin epäsuorasti myös poliittinen kannanotto uudistuksia vaativilta opiskelijoilta. Prometheus-esityksen kuorossa lauloi mukana myös nuori oikeustieteen opiskelija Leopold von Sonnleithner (1797–1873), joka tuli esittäytymään Schubertille. Leopold oli niin ihastunut teokseen, että hänen aloitteestaan se esitettiin myös hänen isänsä Ignaz von Sonnleithnerin salongissa, tosin vasta kaksi ja puoli vuotta myöhemmin 9.1.1819.²⁶⁰ Näin Prometheus-projektilla tuli olemaan kauaskantoinen vaikutus Schubertin maineelle säveltäjänä. Esitys Sonnleithnerilla toteutettiin pianon säestyksellä ilman orkesteria, ja nimiroolin lauloi Ignaz von Sonnleithner itse.²⁶¹ Leopold ehdotti kantaattia esitettäväksi myös Musikvereinin konserteissa, mutta ehdotus tyrmättiin, koska sen säveltäjä oli niin nuori eikä ollut vielä saanut tunnustusta osakseen.²⁶²

Prometheuksen lisäksi Sonnleithnerin salongissa esitettiin vuonna

255. Deutsch 1964, 42–45. St. Annan luostarin tiloissa toimi sekä Normal-Hauptschule että kuvataideakatemia (Zeichnungs-Akademie), jossa Schubertin veli Karl opiskeli.

256. McKay 1996, 61.

257. Reed 1987, 25. Prometheuksen tarina oli innoittanut Beethoveniakin, joka kirjoitti vuosina 1800–1801 musiikin balettiin *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, josta tunnetaan nykyään lähinnä sen alkusoitto. Schubertin kantaatista tiedetään vain, että siinä oli viisi aariaa, kaksi duettoja ja viisi kuoronumeroa (Dürhammer & Jestremski 2004, 574).

258. Deutsch 1964, 45.

259. Newbould 1997, 62.

260. Klein 1972, 34.

261. Clive 1997, 216.

262. Kreißle von Hellborn 1865, 84–85.

1819 (19.11.) vielä alun perin Unsinnsgesellschaftin käyttöön sävelletty *Das Dörfchen* (D 598 / D 641)²⁶³, mutta Schubertin yksinlauluja siellä ei ollut kuultu vielä kertaakaan. Niihinkin Leopold halusi tutustuttaa sekä salongin yleisön että siellä esiintyvät laulajat. Ensimmäinen Sonnleithnerin residenssissä kuultu Schubertin lied oli sitten tenori August von Gymnichin (1786–1821) ja Anna Fröhlichin esittämä *Der Erbkönig* (D 328) 1.12.1820. Tämä esitys herätti niin suurta huomiota ja ihastusta, että yhtäkkiä Schubertin nimi oli musiikkipiireissä kaikkien huulilla.²⁶⁴ Vajaat kaksi kuukautta myöhemmin *Erlkönig* esitettiin myös Musikvereinin Abendunterhaltung-sarjassa 25.1.1821. Laulaja oli tuolloinkin August von Gymnich.²⁶⁵ Pianistia ei ohjelmassa mainita, mutta oletettavasti tuolloinkin mukana oli Anna Fröhlich. Koska seuran musiikki-illamat järjestettiin Gundelhofissa kevästä 1820 aina kevääseen 1822 saakka, todennäköisesti tämäkin esitys oli joulukuun 1820 esityksen tavoin Ignaz von Sonnleithnerin kodissa.



Kuva 6. Moritz von Schwind: *Der Erlkönig*, vesiväri. Národní galerie v Praze.

263. Klein 1972, 34.

264. Klein 1978, 47.

265. Biba 1978, 14.

Saman vuoden maaliskuun alussa – siis vain muutamaa viikkoa myöhemmin – *Der Erbkönig* pääsi esille myös Josef Sonnleithnerin kokoamassa hyväntekeväisyyskonsertissa Kärntnertortheaterissa, joka oli kaupungin suurimpia saleja. Tuolloin sen esittivät Johann Michael Vogl ja Schubertin säveltäjäystävä Anselm Hüttenbrenner (1794–1868).²⁶⁶ Tämän konsertin 7.3.1821 järjesti edellä mainittu aatelisten naisten yhdistys Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen, jonka sihteerinä Josef Sonnleithner toimi. Schubertin musiikkia kuultiin tuona iltana Mozartin ja Rossinin kunianarvoisassa seurassa. *Erbkönigin* lisäksi konsertissa esitettiin kaksi muutakin Schubertin teosta: Unsinnsgesellschaftin piirissä syntyneen kvartetton *Das Dörfchen* (D 641) pianosäestyksellinen versio ja matalien jousten säestämä ylevä mieskuorolaulu *Gesang der Geister über den Wassern* (D 714), jonka hän sävelsi erityisesti juuri tätä konserttia varten.²⁶⁷ Schubertin mieskuorolaulut taikka vokaalikvartetot olivat olleet erittäin suosittuja, ja juuri *Das Dörfchenin* saama valtaisa suosio rohkaisi häntä säveltämään niitä lisää. Toisaalta taas *Gesang der Geister über den Wassern*, hyväntekeväisyyskonsertin kantaesitys, sai niin murskaavan vastaanoton, että Schubert totesi masentuneena kansan saaneen tarpeekseen tällaisista yhtyelaluista.²⁶⁸

Jo vuonna 1815 sävelletty *Der Erbkönig* tuli lyhyen ajan sisällä esitetyksi ensin yksityisessä ja puolijulkisessa konsertissa ja lopulta julkisessa Kärntnertortheaterissa pidetyssä konsertissa, josta tulikin Schubertin varsinainen läpimurto. Huolimatta laulun saamasta suuresta suosiosta wieniläiskustantajat eivät olleet halukkaita julkaisemaan sitä, sillä säveltäjä oli edelleenkin aika tuntematon ja laulun pianostemma harrastelijoille liian vaativa. Tilanne oli siis sama kuin neljä vuotta aikaisemmin vuonna 1817, jolloin Schubert lähetti *Erbkönigin* käsikirjoituksen Leipzigiin Breitkopf & Härtelin kustantamolle toivoen sen julkaisemista. Tuolloinkin kustantamo torjui suoralta kädel-tä tuntemattoman tekijän mestariteoksen. Niinpä Leopold von Sonnleithner ja muutama muu Schubertin tukija päättivät julkaista laulun omalla kustannuksellaan, ja näin siitä tuli ensimmäiseksi painettuna teoksena Schubertin opus 1. Ensimmäiset kappaleet myytiin välittömästi loppuun Sonnleithnerin perheen salongissa.²⁶⁹

266. Hüttenbrenner oli niin ikään Salierin sävellysoppilas ja Schubertin ystäväpiiriin harvoja säveltäjiä. Hän oli myös taitava pianisti ja opiskeli lisäksi oikeustiedettä professori Watterothin johdolla (Reed 1987, 24–25; Clive 1997, 252).

267. Osborne 1985, 69.

268. Dürr 2006, 160–61. Moniäänisten laulujen kirjoittaminen oli Salierin vaikutusta, sillä hän kirjoitutti duettoja, tertsettoja ja kvartettoja. Hüttenbrenner kertoo, että Salierin opilailla oli tapana kokoontua torstai-iltais-in, ja kaikki toivat mukanaan jonkin uuden mieskvartetton laulettavaksi. Tuolloin Schubert ei arvostanut tätä lajia. Hän piti esikuvanaan sen sijaan Haydnin mieskuorolauluja.

269. Gibbs 2000, 80–81.

Jo ennen kuin Schubertin tuotantoa esiteltiin kaupungin tärkeimmissä musiikkisalongeissa, hän pääsi sekä esiintymään pianistina että esittelemään laulujaan yksityisissä musiikki- ja runonlausuntailloissa mm. runoilija Matthäus von Collinin (1779–1824) luona. Collinin luona pidettyjä iltoja Ernst Hilmar kuvailee eräänlaisiksi varhaisiksi schubertiadeiksi, joissa säveltäjä tutustui moniin itseään varttuneempiin runoilijoihin kuten mm. Johann Ladislaus Pyrkeriin (1772–1847)²⁷⁰ sekä tärkeisiin kulttuurivaikuttajiin, mm. hovimusiikkikreivi (Hofmusikgraf) Moritz Dietrichsteiniin²⁷¹ ja säveltäjä Ignaz von Moseliin (1772–1844), jonka johdolla järjestetyt suuret konsertit (Musikfeste) olivat johtaneet Musikvereinin perustamiseen. Mosel paitsi sävelsi, myös kirjoitti musiikista ja päättyi 1821 hoviteattereiden varajohtajaksi.²⁷²

Collinin kautta Schubert tutustui myös Wienin ehkä kuuluisinta kirjallisuussalonkia emännöineeseen Karoline Pichleriin (1769–1843)²⁷³, jonka luona vierailivat monet huomattavat runoilijat. Runoilijaystävien kautta saavutusta huomiosta on hyvä esimerkki runoilija-näyttelijä Carl Friedrich Müllerin (elinvuodet tuntemattomat) 12.3.1818 järjestämä Musikalisch-deklamatorische Privatunterhaltung -tilaisuus Zum römischen Kaiser -kievarin salissa. Illan avausnumero oli Schubertin orkesterialkusoitto, jonka esittivät kahdella pianolla kahdeksankätisesti sisarukset Therese ja Babette Kunz yhdessä Schubertin ja Anselm Hüttenbrennerin kanssa.²⁷⁴ Illan muut ohjelmanumerot olivat vuoroin musiikkia, vuoroin runoja. Matthäus von Colliniin ilta liittyi hänen veljensä Heinrich Josefin (1771–1811)²⁷⁵ runon kautta, ja säveltäjäniemien joukossa oli Schubertin lisäksi mm. Beethoven, jonka omana aikanaan ehkä suosituimman laulun *Adelaide* esitti tuolloin tenori Franz Jäger (1796–1852).²⁷⁶ Jäger ja Schubert tapasivat tuolloin ensi kerran, ja 28.2.1819 Jäger jo esitti laulun *Schäfers Klagelied* (D 121) samassa salissa²⁷⁷ ja oli mukana

270. Pyrkerin runoon *Die Allmacht* sävelletty laulu esitettiin myös Schubertin sävellyskonsertissa.

271. Clive 1997, 39–40. Schubert osoitti kiitollisuutensa Dietrichsteinilta saamaansa tukea kohtaan omistamalla hänelle ensimmäisen opuksensa *Der Erlkönig*.

272. Clive 1997, 135–36. Mosel seurasi Dietrichsteinia 1826 hoviteattereiden varsinaisena johtajana ja siirtyi edelleen hovin kirjaston johtoon 1829.

273. Clive 1997, 151–52. Schubert esiintyi usein Pichlerin salongissa. Karoline Pichler saavutti myöhemmin itse mainetta kirjailijana, joka kirjoitti kokonaista 60 teosta. Nykyään niistä tunnetaan lähinnä hänen muistelmansa *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*.

274. Steblin 1998, 23. Schubertin kirjeestä Hüttenbrennerille maaliskuulta 1818 käy ilmi, että hän viihtyi Kunzin sisarusten seurassa muutoinkin kuin Unsinnsgesellschaftin järjestämissä tilaisuuksissa (Deutsch 1964, 60).

275. Hilmar 2003, 523–24. Beethovenin *Coriolanus*-alkusoitto (op. 62) on sävelletty Heinrich Josef von Collinin samannimiseen tragediaan vuodelta 1804.

276. Hilmar 2003, 600.

277. Klein 1972, 34.

Musikalisch - declamatorische
P r i v a t u n t e r h a l t u n g ,
 gegeben von
E. F. M ü l l e r
 am 12ten März 1818 Mittags
 in dem unentgeltlich überlassenen Saale des Hôtels zum römischen Kaiser.

Vorkommende Stücke sind:

1. Overture auf zwey Fortepiano, jedes zu 4 Hände, von F. Schubert, vorgetragen von den Fräulein Therese und Babette Kunz, den Herren Schubert und Hüttenbrenner.
2. Berg und Thal, Gedicht von J. F. Castelli, vorgetragen von dem Concertgeber.
3. Variationen für die Violine von Novelli (mit Quartettbegleitung), gespielt von Herrn B. Molique.
4. Sprache der Blumen, Gedicht von Ch. Schreiber, gesprochen von Mad. Gottbank, Mitglied des k. k. priv. Theaters an der Wien.
5. Adelsaide von Mathisson mit Musik von Beethoven, gesungen von Herrn Jäger, Mitglied des k. k. priv. Theaters an der Wien.
6. Des Kaisers Albrecht Hund, Gedicht von H. J. v. Collin, vorgetragen von Herrn F. Demmer, Mitglied des k. k. priv. Theaters an der Wien.
7. Variationen für die Guitarre, von Giuliani (mit Quartett-Begleitung), gespielt von Herrn Mendl, Schüler des Herrn Giuliani.
8. Der geplagte Bräutigam, Gedicht von Theodor Körner, gesprochen von dem Concertgeber.
9. Grand Rondeau brillant à 4 mains für das Fortepiano, von Moschelos, gespielt von den Fräulein Therese und Babette Kunz.

Sämmtliche Damen und Herren haben aus besonderer Gefälligkeit gegen den Concertgeber die Ausführung der obengenannten Stücke übernommen.

Kuva 7. Müllerin runoillan ohjelma 12.3.1818. Wiener Stadtbibliothek. Teoksessa *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830* (Dokument Nr. 7), Erster Band, Texte 7–8 ja Erster Band, Kommentar 15.

myöhemmin esittämässä vokaalikvartettoja *Geist der Liebe* (D 747) ja *Die Nachtigall* (D 724).

3.9. Tie Musikvereinini jäseneksi

Vaikka Schubert lopulta toimi läheisessä yhteistyössä Musikvereinini kanssa, tie seuran jäseneksi ja edelleen sen luottamushenkilöksi oli pitkä ja kivinen.

Seurassa oli kolmenlaisia jäseniä: aktiivijäseniä, kannatusjäseniä ja kunniajäseniä. Schubert haki jo alkuvuodesta 1818 jäsenyyttä aktiivijäsenenä voidakseen tarjota sävellyksiään esitettäväksi seuran konsertissa ja säästääkseen pianistina laulujaan.²⁷⁸ Jäsenyyttä ei kuitenkaan hänen suureksi pettymyksekseen myönnetty. Viralliseksi syyksi ilmoitettiin se, että hän oli ammattisäveltäjä – ja seura oli tarkoitettu harrastajamuusikoille. Otto Biba arvelee varsinaiseksi syyksi sitä, että hän oli Wienin ensimmäinen yksinomaan sävellystyöllään itsensä elättänyt säveltäjä ja että sitä olisivat jotkut seuran johtoryhmässä pitäneet epäporvarillisena ja vastuuttomana.²⁷⁹ Itse asiassa Schubert ei ollut vielä tuolloin kokopäiväinen säveltäjä, vaan työskenteli ainakin ajoittain isänsä koulussa aina kevääseen 1818 saakka. Sen lisäksi hän toimi musiikinopettajana Johann Karl Esterházyn hovissa Zselizissä saman vuoden kesän ja vielä alkusyksystäkin.²⁸⁰ Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että samana vuonna, kun hänen jäsenhakemuksensa hylättiin, hänen nimensä mainittiin Musikvereinin uuden Abendunterhaltung-konserttisarjan ensimmäisessä ennakkomainoksessa tunnustettujen mestarien rinnalla (ks. kuva 8).²⁸¹

Kun Schubertin musiikkia alettiin esittää yhä useammin eri salongeissa ja konserteissa ja hänen nimensä näin tuli tunnetuksi, hänet hyväksyttiin viimein vuonna 1821 Musikvereinin jäseneksi, ja samana vuonna toteutui myös hänen debyyttinsä sarjan konserteissa. Seuran 50-jäsenisen edustajiston (Representantenkörper) varajäseneksi hänet hyväksyttiin 1825 ja edelleen varsinaiseksi jäseneksi 1827.²⁸² Johtoryhmään, johon kuului 12 jäsentä, hän ei kuitenkaan ehtinyt lyhyen elämänsä aikana edetä, eikä johtoryhmässä muutenkaan ollut aktiivisia ammattimuusikkoja tai säveltäjiä, musiikinharrastajien seurasta kun ensisijaisesti oli kysymyskin.²⁸³

278. Biba 1978, 23; Perger 1912, 9.

279. Biba 1979, 107.

280. Gibbs 2000, 52.

281. Biba 1979, 107. Uutta konserttisarjaa mainostavassa ilmoituksessa mainitut muut säveltäjänimet olivat Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow ja Spohr. He olivat kaikki tuolloin erittäin arvostettuja säveltäjiä, joiden teoksia esitettiin jatkuvasti sekä Musikvereinillä että muissa konserteissa.

282. Newbould 1997, 231.

283. Perger 1912, 7–8. Josef Sonnleithnerin laatima Musikvereinin hallintomalli oli tämänkin päivän näkökulmasta hämmästyttävän demokraattinen ja samalla aika byrokraattinen: Kaikkien jäsenten muodostama jäsenkokous (Plenum) valitsi keskuudestaan 50-jäsenisen edustajiston (Repräsentantenkörper) ja sille 30 varajäsentä. Edustajisto taas valitsi keskuudestaan 12-jäsenisen johtoryhmän (leitende Ausschuß), jonka johtoon valittiin puheenjohtaja ja varapuheenjohtaja. Toimikausi sekä edustajistolla että johtoryhmällä oli kolmivuotinen.

E i n l a d u n g

zu den

P r i v a t -

A b e n d - C o n c e r t e n

der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat im fortwährenden Bestreben, ihren musikalischen Unternehmungen einen stets höheren Aufschwung zu geben, beschloßen, im Verlaufe des nächsten Winters in ihrem Saale jedesmal an einem Donnerstage Abends um 7 Uhr, 8 Abend-Unterhaltungen, 4 Zögling- und 4 Opern-Concerte in der Art zu veranstalten, daß in die erste Hälfte der Abend-Unterhaltungen die 4 Zögling-Concerte, in die zweite Hälfte aber die 4 Opern-Concerte abwechselnd eingeschaltet werden, so, daß hierdurch ein Cyclus von 16 Abend-Concerten entsteht, für welchen den Liebhabern der Tonkunst entweder im Ganzen, oder auch nur für eine einzelne der benannten 3 Abtheilungen sich zu abonniren frei steht.

Daß zur Leitung und Ausföhrung dieser musikalischen Privat-Unternehmungen eigends bestellte Comité glaubt den kunstsinigen Theilnehmern um so mehr die befriedigendsten Kunstgenüsse zusichern zu können, als selbes bemüht und auch bereits so glücklich war, für diese Unternehmungen mehrere ausgezeichnete, zum Theil nur in wenigen Privatcirclen bekannte Kunsttalente zu gewinnen, die nur im edlen Mitgeföhle für eine schöne gute Sache ihre gefällige Mitwirkung zugesichert haben, dieses Comité sich auch der bereitwilligen Mitwirkung mehrerer am Conservatorium als Professoren angestellten ausgezeichneten Künstler im Solo-Vortrage versichert hat; daher, mit so vortrefflichen Künstlertalenten ausgerüstet, allerdinga in der Lage ist, die Meisterwerke eines Haydn, Mozart, Beethoven, Döslow, Spöhr, Schubert u. a. m. würdig zur Ausföhrung zu bringen.

Daß Comité glaubt daher die kunstsinigen Bewohner dieser Kaiserstadt um so zuversichtlicher zum Beitritte einladen zu dürfen, als auch die festgesetzten Preise von Jedermann gewiß als höchst mäßig anerkannt werden müssen; nämlich:

zu allen 8 Abend-Unterhaltungen

die Sperrsigkarte pr. 4 fl. C. M., die Eintrittskarte pr. 3 fl. C. M.

zu den 4 Zögling-Concerten

die Sperrsigkarte pr. 3 fl. C. M., die Eintrittskarte pr. 2 fl. C. M.

und zu den 4 Opern-Concerten

die Sperrsigkarte pr. 3 fl. C. M., die Eintrittskarte pr. 2 fl. C. M.

Vom Comité der Abend-Concerte

der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

Kuva 8. Abendunterhaltung-iltojen ennakkomainos vuodelta 1818. Schubert rinnastetaan mm. Haydniin, Mozartiin ja Beethoveniin, vaikka hänen teoksiaan kuultiin sarjan konserteissa vasta 1821. Gesellschaft der Musikfreunde. Teoksessa *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830* (Dokument Nr. 2), Erster Band, Texte 2–3 ja Erster Band, Kommentar 13.

3.10. Schubertiadien aika

Kerroin Wienin yksityissalonkien yhteydessä Schubertin kotikvartetista alkunsa saaneesta Otto Hatwigin orkesterista. Pian tämän musiikkiseuran toiminnan loputtua Schubertin elämässä alkoi uusi vaihe eli tammikuusta 1821 alkaen järjestettyjen schubertiadien aika.²⁸⁴ Hän kertoi kirjeessään 7.12.1822 vuonna 1821 Linziin muuttaneelle Spaunille, että ystävykset kokoontuvat Wienissä Franz von Schoberin luona kolme kertaa viikossa lukupiiriin ja että kerran viikossa järjestetään schubertiadi.²⁸⁵ Lukupiiri inspiroi Schubertia edelleenkin laulujen säveltäjänä. Esitellessään uusia lauluja Schubert toimi yleensä itse pianistina ja joskus hän myös lauloi ne itse, jopa silloinkin, kun hän esitteli Schoberin luona ystävilleen laulusarjansa *Winterreise* vuonna 1827.²⁸⁶ Pianoteoksiaankin hän soitti usein itse, kun taas kotonaan tai Hatwigin orkesterissa hän oli ollut jousisoittajana soittamassa kvartettojaan ja sinfonioitaan.²⁸⁷

Lukupiirin kokoontumisilla oli ollut päämääränä sivistyksen syventäminen kirjallisuuden avulla, kun taas schubertiadien luonne oli ennemminkin viihteellinen. Schubertiadit eivät olleetkaan pelkkää musisointia, vaan niihin liittyi normaalin keskiluokkaisen seuraelämän tapaan myös tarjoilua, seurapelejä ja kävelyretkiä, ja yleensä lopuksi myös tanssittiin.²⁸⁸ Schubert itse pysyi poissa parketilta ja improvisoi sen sijaan pianon ääressä tansseja, joita hän sitten kirjoitti myös muistiin. Itse asiassa siis mukava yhdessäolo oli iltojen keskiössä, mutta tilaisuudet kantoivat Schubertin nimeä, sillä hän vastasi tilaisuuksien musiikista lauluineen ja tansseineen. Muiden muusikoiden läsnäolo olisikin tehnyt kokoontumisista laittomia, sillä jos iltamissa soitettiin musiikkia useammalla kuin yhdellä instrumentilla, tarvittiin kokoontumislupa poliisiviranomaiselta. Schubertiadien ohjelmat syntyivät spontaanisti hetken inspiraation varassa, eikä esiintyjien ja kuulijoiden välillä tehty eroa. Niinpä Schubertin lauluja ja muita teoksia esittivät välillä myös joukon kirjailijat ja kuvataiteilijat.²⁸⁹

Schubertiadien alkuvuosina 1821–1823 Schubert ei säveltänyt yhtään kokonaista sinfoniaa tai jousikvartettoa ja laajamuotoisia pianosävellyksiäkin vain *Wanderer-fantasian* (D 760) 1822 ja sonaatin a-molli (D 784), jotka ovat sinänsä merkittäviä teoksia.²⁹⁰ Vokaaliteoksia hän sen sijaan sävelsi edelleen-

284. Ensimmäinen schubertiadi järjestettiin perjantaina 26.1.1821 Franz von Schoberin asunnolla (Deutsch 1964, 115).

285. Deutsch 1954, 59.

286. Buhre 2007, 6.

287. Gibbs 2000, 46.

288. Hanson 1985, 121.

289. Klein 1978, 211.

290. Vuodelta 1820 on *Quartettsatz* c-molli (D 703) ja vuodelta 1822 ns. Keskenäinen sin-



Kuva 9. Moritz von Schwind: Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun (1868), seepiapiirros. Kuvassa Schubertin lisäksi mm. Josef von Spaun (vasemmalla Schubertin vieressä), Franz Lachner (vasemmalla peilin edessä), Eduard von Bauernfeld (oikealla kamiinan edessä), Moritz von Schwind (oikealla ovenpielen kohdalla), Franz von Schober (istumassa, näkyy kahden naisen välissä), Leopold Kupelwieser (seisoo oikealla) sekä Johann Michael Vogl (istuu Schubertin vieressä). Österreichische Nationalbibliothek. I.N. 461.681-B.

kin runsaasti eri kokoonpanoille ja jatkoi kokeilujaan myös näyttämömusiikin säveltäjänä. Kuten jo aiemmin kerroin, menestystä näyttämömusiikin parissa ei suurista toiveista huolimatta juurikaan tullut, ja vuoden 1823 elokuussa Schubert alkoikin säveltää ensimmäistä suurta laulusarjaansa *Die schöne Müllerin* (D 795).²⁹¹ Se ilmestyi viidessä osassa vuoden 1824 aikana, mutta sekään ei ollut heti menestystarina, sillä tämäntyyppinen laulusarja oli kovin outo taiteenlaji tuon ajan musiikinystävälle.²⁹²

Vasta vuosina 1826–1828 Joseph von Spaunin (1788–1865) ja Josef Wilhelm Witteczekin (1787–1859) luona järjestetyissä aiempia suuremmissa schubertiadeissa kuultiin myös pianisti Josef von Gahyn (1793–1864) esittämiä Schubertin sonaatteja, ja viimeisessä schubertiadissa, jossa säveltäjä itse oli

fonia (D 759), molemmat teoksia, jotka jäivät todellakin kesken.

291. Brown 1961, 385–90.

292. Brown 1961, 152; Newbould 1997, 299.

läsnä (Spaunin luona 28.1.1828), viulisti Ignaz Schuppanzigh, sellisti Joseph Linke ja pianisti Carl Maria von Bocklet esittivät pianotrion Es-duuri. (Ehkäpä juristi Spaun valtion virkamiehenä oli hankkinut luvan tähän tilaisuuteen, jossa esiintyi useita instrumentteja.) Erityisen hienoiksi muodostuivat myös ne kokoontumiskerrat, kun Vogl oli mukana laulamassa Schubertin liedejä. Linke, Bocklet ja Vogl esiintyivät myös Schubertin konsertissa 26.3.1828.

3.11. Pyrkimys suuren formaatin säveltäjäksi viriää

Oman musiikin esittäminen ja kokeminen yhdessä muiden kanssa oli Schubertille hyvin luontaista. Se ei sinänsä ollut tuon ajan muusikoille poikkeuksellista, mutta Schubert ei todellakaan säveltänyt teoksiaan julkisia konsertteja varten, kuten monet muut säveltäjät, vaan ne syntyivät yksityisen seuralämän tarpeisiin.²⁹³ Tässä hengessä olivat schubertiaditkin toimineet. David Schroederin mukaan Schubert kirjoitti varhaisimmat laulunsakin lähinnä itselleen ja vierasti ajatusta niiden laajemmasta levityksestä, kun hänen ystävänsä päättivät tarjota niitä kustantajille. Myöhemmin hän toki itsekkin halusi saada niitä julkisuuteen voidakseen ansaita elantonsa. Laulujen ja joidenkin nelikätisten pianoteosten lisäksi hän ei kuitenkaan tarjonnut julkaistavaksi juuri mitään ennen vuotta 1824. Todennäköisesti hän ei halunnutkaan tuoda julkisuuteen esim. varhaisempia sinfonioitaan ja jousikvartettojaan, koska hän oli säveltänyt ne omaan käyttöön, kotikvartetin, koulun jousisoittajien tai Otto Hatwigin johtaman orkesterin soitettaviksi ja yhdessä nautittaviksi.²⁹⁴ Hänen taiteensa sai niin paljon arvostusta perhe- ja ystäväpiirissä, ettei hän senkään tähden kokenut julkisia esityksiä välttämättömiksi.²⁹⁵

Seikka, jota tämän päivän näkökulmasta ei tule ajatelleeksi, on se, että yksinlauluja ei muutenkaan pidetty yhtä arvokkaina tai julkisina sävellyksinä kuin oopperoita tai vakavaa soitinmusiikkia. Kyse ei siis ollut yksin Schubertin asenteesta omia laulujaan kohtaan. Esimerkiksi saksalaissäveltäjä Louis Spohr (1784–1859), jonka teoksia Wienissäkin Schubertin aikaan esitettiin usein, antaa ymmärtää omaelämäkerrassaan, että laulut olivat musiikillisesti toisarvoisia, pikemminkin viihdettä kotikäyttöön kuin taiteellisesti varteenotettavaa musiikkia. Amatöörit olivat liedin asiakaskuntaa, ja siksi nuottikustantajat huomauttivat Schubertillekin, että tämän laulujen piano-osuudet olivat liian vaikeita soitettaviksi ja että hänen kannattaisi suosionsa ja laulujen myynnin turvaamiseksi pitää tämä mielessään.²⁹⁶

293. Denny 1999, 259.

294. Schroeder 2009, 66.

295. Gibbs 2000, 75.

296. Gorrell 1993, 111.

Schubertin haluttomuudesta muidenkin varhaisten teosten julkiseen esittämiseen on olemassa selvä dokumentti: Normal-Hauptschulen opettajalle Josef Peitlille (1762–1830) osoitettu kirje vuodelta 1823, jolloin Peitl nimitettiin koulun johtajaksi.²⁹⁷ Schubert oli opiskellut tuossa koulussa opettajan työtä varten 1813–1814, ja ilmeisestikin hän oli jo alustavasti luvannut Peitlille toimittaa koulun orkesterin esitettäväksi jonkin alkusoiton tai muun orkesteriteoksen, sillä näin hän kirjoittaa:

Koska minulla ei ole tarjota kokonaiselle orkesterille mitään, minkä voisin lähettää maailmalle säilyttäen hyvän omantunnon, ja kun on saatavilla niin monia suurten mestarien teoksia, esim. Beethovenin alkusoitot *Prometheus*, *Egmont*, *Coriolanus* jne. jne. jne., niin minun täytyy pyytää sydämestäni Teiltä anteeksi, etten voi palvella teitä tässä tilanteessa, sillä minulle olisi epäsuotuisaa tuoda esiin jotain keskinkertaista. Suokaa siksi minulle anteeksi liian nopea ja ajattelematon suostumukseni.²⁹⁸

Vuonna 1823 Schubert oli sairastunut syfilikseen, joka varjosti hänen elämänsä sen loppuun saakka.²⁹⁹ Myös hänen ystäväpiirinsä alkoi hajota hänen ympäriltään. Kuuluisassa kirjeessään Leopold Kupelwieserille 31.3.1824 hän kertoo avoimesti ystäväelleen, että hän tuntee olevansa maailman onnettomin ja surkein ihminen.³⁰⁰ Hän ei tule enää koskaan olemaan täysin terve, hänen loistavimmat toiveensa ovat rauenneet tyhjiin, rakkauden ja ystävyiden onni tuo mukanaan korkeintaan tuskaa, ja kauneuden tuoma innostuskin (ainakin innoitus) uhkaa kaikota. Samassa hän valitti jalostumattoman joukon vallanneen lukupiirin, joka harrastaa enää lähinnä makkaran syömistä ja oluen juomista ja onkin hajoamaisillaan. Siksi hän ei ollut juuri käynytäkään piirin kokoontumisissa sen jälkeen, kun Kupelwieser lähti Roomaan marraskuussa 1823. Ryhmän hajoaminen ei ollut sinänsä yllättävää, sillä sen primus motor ja karismaattinen johtaja Schoberkin oli lähtenyt Wienistä 1823. Kerrottuaan

297. Ridler 1832, 402–03.

298. Deutsch 1964, 183. “Da ich fürs ganze Orchester eigentlich nichts besitze, welches ich mit ruhigem Gewissen in die Welt hinaus schicken könnte, und so viele Stücke von großen Meistern vorhanden sind, z.B. von Beethoven: Ouverture aus Prometheus, Egmont, Coriolan etc. etc. etc. so muß ich Sie recht herzlich um Verzeihung bitten, Ihnen bey dieser Gelegenheit – nicht dienen zu können, indem es mir nachtheilig seyn müßte mit etwas Mittelmäßigen aufzutreten. Verzeihen Sie daher meiner zu schnellen u. unbedachten Zusage.”

299. Newbould 1997, 210.

300. Deutsch 1954, 78. “Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, u. der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe u. Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist?”

kirjeessään omasta alakuloisuudestaan, lukupiirin rappioutilasta ja joistakin oopperauutisista hän siirtyy sitten kirjoittamaan myös sävellystyöstään:

Uusia lauluja olen tehnyt vain vähän, sen sijaan olen koettanut tehdä useitakin instrumentaaliteoksia, sillä olen säveltänyt 2 kvartettoa viuluille, alttoviululle ja sellolle sekä yhden okteton, ja haluan kirjoittaa vielä yhden kvartetton, ylipäänsä haluan tällä tavoin tasoittaa tietä suurelle sinfonialle. [...] Uusinta Wienissä on se, että Beethoven järjestää konsertin, jossa hän tuo kuultavaksi uuden sinfoniansa, 3 kappaletta uudesta messusta ja uuden alkusoiton. [...] Jos Jumala suo, varmaan minäkin järjestän tulevana vuonna vastaavanlaisen konsertin.³⁰¹

Kirjeen suurimpia uutisia Kupelwieserille olikin varmasti helmikuussa 1824 Wienin musiikkipiirejä kohauttanut uutinen, jonka mukaan pitkään julkisuutta välttellyt Beethoven aikoi järjestää seuraavan sävellyskonserttinsa Wienin sijasta Berliinissä. Kerron Beethovenin projektin värikkäistä vaiheista tarkemmin seuraavassa luvussa, mutta tulkoon jo tässä kohtaa mainituksi, että Beethoven päätti lopulta järjestää konsertin sittenkin Wienissä.

Työskentely säveltäjänä sai siis uuden suunnan, ja John Gingerich näkee kin vuoden 1824 vedenjakajana Schubertin toiminnassa.³⁰² Kuultuaan Beethovenin tulevasta sävellyskonsertista hän alkoi suunnitella omaa konserttia, ja sävellystyössä painopiste siirtyi vokaalimusiikista laajamuotoisiin instrumentaaliteoksiin.³⁰³ Thomas Denny kutsuu 1824 alkanutta vaihetta myöhäiseksi sadonkorjuuksi (”diese späte Ernte”), joka näkyy selvänä muutoksena paitsi jousikvartetoissa myös hänen tutkimissaan Schubertin nelikätisissä pianoteoksissa.³⁰⁴ Tällä hän viittaa siihen, että nyt Schubert ei enää kirjoittanut teoksiaan pelkästään omaan käyttöön tai seuraelämän tarpeisiin, vaan tähtäimessä olivat julkiset konsertit. Tähän mennessä hän oli aina jollain lailla sisällyttänyt itsensä mukaan teostensa esityksiin ja esittikin niitä milloin

301. Deutsch 1964, 234. “Unsere Gesellschaft (Lesegesellschaft) hat sich, wie Du wohl schon wissen wirst, wegen Verstärkung des rohen Chors im Biertrinken u. Würstelessen den Tod gegeben, denn ihre Auflösung erfolgt in 2 Tagen, obwohl ich schon beynahe seit Deiner Abreise sie nicht mehr besuchte. [...] In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich componirte 2 Quartetten für Violinen, Viola und Violoncelle u. ein Octett, u. will noch ein Quartetto schreiben, überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen. [...] Das neueste in Wien ist, daß Beethoven ein Concert gibt, in welchem er seine neue Sinfonie, 3 Stücke aus der neuen Messe, u. eine neue Overture produciren läßt. [...] Wenn Gott will, so bin auch ich gesonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben.”

302. Newbouldin Schubert-elämäkerrassa *Schubert: The Music and the Man* vuosi 1824 osuukin kirjan puoliväliin. Viimeisten vuosien tapahtumista ja sävellystyöstä hän kirjoittaa yhtä paljon kuin Schubertin koko aiemmasta elämästä.

303. Gingerich 2014, 11, 273.

304. Denny 1999, 259–60.

viulistina, milloin alttoviulistina, milloin pianistina tai laulajana – tai laula-jiensa pianistina.³⁰⁵ Ottaakseen uusia askelia sinfonikkona hänen tuli jättää taakseen ensimmäiset kuusi sinfoniaansa samaan tapaan kuin Beethoven jätti taakseen ensimmäiset kaksi alkaessaan säveltää Eroicaa. Viidennen ja kuudennen sinfoniansa Schubert oli kirjoittanut lokakuun 1817 ja helmikuun 1818 välisenä aikana, jolloin Hatwigin orkesteri vielä oli toiminnassa. Sen jälkeen sinfonioiden säveltäminen ei luonnistunutkaan entiseen tapaan, ja vuosilta 1818–1822 on olemassa vain neljä keskeneräistä luonnosta, joista yksi on sinänsä mestarillinen ns. keskeneräinen h-molli-sinfonia (D 759).³⁰⁶

Kupelwieserille kirjettä kirjoittaessaan Schubertilla oli jo takanaan ensimmäinen julkinen aluevaltaus soitinkamarimusiikin säveltäjänä: Maaliskuussa 1824 Schuppanzigh-kvartetti esitti konserttisarjassaan Schubertin a-molli-kvartetton (*Rosamunde*, D 804).³⁰⁷ Saman vuoden lopulla esitettiin siten ensi kerran julkisuudessa sonaatti arpeggionelle ja pianolle (D 821). Ennen vuotta 1824 laulujen, messujen ja muiden vokaaliteosten (mukaan lukien laulunäytelmät *Die Zwillingenbrüder* ja *Die Zauberharfe*) lisäksi oli nimittäin instrumentaaliteoksista esitetty julkisesti vain pari alkusoittoa ja poloneesi B-duuri viululle ja jousiorkesterille (D 580)³⁰⁸ sekä musiikkia näytelmään *Rosamunde, Fürstin von Cypern*.³⁰⁹ Sinfonioiden, varhaisten jousikvartettojen ja pianosonaattien olemassaolosta tiesivätkin mitä ilmeisimmin vain koulutoverit ja muutamat muut säveltäjän lähipiiriin kuuluneet musiikinystävät. Moniin aikalaisiinsa verrattuna Schubert oli siis soitinmusiikin säveltäjänä omassa kotikaupungissaan pitkään lähes tuntematon tekijä.

Ajatuksen ”julkisesta schubertiadista” oli esittänyt Schubertin ystäväpiirissä häntä hoitanut lääkäri Jakob Bernhardt jo jouluna 1823 – ehkä rohkaistakseen sairauden lannistamaa potilastaan – eli konsertin järjestäminen oli ilmeisesti kytenyt hänen mielessään jo jonkin aikaa.³¹⁰ Niinpä hän nyt Beethovenin konserttisuunnitelmista kuultuaan rohkeni kertoa Kupelwieserille ai-keestaan. Puoli vuotta myöhemmin 21.9.1824 hän kertoi miltei samoin sanoin Schoberille, ettei ole säveltänyt yhtään laulua, mutta on sen sijaan yrittänyt

305. Schroeder 2009, 67.

306. Schroeder 2009, 126–27.

307. Tuosta esityksestä Wienin *Allgemeine musikalische Zeitungin* (27.3.1824) arvostelija totesi nuivasti, että kvartetto pitäisi kuulla useamman kerran, jotta sen voisi arvioida perusteellisesti.

308. Tämän vasta 1928 julkaistun ja edelleenkin harvoin esitetyn teoksen solistina soitti 29.9.1818 Schubertin veli Ferdinand 13-miehisen orkesterin säestyksellä (Deutsch 1954, 39–40).

309. Deutsch 1964, 594–595.

310. Deutsch 1964, 219. (Moritz von Schwindin kirje Schoberille 24.12.1823)

kirjoittaa joitakin instrumentaalteoksia.³¹¹ Tämä suunnanmuutos oli selvästikin hänelle tärkeä, ja suurimuotoisten soitinteosten säveltäminen ja visio suuresta sinfoniasta liittyivät mitä todennäköisimmin suunnitelmaan järjestää oma konsertti.

3.12. Beethovenin vuoden 1824 sävellyskonsertti Schubertin esikuvana

Ennen kuin siirryn tarkastelemaan Schubertin konserttihaaveen toteutumista, tarkennan linssin Ludwig van Beethoveniin ja siihen, miten hän pitkän tauon jälkeen päätyi järjestämään Wienissä edellä mainitun julkisen sävellyskonsertin. Asian taustoittamiseksi on käännyttävä hetkeksi ajassa kymmenen vuotta taaksepäin.

Samoihin aikoihin, kun Schubertin sävellystuotantoa (F-duuri-messu D 105) kuultiin ensimmäisen kerran julkisesti hänen lapsuudenaikaisen kotikirkkonsa Lichtentaler Pfarrkirchen 100-vuotisjuhlassa syksyllä 1814,³¹² häntä lähes kolmekymmentä vuotta vanhempi Beethoven oli säveltänyt yhdeksästä sinfoniastaan jo kahdeksan, ja hänen sävellyksiään saivat wieniläisten lisäksi kuulla myös monet Euroopan kuninkaista ja keisareista, jotka viipyivät kaupungissa useamman kuukauden kuuluisassa tanssivassa kongressissaan 1814–1815.³¹³ Beethoven edusti siis selkeästi vanhempaa sukupolvea ja paini säveltäjänä aivan eri sarjassa kuin nuori lahjakkuus Franz Schubert. Joku kutsui Beethovenia Euroopan suurimmaksi mieheksi, joku toinen sanoi: ”Yksi Jumala, yksi Beethoven” ja vielä joku totesi, että muusikoista arvostetuimmatkin tunnustavat Beethovenin yliverlaisuuden. Kun Ranskaan asettuneelta italialaissäveltäjältä Luigi Cherubinilta (1760–1842) kysyttiin, miksei hän enää sävellä jousikvartettoja, hänen kerrotaan vastanneen, että jos Beethoven ei olisi niitä kirjoittanut, hän saattaisi hyvinkin niitä säveltää, mutta nyt hän ei voi.³¹⁴ Cherubinin kommentti kuvastanee hyvin miltei pelonsekaista kunni-

311. Deutsch 1954, 95.

312. Klein 1972, 24; Reed 1987, 20.

313. Wienin kongressi toi mukanaan monia merkittäviä kulttuuritapahtumia kuten Beethovenin suuret julkiset konsertit hovin ratsastushallissa (*Winterreitschule*) 29.11. ja 2.12.1814. Beethoven oli tuolloin maineensa huipulla, ja konserteissa oli jopa 6000 kuulijaa. Ohjelmassa kuultiin seitsemännen sinfonian (A-duuri op. 92) lisäksi myös Wienin kaupungin kongressia varten tilaama kantaatti *Der glorreiche Augenblick* (op. 136) ja mahtipontinen taistelukuvaus *Wellingtons Sieg* (op. 91). Kuulijoiden joukossa oli myös Schubert, joka oli hänkin säveltänyt Napoleonin kukistuttua joitakin isänmaallisia teoksia, kuten laulun *Die Befreier Europas in Paris* (D 104) ja kantaatin *Wer ist gross?* (D 110) (Reed 1987, 21–22).

314. Magnani 1967, 144: Einer bezeichnet Beethoven als ”den größten Mann in Europa” (Schünemann I, 313), ein anderer sagt: ”ein Gott, ein Beethoven” (ebd., II, 358), und wieder ein anderer hebt hervor, daß Beethovens Überlegenheit von den angesehensten Musikern

oitusta, jota monet säveltäjät kokivat Beethovenia kohtaan varsinkin soitin-musiikin alueella.

Bonnissa asuessaan Beethoven oli toiminut keisari Franzin sedän hoviurkurina ja -pianistina. Lisäksi Wienissä asuva kreivi Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein (1762–1823), jonka sukuun kuului monia Itävallan, Böömin ja Unkarin aatelisia, oli kuullut Beethovenia käydessään Bonnissa 1788 ja oli myös hänen varhaisimpia tukijoitaan. Näin Beethovenin asema oli jo valmiiksi vankka, kun hän muutti Wieniin 1792. Itävallan aristokraatit myös tukivat musiikkia avokätisemmin kuin muut Euroopan aateliset. Voi puhua suoraan tuhlailevasta tavasta panostaa musiikkitoimintaan, sillä monilla oli oma orkesteri, Esterházylle jopa kokonainen oopperaseurue. Vaatimattomammat ruhtinaat, kuten Karl Alois Lichnowsky (1761–1814) tai venäläissyntyinen Andrey Kirillovich Rasumovsky, joista kerroin jo edellä, tyytyivät omaan jou-sikvartettiin. Beethovenin lähipiiriin ja tukijoihin kuului vielä 1800-luvun puolellakin kaupungin varakkaita aatelisia keisarin hovia myöten, vaikka muutoin porvaristo – niin kauppiaat kuin virkamiehetkin – nousi vähitellen tärkeämpään asemaan myös kulttuurin areenalla ja valtaosa musiikkiesityk-sistä siirtyi hoveista ja palatseista askelta lähemmäs tavallista kansaa.³¹⁵

Kun Schubert tuli aikuisikään, Itävallan ja koko Euroopan poliittinen tilanne oli aivan toinen kuin hänen syntyessään tai Beethovenin tullessa Wieniin. Musiikkielämää pitivät yllä siniveristen mesenaattien sijaan yhä suuremmassa määrin sekä monet yhdistykset että erilaiset yksityiskonser-tit. Schubert ja Beethoven elivätkin hyvin erilaisessa elämänpiirissä, vaikka asuivat samassa kaupungissa. Vaikuttaa siltä, että Schubert arkaili lähestyä aristokraattien tukemaa vanhaa mestaria, eikä Beethoven taas ollut kovin-kaan kiinnostunut aikansa nuorista säveltäjistä. Beethoven tunnettiin tem-peramenttisena ja arvaamattomana persoonana, kun taas Schubertia hänen ystävänsä kuvasivat vaatimattomaksi ja syrjäänvetäytyväksi. Schubert ihaili kuitenkin Beethovenia suuresti. Hän oli kuin johtotähti, joka vaikutti Schu-bertiin monin tavoin, mutta suuren esikuvan kerrotaan saaneen hänet välillä tuntemaan olonsa myös epämukavaksi, jopa masentuneeksi.³¹⁶

Keskellä politiikan ja kulttuurielämän myllerryksiä koko kansan suosioon nousivat Gioachino Rossinin (1792–1868) johdolla italialaiset oopperasäveltä-jät ja -laulajat, jotka valtasivat yhä vahvemmin paitsi Wienin oopperalavat myös merkittävän sijan konserttiohjelmissa.³¹⁷ Miltei poikkeuksetta konsert-tien tyypillisissä sekaohjelmissa oli mukana laulunumeroita, joita esittämään

anerkannt wird.

315. Reed 1987, 18.

316. Johnson 2014, I:371.

317. Italiankielisiä oopperoita suosittiin jo 1700-luvulla, mutta tuolloin oopperataide oli lä-hinnä hovien huvitusta.

kutsuttiin tunnettuja oopperatahtiä. Saksankielisten säveltäjien musiikki joutui puolustuskannalle omalla maaperällään, ja tämä murehdutti Beethovenia-kin, jonka elämä oli kuuroutumisen myötä muutenkin käynyt synkäksi.

Ennen vuotta 1815 Beethovenilla oli ollut omia sävellyksiään esitteleviä Akademie-konsertteja yhdeksän, joista peräti viisi vuoden 1814 aikana. Sittemmin hän ei yli kymmeneen vuoteen ollut esiintynyt julkisesti eikä järjestänyt konsertteja Wienissä,³¹⁸ kunnes hän viimein vuonna 1824 alkoi suunnitella yhdeksännen sinfoniansa esittämistä. Schubertin avomieliset päiväkirjamerkinnot Salierin Wieniin tulon 50-vuotisjuhlien ajalta kesäkuulta 1816 tuovat esiin, etteivät kaikki enää pitäneetkään Beethovenia suurena sankarina, vaan monet kummastelivat hänen omintakeista sävellystyylään, jota hänen jäljissään useat muutkin säveltäjät seurasivat sekoittaen ja yhdistäen traagisen ja koomisen, miellyttävän ja vastenmielisen, sankaruuden ja voivotuksen jne. Mitä ilmeisimmin oli siis syntynyt hämmäntynyt juopa Beethovenin ja monien häntä aiemmin ihailleiden kuulijoiden välille.³¹⁹

Pettyneenä siihen, ettei häntä enää varauksetta ihailtukaan Wienissä, Beethoven aikoikin järjestää seuraavan sävellyskonserttinsa Berliinissä, sillä samalla kun hän oli vetäytynyt julkisuudesta Wienissä, hänen musiikkinsa suosio Berliinissä vain kasvoi 1820-luvun aikana.³²⁰ Kuultuaan tästä suunnitelmasta Beethovenin nimekkäät tukijat lähettivät hänelle helmikuussa 1824 pitkän vetoomuksen taivutellakseen hänet järjestämään konserttinsa sittenkin Wienissä.³²¹

Vetoomuksen allekirjoittaneet Beethovenin ihailijat viittasivat moniin muihin samanmielisiin, joille ”taide ja sen ihanteiden toteutuminen merkitsevät paljon enemmän kuin vain ajanvietteen välinettä tai kohdetta.” He vetosivat myös ihailemansa mestarin isänmaallisiin tunteisiin ja toivoivat, ettei tämä jäisi vaieten vierestä katsomaan, kuinka vieraan maan musiikki valtasi saksalaisen maaperän.³²² Kirjoitus julkaistiin lisäksi *Theaterzeitung*-lehdessä, joten

318. Hanson 1985, 102.

319. Deutsch 1964, 45. Toki Beethovenilla oli edelleen vankkumattomat kannattajansakin: Esim. Carl Czerny järjesti vuosina 1818–1820 sunnuntaimatineoita, jotka oli omistettu Beethovenin pianomusiikille, ja 8.2.1824 Czerny soitti yksittäisessä sunnuntaimatineassa Beethovenin vuoden 1820 jälkeen säveltämät kolme viimeistä pianosonaattia, opp. 109–111, ja Diabelli-muunnelmia, op. 120 (Gingerich 2014, 243).

320. Fujii 2011, 366.

321. Thayer 1972, 66. Vetoomuksen allekirjoittajia oli kolmisenkymmentä. Mukana oli Beethovenia ihailleita aatelisia (mm. Lichnowsky, von Palfy, von Dietrichstein, von Stockhammer) nuottikustantajia (Diabelli, Artaria), pianonrakentajia (Streicher), merkittäviä musiikinharrastajia (Kiesewetter, Sonnleithner) ja myös Beethovenin oppilas, säveltäjä-pianisti Carl Czerny sekä säveltäjä-kapellimestari Ignaz von Mosel (Thayer 1972, 69).

322. Thayer 1972, 67–69 [...] ”denen Kunst und Verwirklichung ihrer Ideale mehr als Mittel und Gegenstand des Zeitvertreibes sind, [...] schweigend ansah, wie fremdländische Kunst

koko kaupungin kulttuuriväki tiesi asiasta saman tien. Myös nuori laulajatar Caroline Unger (1803–1877), joka sittemmin lauloi alttosolistina yhdeksännen sinfonian kantaesityksessä, oli jo kuukautta aikaisemmin uskaliaasti torunut Beethovenia uppiskaisuudesta ja itseluottamuksen puutteesta ja rohkaissut häntä järjestämään konsertin uusien sävellysten esittelemiseksi.³²³

Maaliskuussa 1824 Beethoven päätti sittenkin järjestää konsertin Wienissä. Thayerin Beethoven-elämäkerrassa konsertin suunnitteluvaiheet kuvataan perusteellisesti, sillä Beethovenin kuurouden tähden useimmat neuvottelut löytyvät keskusteluvihkosista. Caroline Unger oli jo siis moittinut Beethovenia huonosta itsetunnosta, ja onkin hämmentävää lukea, kuinka perusteellisesti temperamenttisenä tunnettu Beethoven punnitsi konsertin järjestämistä eri kannoilta ja kuunteli monia vastakkaisia mielipiteitä kykenemättä päättämään, missä salissa konsertti olisi viisainta järjestää. Välillä hän jo suutuksissaan päätti peruuttaa koko hankkeen, mutta leppyi sitten taas. Vaikuttaa siltä, että hän ei ollut lainkaan varma, tulisiko konserttiin riittävästi yleisöä italialaisen musiikin vallattua yhä enemmän alaa. Hänen rahatilanteensa ei tuolloin ollut kovin hyvä, ja tässä hankkeessa hän itse joutui kantamaan myös taloudellisen vastuun. Hänen sihteerinsä ja avustajansa Anton Schindler (1795–1864) arveli kuitenkin ensimmäisen konsertin tuottavan voittoa 2000 guldenia ja konsertin uusinnan peräti 3000, kun nuottien kopiointikuluja ei tarvitsisi maksaa toista kertaa.³²⁴

Monien käänteiden ja pitkien neuvottelujen jälkeen Beethovenin konsertti toteutui lopulta 7.5.1824. Hän olisi voinut järjestää konserttinsa paljon aikaisemmin edullisin ehdoin Theater an der Wien -oopperatalossa, mutta hän halusi ehdottomasti konserttimestariksi ystävänsä ja luottoviulistinsa Ignaz Schuppanzighin, joka itsekin oli halukas tehtävään, mutta siihen ei tuon oopperatalon orkesteri olisi missään tapauksessa suostunut.³²⁵ Niin kokenut kuin Schuppanzigh olikin, nuoren polven viulistit olivat mitä ilmeisimmin ajaneet taidoissaan hänen ohitseen. Beethoven piti kuitenkin päänsä, ja Schuppanzigh

sich auf deutschem Boden, auf dem Ehrensitz der deutschen Muse lagert” [...]

323. Thayer 1972, 67.

324. Thayer 1972, 73–77.

325. Thayerin kirjan kuvaamat vaiheet ovat tragikoomista luettavaa: Schindler kuvailee Schuppanzighin muuttuneen Venäjän-vuosinaan rauhallisemmaksi ja mukautuvammaksi, ”sillä hänen vatsansa noloistuttaa jo häntä nyt”. Beethovenin keskusteluvihkoistakin käy ilmi, että mestari pilkkasi luottoviulistinsa massiivista ulkomuotoa. McKay kertoo, että Schuppanzigh oli jo nuorena valtavan lihava ja että myöhemmin hänen viulutekniikkaansa vaikuttivat vakavasti sekä hänen yhä kasvava habituksensa että hänen lyhyet sormensa (McKay 1999, 275). Theater an der Wienin johtaja kreivi Pálffy olisi kyllä voinut pakottaa orkesterinsa soittamaan Schuppanzigh konserttimestarinnaan, mutta hän ei olisi kyennyt estämään vehkeilyjä ja solvauksia, joita koko henkilökunta olisi tullut Schuppanzighiin kohdistamaan (Thayer 1972, 76–77).

toimi konsertin konserttimestarina, mutta paikaksi valikoitui useiden vaihtoehtojen joukosta lopulta kaupungin tärkein oopperatalo Kärntnertortheater. Oopperan orkesteria ja kuoroa oli konsertissa vahvistamassa Musikverein soittajia ja laulajia, sillä Beethovenin teokset vaativat tavallista suuremman miehityksen. Salin ja orkesterin vuokraaminen maksoi Beethovenille 1000 guldenia, ja kun kaikki kulut oli vähennetty 2200 guldenin bruttotuloista, konsertin tuotoksi jäi 420 guldenia, vain noin viidennes Schindlerin arvioimasta voitosta. Jopa Schubertin 26.3.1828 Punaisen siilin salissa järjestämä paljon pienempi sävellyskonsertti toi kaksinkertaisen voiton. Koska konsertin järjestäminen viivästyi viikosta toiseen, osa potentiaalisesta yleisöstä oli jo lähtenyt kesänviettoon, näiden joukossa myös keisari ja keisarinna, joiden oli odotettu kunnioittavan tilaisuutta läsnäolollaan.³²⁶ Paikalla ihailijoiden joukossa oli kuitenkin säveltäjä Schubert.³²⁷

Beethovenin konsertin ohjelma poikkesi suuresti yksityiskonserteissa yleensä kuullusta kattauksesta, eikä konsertissa säveltäjän nimenomaisesta toivomuksesta ollut yhtään virtuoosinumeroa eikä yksittäisiä soitinsolisteja muutenkaan. Ohjelmassa oli alkusoitto *Die Weihe des Hauses*, joka oli sävelletty uudistetun Josefstadtin teatterin avajaisiin vuonna 1822, kolme osaa teoksesta *Missa Solemnis* sekä yhdeksäs sinfonia.³²⁸ Beethoven päätti harjoitusvaiheessa jättää konsertista pois kaksi messun viidestä osasta, ettei ohjelmasta tulisi liian pitkä. Messu lyheni näin alle tunnin mittaiseksi, mutta silti ohjelman soiva kesto oli yli kaksi tuntia.³²⁹ Koska vallalla ollut tarkka sensuuri ei sallinut kirkollisten teosten esittämistä teatterissa järjestettävässä konsertissa, ohjelmaan merkittiin messun osien sijaan nimeksi *Drei große Hymnen mit Solo- und Chorstimmen*.³³⁰

Vaikka Beethovenin 7.5.1824 järjestämän konsertin taloudellinen tuotto oli hänelle karvas pettymys, paikalle saapuneet monet ystävät ja ihailijat olivat hurmaantuneita kokemastaan. Vähäisten harjoituskertojen tähden vaativan ohjelman toteutus jätti kuitenkin *Allgemeine Musikalische Zeitungin* arvostelun mukaan paljon myös toivomisen varaa, mitä tuli kokonaisvaikutelmaan, valon ja varjon vaihteluun sekä intonaatioon ja varmuuteen.³³¹

Konsertti uusittiin alkuperäisen suunnitelman mukaan, tosin vasta pari viikkoa myöhemmin sunnuntaina 23.5. hovin suuressa tanssiaissalissa (Grosser Redoutensaal). Koska orkesterinsa ja kuoronsa konserttiin vuokranneen

326. Hanson 1985, 105–06, Thayer 1972, 91.

327. Hilmar 1989, 70.

328. Hanson 1985, 103–04.

329. Beethovenin konserteilla oli ollut aiemminkin taipumus paisua mammuttimaisiin mittoihin, ja ajan yleisö oli muutenkin tottunut pitkiin konserttiohjelmiin.

330. Thayer 1972, 88, 90.

331. Thayer 1972, 91.

Kärntnertheaterin johtaja Louis-Antoine Duport (1783–1853) oli lupautunut takaamaan Beethovenille konsertin uusinnasta 1200 guldenin tuoton, hän halusi muovata sen ohjelmaa vetovoimaisemmaksi. Niinpä Beethoven ensimmäisen konsertin huonon taloudellisen menestyksen lannistamana taipui ottamaan mukaan konserttinsa uusintaan Rossinin tenoriaarian *Di tanti palpiti* oopperasta *Tancredi* (1813) ja vaihtamaan kaksi *Missa Solemnin* kolmesta osasta aiemmin säveltämänsä italiankieliseen tertsettiin *Tremate, empij, tremate* (op. 116). Ennakkomainonnassa tertsetti mainitaan uutena sävellyksenä, mutta se oli itse asiassa sävellysharjoitus aivan vuosisadan alusta, jolloin Beethovenkin otti tunteja Antonio Salierilta hioakseen taitojaan vokaaliteosten säveltäjänä. Sen teksti on Giuseppe Sartin (1729 –1802) oopperasta *Medonte re d'Epiro*, joka oli ollut Wienissä suuri menestys. Italialaiseen tyyliin sävellettyä yleisön suosikin uutena versiona sen uskottiin vetävän yleisöä tähänkin konserttiin.³³²

Kärntnertheaterin johtaja, ranskalaissyntyinen balettitanssija Duport ei varmasti arvannut ohjelmanmuutoksen merkitystä Beethovenin isänmaallisille ihailijoille, ja ainakin Rossinin aarian vaikutus oli Beethovenin veljenpojan Karl van Beethovenin (1806–1858) mukaan aivan toinen kuin toivottiin: Jotkut eivät tulleet lainkaan paikalle sen nostattaman vihastuksen tähden, ja salissa olleiden paheksunnan kuuli Karl itsekkin omin korvin.³³³ Lämmin keväinen sunnuntaipäivä ei muutenkaan houkutellut yleisöä tulemaan konserttiin, ja niinpä uusintakonsertti sai laimean vastaanoton ja tuotti tappiota 800 guldenia, saman verran kuin Schubert sittemmin ansaitsi voittoa omalla konsertillaan. Beethoven oli epäonnistumisesta niin loukkaantunut, ettei olisi ensin suostunut ottamaan vastaan sovittua takuupalkkiotaankaan.³³⁴ Osasyynä huonoon menestykseen oli varmasti se, että kesän kynnykselle siirtyneet konsertit jäivät vilkkaimman konserttikauden ulkopuolelle, mutta selvästikin myös Wienin musiikkimaisema oli muuttunut sitten Beethovenin edellisten julkisten konserttien.

3.13. Kesämatka 1825 ja Suuri sinfonia

Vuoden kuluttua Beethovenin konsertista Schubert matkusti kesällä 1825 Voglin kanssa jälleen Ylä-Itävaltaan ja edelleen Gmundeniin ja Gasteiniin. Tällä

332. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digital_archiv_en&dokid=ha:wm49&seite=1 (Tarkistettu 6.12.2016). Tertsetti *Tremate, empi, tremate* oli saanut julkisen ensiesityksensä Beethovenin suuressa Akademie-konsertissa hovin suuressa tanssiaissalissa 17.2.1814 yhdessä kahdeksannen sinfonian kanssa (Dieman 1970, 32).

333. Magnani 1967, 140.

334. Thayer 1972, 98.

kertaa matka alkoi toukokuun 20. päivänä ja päättyi vasta 6. lokakuuta. Kesän aikana Schubert sai tavata ystäviä, vaeltaa luonnossa, vierailla linnoissa ja luostareissa sekä säveltää.³³⁵ Kaksi vuotta sairasteltuaan hänen vointinsa oli nyt paljon parempi, ja Ylä-Itävallassa asuvat musiikinystävät ottivat avosylin vastaan sekä hänet että hänen sävellyksensä.³³⁶ Hän kirjoittikin matkaltaan kirjeen isälleen ja kertoi ilahtuneena löytävänsä Ylä-Itävallassa sävellyksiään joka puolelta.³³⁷

Näky suuresta sinfoniasta oli mukana matkassa, ja matkan aikana alkoikin hahmottua C-duuri-sinfonia (D 944), joka valmistui vuonna 1826.³³⁸ Kapellimestari Roger Norrington (s. 1934) on osuvasti kutsunut tätä Schubertin kesämatkan aikana työn alla ollutta valoisaa sinfoniaa Schubertin ”Sommerreiseksi”, iloiseksi vaihtoehdoksi *Winterreise*lle.³³⁹ Gingerich arvelee, että Schubert suunnitteli tämän sinfonian esittämistä nimenomaan omassa sävellyskonsertissa ja että Schuppanzigh olisi halutessaan voinut arvovallallaan auttaa järjestämään konsertin, jossa olisi ollut niin ammattiorkesteri kuin kuorokin, mutta että hänen myönteisyytensä laulunikkarin soitinteoksia kohtaan oli lähinnä kohtelias ele.³⁴⁰

Kun Beethovenin vuoden 1824 Akademien tapainen sävellyskonsertti orkestereineen osoittautui sitten mahdottomaksi toteuttaa, Schubert omisti sinfoniansa toiveikkaana Musikvereinille lokakuussa 1826.³⁴¹ Seuran johtoryhmä päätti silloin antaa hänelle 100 guldenia, ei sävellyspalkkiona vaan kiitollisuudesta Schubertin kiinnostuksesta seuraa kohtaan, kuten Kiesewetter päätöstä luonnehti.³⁴² Pian teetettiin partituurin pohjalta sinfonian stemmoja mahdollista esitystä silmällä pitäen ja konservatorion orkesteriharjoituksissa sinfoniaa kokeiltiin soittaakin, mutta kun se vaikutti liian vaativalta, amatööriosoittajista koostuva Musikvereinin orkesteri luopui aikeestaan sinfonian

335. Newbould 1997, 227–28.

336. Johnson 2014, I:85.

337. Deutsch 1964, 299.

338. Newbould 1997, 228; Reed 1972, 28. Aiemmin Schubertin ajateltiin säveltäneen tämän ns. suuren C-duuri-sinfonian vasta 1828 (Reed 1972, 13, 21).

339. Newbould 1997, 228.

340. Gingerich 2014, 80–81. Vaikka C-duuri-sinfoniaa ei esitettykään, Schubert ryhtyi vielä kerran hahmottelemaan uutta sinfoniaa. Tätä D-duuri-sinfoniaa (D 936A) hän alkoi kirjoittaa vuonna 1828 ja jatkoi sen työstämistä kuolemaansa saakka (Steinbeck 2010, 550). Sinfonikkona Schubertia ei ikävä kyllä noteerattu Wienissä vielä 1830- ja 1840-luvuillakaan. Hanslick on koonnut tilastoa Musikvereinin järjestämissä suurissa orkesterikonserteissa tuona aikana esitetyistä sinfonioista: Beethovenin sinfonioita esitettiin 35 kertaa, Mozartin 20 kertaa ja Schubertin sinfonia vain yhden ainoan kerran. Se ei käy ilmi, mikä niistä oli kyseessä (Hanslick 1864, 125).

341. Gingerich 2014, 83.

342. Gibbs 2000, 132.

esittämiseksi.³⁴³

Alppien lumoissa Schubert sävelsi kesällä 1825 C-duuri-sinfonian lisäksi D-duuri-pianosonaattia ja kirjoitti myös kaksi laulua häntä tukeneen patriarkka Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Eörin (1772–1847) teksteihin.³⁴⁴ Elokuun puolivälissä Schubert ja hänen matkakumppaninsa Vogl saapuivat nimittäin Bad Gasteinin kylpylään kolmeksi viikoksi ja tapasivat siellä luonnollisesti myös Pyrkerin. Pyrker oli ollut Venetsian patriarkka vuodesta 1820 alkaen, ja toisaalta hän oli tunnettu humanitäärisestä aktiivisuudestaan ja laajasta kulttuuriharrastuksestaan. Hän mm. perusti kaksi opettajakorkeakoulua, yhden taideakatemian ja laajennutti Wienin sokeainkoulua. Hän oli myös Bad Gasteinin kylpylän osakas sekä taiteenystävä ja runoilija.³⁴⁵

Schubert oli tavannut Pyrkerin ensi kerran vuoden 1820 paikkeilla illanvietossa runoilija Matthäus von Collinin luona.³⁴⁶ Tuona iltana Schubert lauloi itse mm. kuuluisan liedinsä *Der Wanderer* (D 489), johon Pyrker ihastui. Niinpä Schubert omisti hänelle toukokuussa 1821 opuksen nro 4 kolme laulua, joista *Der Wanderer* on ensimmäinen.³⁴⁷ Tästä kiitollisena Pyrker kirjoitti Schubertille Venetsiasta 18.5.1821 kohteliaan kunnioittavan kirjeen ja lähetti myöhemmin hänelle myös 50 guldenin suuruisen rahalahjan.³⁴⁸ Emme tiedä, pyysikö Pyrker Schubertia säveltämään lauluja hänen runoihinsa vai rohkaisiko kenties Vogl Schubertia kysymään diplomaattisesti Pyrkeriltä runoja säveltääkseen niitä, mutta kesävierailun aikana syntyivät laulut *Das Heimweh* (D 851) ja *Die Allmacht* (D 852).³⁴⁹ Molemmat julkaistiin toukokuussa 1827 opuksena 79, ja ne on omistettu Pyrkerille.³⁵⁰

Schubert palasi kesämatkaltaan Wieniin syksyllä 1825, ja niin teki pari kuukautta aiemmin myös Schober, joka oli kokeillut teatteriuraa Breslaussa.³⁵¹ Lukupiiri kokoontui jälleen, ja uusina jäseninä mukaan tulivat nuori taidemaalari Moritz von Schwind (1804–1871) ja jo aiemmin mainittu näytelmäkirjailija Eduard von Bauernfeld. Myös schubertiadeja alettiin järjestää taas säännöllisesti, ja niihin osallistui yhä enemmän kuulijoita. Moritz von Schwindin kuuluisasta piirroksesta *Schubert-Abend bei Josef von Spaun* (1868) löytyy

343. Dürr 2007, 55–56.

344. Newbould 1997, 228.

345. Clive 1997, 159–60.

346. Johnson 2014, I:85

347. Clive 1997, 159. Opuksen nro 4 laulut ovat *Der Wanderer* (Schmidt von Lübeck, D 489), *Morgenlied* (Werner, D 685) ja *Wanderers Nachtlid* (Goethe, D 224).

348. Clive 1997, 160.

349. Johnson 2014, I:85.

350. Clive 1997, 160.

351. Newbould 1997, 227.

kaikkiaan 42 hahmoa. Schwind kuului itse ryhmään, mutta luonnollisestikaan 40 vuotta myöhemmin tehtyä taideteosta ei voi pitää varmana aikalaisdokumenttina (kuva 9 sivulla 72).³⁵²

3.14. Uusia muusikkotuttavia

Uskollisen ystäväpiirin vähitellen hajaannuttua Schubert löysi tiensä aikansa ammattimuusikkojen piiriin. Näiden joukossa oli niin soittajia kuin kapellimestareita ja säveltäjiäkin. Viulisti-kapellimestari Ignaz Schuppanzigh oli näistä uusista tuttavista vaikutusvaltaisimpia, mutta joukossa oli monia muitakin taitavia muusikoita, jotka tulivat myös esiintymään Schubertin sävellyskonserttiin. Schubert-dokumenteissa uusista tuttavista vähemmälle huomiolle ovat jääneet valsseistaan tunnettu viulisti-säveltäjä Joseph Lanner (1801–1843) ja säveltäjä-kapellimestari Franz Lachner (1803–1890).³⁵³ Lannerin kanssa tuttavuus jäikin varsin pinnalliseksi, mutta Lachnerin kanssa Schubert ystäväystyi syvemmin. Lachnerin luona kokeiltiin myös ensi kertaa monen kamariteoksen soittamista, ja näin Schubert pääsi kuulemaan myös ulkoisin korvin, millaisilta ne kuulostivat.

Schuppanzighin paluu Wieniin sai Schubertin vuosien tauon jälkeen säveltämään jousikvartettoja, ja Schuppanzigh-kvartetti tosiaan kantaesitti helmikuussa 1824 kirjoitetun a-molli-kvartetton *Rosamunde* 14.3.1824. Saman vuoden syyskuussa Sauer & Leidensdorf julkaisi teoksen.³⁵⁴ Tämä teoksen ensipainos kantaakin omistuskirjoitusta ”dédiés à son ami I. Schuppanzigh”, mikä viittaisi säveltäjän ja viulistin läheiseen tuttavuuteen, tai ainakin Schubert saattoi näin osoittaa Schuppanzighille kiitollisuutensa siitä, että tämä oli kokeneen kvartetttinsa kanssa esitellyt hänen teoksensa wieniläisyleisölle. Kolmen vuoden kuluttua myös oktetto F-duuri (D 803) sai julkisen kantaesityksensä Schuppanzighin kamarikonserteissa (16.4.1827).³⁵⁵ Tutustuminen Schuppanzighiin, Linkeen ja Bocklettiin oli todennäköisesti kimmoke myös siihen, että Schubert alkoi syksyllä 1827 säveltää pianotrioja.³⁵⁶ Olikin kulunut viisitoista vuotta siitä, kun hän teini-iässä sävelsi yksiosaisen B-duuri-trion (D 28). Es-duuri-trioa Schubert alkoi säveltää marraskuussa 1827, ja se valmistui jo samassa kuussa.³⁵⁷ Samana syksynä sävelletty pianotrio B-duuri (D 898) sai puolestaan kantaesityksensä Schuppanzighin kamarikonsertissa jouluna

352. Dürr 1997, 29–31.

353. McKay 1999, 267–69.

354. Konold 1980, 172.

355. Clive 1997, 78.

356. Hoffmann-Erbrecht 2001, 685; Newbould 1997, 366.

357. Brown 1961, 268, 279.

1827. (Useimpien Schubert-tutkijoiden mukaan esitys oli keskiviikkona 26.12., mutta koska Schuppanzighin konsertit järjestettiin yleensä sunnuntaisin, on myös esitetty oletamus, että esitys olisikin ollut jo 23.12.)³⁵⁸

Schubert kirjoitti uudet suuret kamariteoksensa nimenomaan konserttikäyttöön eikä kotimusisointia silmällä pitäen, ja niiden sävelkieli poikkesikin radikaalisti hänen edeltäjiensä sävellyksistä. Tämä kävi ilmi myös näiden teosten saamasta vastaanotosta. *Rosamunde*-kvartetton ensiesityksestä kirjoitti Wienissä ilmestynvä *Allgemeine musikalische Zeitung*, että teos pitäisi kuulla useamman kerran, jotta sitä voisi arvioida perusteellisesti. Vastaava leipzigilainen musiikkilehti (myös nimeltään *Allgemeine musikalische Zeitung*) luonnehti teosta aika hyväksi esikoiskvartetoksi – tietämättä, että Schubert oli säveltänyt jo kokonaisen tusinan kvartettoja ennen *Rosamunde*.³⁵⁹ D-molli-kvartetto (*Der Tod und das Mädchen*) puolestaan jäi jopa Schuppanzigh-kvartettilta esittämättä, sillä kun puolet ensimmäisestä osasta oli harjoituksissa käyty läpi, kvartetin primas piti sitä mahdottomana soittaa.³⁶⁰ Schubert sai todennäköisesti kuitenkin kuulla kvartetton Franz Lachnerin luona helmikuussa 1826.³⁶¹ Pääsiäismaanantaina 16.4.1827 Schuppanzighin kamarikonserttisaran päätöskonsertissa esitetystä oktetosta Schubert sai sen sijaan rohkaisevaa palautetta *Theaterzeitungissa*, jonka sivuilla (26.4.1827) arvostelija kehuu Schubertin osoittautuvan taitavaksi ja rohkeaksi säveltäjäksi tässäkin lajissa. Profiloitumisrojekti alkoi siis tuottaa tulosta, vaikka samassa lehdessä häntä muutamaa päivää myöhemmin (1.5.) nimitettiin jälleen laulurunoilijaksi (Vokaldichter), kun kirjoitettiin viikkoa myöhemmin esitetystä vokaalikamariteoksesta *Nachtgesang im Walde*, jossa neljän laulustemman lisäksi on neljä käyrätorvea.³⁶²

Kaikkiaan Schubertille oli suuri kunnia, että Schuppanzigh otti hänen teoksiaan mukaan arvostettuihin sunnuntaikonsernteihinsa, olkoonkin että ystävänpalveluksena hänellä oli tapana ottaa milloin kenenkin vähemmän tunnetun ”nykysäveltäjän” teoksia höysteeksi klassikoiksi leimautuneiden Haydnin, Mozartin ja Beethovenin sävellysten sekaan. Kukaan muu ei ollut kuitenkaan Schubertin soitinkamarimusiikkia aikaisemmin julkisesti esittänytkaan. Erityisiksi Schuppanzighin konsertit teki se, että esiintyjät olivat Wienin muusikkojen parhaimmistoa ja yleisö vihkiytyneitä ”vakavan musiikin” ystäviä. Siksi maaliskuun 1828 sävellyskonsertin avaus kaupungin maineikkaimman jousikvartetin voimin oli sekä kannanotto kvartetin esittämän

358. Badura-Skoda 1982, 293.

359. Hilmar 1989, 174.

360. Deutsch 1957, 323.

361. Deutsch 1957, 252. (Lachnerin muistelemaa *die Presse*-lehdessä 1.11.1881 artikkelissa ”Erinnerungen an Schubert und Beethoven”)

362. Deutsch 1964, 423–25.

musiikkilajin puolesta että mahdollisuus saada omalle työlleen varmistetun laatutuotteen merkki.

Schubertin sävellyskonsertissa Ignaz Schuppanzigh ei ollut kuitenkaan primaksena omaa nimeään kantavassa kvartetissa, vaan hänen tilallaan soitti nuori viuluprofessori Josef Böhm (1795–1876). Syyksi Schuppanzighin poissaololle on epäilty sairautta, joka ei voinut olla ainakaan yhtäkkinen tai yllättävä, sillä hänen nimeään ei ole yhdessäkään konserttia ennakoon mainostavassa kutsussa, josta on olemassa kolme eri versiota. Hänen soittotekniikkansa ei ollut enää entisenlainen, vaikka hän soitti kyllä edellisenä sunnuntaina Josef Linken järjestämässä Beethovenin muistokonsertissa, olihan hän ollut Beethovenin läheinen ystävä nuoruudestaan saakka. Voi olla, että hän itse kieltäytyi soittamasta Schubertin konsertissa, oli varattu tuona iltana ja ehkä alkuperäisenä päivänäkin, tai sitten Böhm saattoi olla Schubertin oma yksösvaihtaja konsertin primakseksi.³⁶³ Böhm tunnettiin loisteliaasta tekniikastaan, ja siinä suhteessa hän oli viulistina taitavampi kuin häntä parikymmentä vuotta vanhempi Schuppanzigh,³⁶⁴ joka oli jo kieltäytynyt soittamasta Schubertin ”mahdotonta” d-molli-kvartettoa. Beethovenin Es-duuri-kvartetton ensiesityksessä maaliskuussa 1825 primaksena soitti Schuppanzigh, mutta esitys oli niin epäonnistunut, että suurin odotuksin paikalle saapunut kuulijakunta poistui salista hämmennyksen vallassa. Syypäänä siihen pidettiin Schuppanzighin soittoa, seurasi kiivas sanaharkka säveltäjän ja primaksen välillä, ja Beethoven kutsuikin seuraaviin esityksiin Schuppanzighin tilalle Josef Böhmin pelastamaan teoksen maineen.³⁶⁵

Böhm oli syntynyt Pestissä (Budapestissä) ja oli kansainvälisesti tunnettu viulisti. Hän oli saanut oppinsa paitsi isältään myös ranskalaiselta viulistilta Pierre Rodelta (1774–1830), joka oli Wienissä ainakin vuonna 1812. Julkinen debyytti viulistina hänellä oli Wienissä vuonna 1816 (samana vuonna, kun Schuppanzigh lähti kaupungista), ja häntä kehuttiin sekä teknisestä taituruudesta että taiteellisesta näkemyksestä. Eduard Hanslickin mukaan hän oli myös ensimmäinen viulisti, joka esiintyi Wienissä soittaen ulkoa. Myöhemmin hän konsertoi myös Saksassa, Ranskassa ja Italiassa.³⁶⁶ Jo vuonna 1819 tuolloin 24-vuotias Böhm nimitettiin Wienin konservatorion kaikkien aikojen ensimmäiseksi viulunsoiton opettajaksi.³⁶⁷ Hänen katsotaan laskeneen perustan

363. McKay 1999, 276.

364. Handlos 1985, 55.

365. Schindler 1988, 385.

366. Clive 1997, 17.

367. 1817 perustettu laulukoulu laajeni virallisesti konservatorioksi 1821 ja sai ajan poliitista ilmapiiriä heijastavan nimen Vaterländisches Conservatorium, Isänmaallinen konservatorio. Toiminta laajeni koko 1800-luvun ajan ja siirtyi 1909 Itävallan valtion alaisuuteen (Geiringer 1938, 245–246). Monien muutosten jälkeen toiminta jatkuu edelleenkin nimellä

wieniläisen viulukoulun maineelle, ja hän oli mm. 1800-luvun merkittävimpiin viulisteihin kuuluvien Joseph Joachimin ja Jakob Dontin opettaja. Myös Josef Hellmesberger, joka Schuppanzighin ja Böhmin jälkeen jatkoi Wienin jousikvartettikulttuurin kärjessä, oli Böhmin oppilas. Böhm oli myös keisarin Hofkapellen jäsen 1821–1868.³⁶⁸

Böhm oli ahkera kamarimuusikko, ja kun Schuppanzigh lähti Wienistä 1816, tuolloin 21-vuotias Böhm jatkoi tämän perinnettä ja järjesti konserttisarjan, jossa esitettiin menestyksekkäästi mm. Haydnin, Mozartin ja Beethovenin jousikvartettoja ”zum römischen Kaiser” -salissa, barokkirakennuksessa, jossa vielä tänäänkin toimii samanniminen hotelli. Böhm niittikin mainetta Beethovenin viimeisten jousikvartettojen taitavana esittäjänä. Hän sai kuitenkin osakseen myös ankaraa kritiikkiä ohjelmistovalinnoistaan, sillä hän otti klassisten kvartettojen lisäksi ohjelmaan myös muunnelmateoksia ja muita virtuoosinumeroita.³⁶⁹ Oma jousikvartetti Böhmillä oli vuosina 1821–1823. Siinä soittivat hänen lisäksi samat miehet kuin Schuppanzighin 1823 perustamassa uudessa kvartetissa. Hän ei kuulunut Schubertin lähipiiriin, mutta tämän sävellyskonsertissa hän toimi primaksena sekä jousikvartetissa että pianotriossa, jota hän soitti myös kahdessa Schubertin muistoksi järjestetyssä konsertissa vuonna 1829.³⁷⁰

Schubertin konsertissa kakkosviulua soittanut wieniläissyntyinen Karl Holz (1799–1858) toimi virkamiehenä Ala-Itävallan kanslerinvirastossa, mutta hän oli myös aktiivinen viulisti ja kapellimestari. Holz tutustui Beethoveniin todennäköisesti 1824 ja toimi tämän avustajana ja sihteerinäkin vuoden verran.³⁷¹ Itse asiassa Holz korvasi Beethovenin avustajana pitkään toimineen Anton Schindlerin sen jälkeen, kun Beethoven katsoi Schindlerin olleen osasyllinen vuoden 1824 Akademie-konserttien vähäiseen suosioon. Toimissaan Beethovenin apulaisena Holz sai jopa mestarin kirjallisen lausunnon siitä, että hänen tulisi kirjoittaa tämän elämäkerta. Holz muistutti asiasta vielä senkin jälkeen, kun Schindler Beethovenin paljon paremmin tunteneena julkaisi Beethoven-elämäkertansa 1843, mutta Holzilta kirja jäi kirjoittamatta.³⁷² Schubertin tuttavapiiriin Holz kuului sitä kautta, että hän toimi kak-

Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Josef Böhm palkattiin 24-vuotiaana nuoren opinahjon viulunsoitonopettajaksi 1819. Samana vuonna hän sai Musikvereinilta käyttönsä Guadagni-viulun, ja 1825 hänet nimitettiin konservatorion professoriksi (Pohl 1871, 38–39).

368. Czeike 2004, 417.

369. Handlos 1985, 55.

370. Clive 1997, 18.

371. Clive 1997, 78. Vuonna 1826 Beethoven omisti Holzille kaksi kaanonaa: *Das ist das Werk ja Wir irren allesamt*.

372. Schindler 1988, 15–16.

kosviulistina sekä Schuppanzighin että Böhmin vetämissä kvarteteissa ja oli mukana sekä a-molli-kvartetton että F-duuri-oktetton kantaesityksissä Schuppanzighin konserteissa.³⁷³

Alttoviulisti Franz Weiss (1778–1830) oli kotoisin Sleesian Glatzista, nykyisen Puolan alueelta. Hän opiskeli Prahassa ennen tuloaan Wieniin 1794. Schuppanzighin tapaan hän oli ensin ruhtinas Lichnowskyn palveluksessa ja liittyi myöhemmin tämän perustamaan Rasumowsky-kvartettiin. Näiden yhteyksien kautta hän tunsikin myös Beethovenin henkilökohtaisesti, mikä käy ilmi Beethovenin keskusteluvihkoista.³⁷⁴ Weissistä ei kuitenkaan kerrota paljoakaan yksityiskohtia. Vaikuttaa siltä, ettei hän ollut yhtä toimelias puuhamies kuin Schuppanzighin lähipiirin muut jousisoittajat, mutta Schindler mainitsee Beethoven-elämäkerrassaan, että ruhtinas Lichnowskyn salongissa vaikuttaneena muusikkona hän oli tärkeä ammattimies, joka omalta osaltaan auttoi Beethovenia säveltämään tavalla, joka sopi kullekin instrumentille.³⁷⁵ Jos Weiss ei profiloitunutkaan organisaattorina, hän oli kuitenkin monien ajan muusikkojen tapaan tuottelias säveltäjä, jonka tuotantoon kuului balettimuusikkia, sinfonioita, alkusoittoja, pianosonaatteja, kuusi jousikvartettoa ja yksi jousikvintetto, viuluduoja, huiluduoja sekä muita teoksia puhaltimille.³⁷⁶

Josef Linkeä (1783–1837) pidettiin aikansa taitavimpana sellistinä.³⁷⁷ Hän oli kotoisin Sleesian alueen Trachenbergistä (nykyinen Puolan Zmigród), opiskeli sellonsoittoa Breslaussa (nykyinen Puolan Wrocław) ja tuli Wieniin vuonna 1808 Schuppanzighin kutsusta soittamaan Rasumowskyn kvartettiin.³⁷⁸ Beethoven omisti op. 102 kaksi sellosonaattia hänelle ja kreivitär Marie von Erdödyille.³⁷⁹ Linke soitti myös yhdessä Beethovenin kanssa, esim. B-duuri-trion op. 97 (*Arkkiherttua*) Praterilla järjestetyssä matineassa toukokuussa 1811. Merkittäväksi tuon esiintymisen teki se, että Beethoven esiintyi silloin viimeisen kerran julkisesti pianistina.³⁸⁰ Linke toimi soololistina Theater an der Wienissä ja myöhemmin Kärntnertortheaterin orkesterissa. Hän myös sävelsi muunnelmia sellolle.³⁸¹ Vain kolme päivään ennen Schubertin konserttia hän järjesti Beethovenin muistokonsertin sunnuntaina 23.3.1828. Olisivatko kiireet tämän Beethoven-konsertin järjestelyissä ja harjoituksissa voineet

373. Clive 1997, 78.

374. Boisits 2007, 725.

375. Schindler 1988, 78.

376. Baker 1900, 625.

377. Deutsch 1957, 326.

378. Clive 1997, 117–18.

379. Schindler 1988, 659.

380. Schindler 1988, 221.

381. Baker 1900, 355.

vaikuttaa Schubertin konsertin siirtämiseen alun perin varatulta perjantailta 21.3. seuraavan viikon keskiviikkoon?

Tšekkiläissyntyinen pianovirtuoosi Carl Maria von Bocklet (1801–1881) opiskeli Prahassa ja esiintyi Wienissä ensi kerran jo vuonna 1817, ei kuitenkaan pianistina vaan nuorena viulistina. Häntä kuultiin ajoittain primakseenä myös Schuppanzighin Gundelhofissa järjestämissä yksityiskonserteissa. Vuonna 1820 hän muutti sitten asumaan Wieniin ja työskenteli ensin viulistina Theater an der Wienin orkesterissa, mutta omistautui pian kokonaan pianistin uralle. Hänen maineensa pianistina levisi nopeasti, ja kohta hänellä oli paljon kysyntää niin solistina, kamarimuusikkona kuin opettajanakin.³⁸² Schubertin kannalta Bocklet oli tärkeä henkilö, sillä hän oli ensimmäinen pianisti, joka esitti julkisesti hänen pianoteoksiaan.³⁸³ Schubert omistikin D-duurisonaattinsa juuri Bockletille.³⁸⁴ Schubertin ystävien päiväkirjamerkinnöistä käy ilmi, ettei tämä toveruus ollut pelkästään ammatillista kumppanuutta, vaan Bockletin nimi löytyy myös ystäväysten illanistujaisia kuvaavilta päiväkirjanlehdiltä.³⁸⁵

Schubertin pianolle ja viululle kirjoittamista duoista Bocklet esitti yhdessä maanmiehensä Josef Slawjkin (1806–1833) kanssa sekä teoksen *Rondeau Brillant* (D 895) alkuvuodesta 1827 että suuren C-duuri-fantasian (D 934) Slawjkin konsertissa maakäräjään salissa (Landhaussaal) tammikuussa 1828. Bocklet työskenteli paljon yhdessä paitsi Slawjkin, myös Schubertin konsertin viulistin Josef Böhmin kanssa.³⁸⁶ Itse Frédéric Chopin kehui eräässä kirjeessään vuonna 1831 Bockletin olevan lahjakkaimpia kaupungissa tuolloin esiintyneistä muusikoista.³⁸⁷ Wienin musiikkielämän ja musiikkimaun nopeat muutokset näkyvät kuitenkin siinä, että 1830-luvun lopulla hän sai jo kritiikkiä siitä, että hän edusti vanhempaa pianovirtuoosi Hummelin koulukuntaa eikä tehnyt samanlaista vaikutusta yleisönsä niin kuin pianon uusi titaani Franz Liszt. Tämä saattoi olla osasy siihen, että Bocklet vetäyty konserttilavoilta 1840-luvulla ja keskittyi opetustyöhön. Opettajana hän saikin paljon arvonantoa, mutta hänen sävellyksensä eivät saaneet suosiota.³⁸⁸

Ludwig Tietze (1797–1850) oli böömiläissyntyinen tenori ja lakimies, joka opiskeltuaan lakia sekä Prahassa että Wienissä toimi Wienin yliopiston palveluksessa kuolemaansa saakka. Hän oli tunnettu kauniin lauluäänensä takia,

382. Clive 1997, 16; McKay 1999, 269.

383. Czeike 2004, 409.

384. Brown 1961, 251.

385. McKay 1999, 271.

386. Klein 1970, 295.

387. Clive 1997, 17.

388. Hust 2000, 175.

ja aivan erityisesti häntä ihailtiin Schubertin laulujen tulkkina. S. Saphir kirjoitti 1. huhtikuuta 1824 *Wiener allgemeine Theaterzeitung* -lehdessä: ”Herra Tietze lumosi yleisönsä jälleen samettisella äänellään, joka saavuttaa sydämen syvimmätkin sopukat.”³⁸⁹ Tietzen mukana Schubert pääsi esiintymään myös Wienin yliopiston juhlasaliin, jossa he esittivät uuden laulun *Im Freien* 6.5.1827. Samassa hyväntekeväisyyskonsertissa esiintyi tuolloin myös 15-vuotias geneveläissyntyinen pianisti Sigmund Thalberg (1812–1871).³⁹⁰ Vuoden 1828 aikana Schubert ei aina näyttäytynyt ystäviensä illanvietoissa, mutta hänen laulujaan esitettiin siitä huolimatta. Yksi hänen ihailijoistaan kirjoitti eräänkin kerran ystäväjoukon turhaan odotelleen Schubertia, mutta kun Tietze lauloi hänen laulujaan niin koskettavan sielukkaasti, säveltäjän poissaolo ei tuntunutkaan niin kipeältä.³⁹¹

Tietze lauloi usean Schubertin laulun ensiesityksen ja jatkoi työtään Schubertin laulujen tulkkina tämän kuoleman jälkeenkin. Erityistä kiitosta sai 1838 pidetty konsertti, jossa hän esitti Schubertin laulut *Der Erlkönig* ja *Liebesbotschaft* yhdessä Franz Lisztin kanssa.³⁹² Lisztin osuutta esityksessä ylistettiin loistavaksi, mutta Tietzestä todettiin, että hänkin onnistui pitämään puolensa tässä esityksessä.³⁹³

Josef Rudolf Lewy (1802–1881) oli ranskalaisnyntyinen käyrätorvivirtuosi, joka opiskeli vanhemman veljensä Eduard Constantin Lewyn (s. 1796–1846) tavoin käyrätorvensoittoa Pariisissa Frédéric Nicolas Duvernoyn (1765–1838) johdolla ja työskenteli Baselissa ennen tuloaan Wienin hovin teatteriorkesteriin 1826. Molemmat veljekset siis asettuivat Wieniin, ja vanhempi veli Eduard jäikin sinne ja opetti pitkään konservatoriolla, mutta Josef lähti 1830-luvun alussa Wienistä ja soitti eri puolilla Eurooppaa, kunnes asettui Dresdeniin, missä hän toimi vuoteen 1851 saakka Saksin kuninkaallisen orkesterin soolokäyrätorvensoittajana. Veljeksillä oli ainakin vuodesta 1825 alkaen ollut käytössään uusi innovaatio venttiilitorvi. Sillä oli mahdollista soittaa vahvalla äänellä laajassa rekisterissä, ja tämä uusi torvi oli Schubertilla mielessään jo edellisenä vuonna, kun hän sävelsi teoksen *Nachtgesang im Walde* (D 913) mieskvartetille (tai 4-ääniselle kuorolle) ja neljälle käyrätorvelle Musikvereinilla 22.4.1827 pidettyä Josef Lewyn konserttia varten.³⁹⁴

389. Clive 1997, 239.

390. Deutsch 1964, 429–30.

391. Brown 1961, 282

392. Clive 1997, 240.

393. Johnson 2014, III:192.

394. Deutsch 1964, 424–25.

3.15. Julkaisuhaaveita

Tullakseen tunnetuksi muutenkin kuin kotimusisoinnin piiriin kuuluvan musiikin säveltäjänä Schubert lähestyi elokuussa 1826 leipzigilaisia kustantajia Breitkopf & Härteliä ja H. A. Probstia ja tarjosi julkaistaviksi koko joukon teoksiaan, sillä Wienissä hän ei edelleenkään saanut laulujensa ja joidenkin pianoteosten lisäksi kaupaksi juuri mitään muuta, ei ainakaan vaativia kamarimusiikkiteoksia.³⁹⁵ Poikkeuksia olivat maaliskuussa 1824 Schuppanzighin konsertissa esitetty jousikvartetto a-molli *Rosamunde*, joka julkaistiin saman vuoden joulukuussa, ja huhtikuussa 1827 ilmestynyt *Rondeau brillant*, jonka viuluvirtuoosi Slawjk ja pianisti Bocklet olivat esittäneet nuottikustaja Artarian luona järjestetyssä yksityiskonsertissa. Leipzigiin lähettämässään kirjeissä Schubert esitteli valikoimassaan olevan laulujen lisäksi myös jousikvartettoja, pianosonaatteja, nelikätisiä pianoteoksia sekä yksi oktetto (kahdelle viululle, alttoviululle, sellolle, kontrabassolle, klarinetille, fagotille ja käyrätorvelle).³⁹⁶ Seuraavien parin vuoden aikana Schubert kävi kyllä kirjeenvaihtoa näiden saksalaiskustantajien kanssa, mutta konkreettista hedelmää nuo yhteydet eivät tuottaneet kohteliaista sanakäänteistä huolimatta.³⁹⁷

On merkillinen yhteensattuma, että kaksi saksalaista kustantajaa kirjoitti sitten Schubertille samana päivänä helmikuussa 1828. Probst ja mainzilainen B. Schotts Söhne lähestyivät nimittäin molemmat häntä 9.2.1828 päivätyllä kirjeellä ja kertoivat kiinnostuksestaan julkaista joitakin hänen teoksistaan.³⁹⁸ Vastauksessaan Schubert tarjosi Schottille mm. uusimpia jousikvartettojaan (d-molli ja G-duuri) julkaistaviksi yhdessä monien muiden teosten kanssa, mutta tämäkään tarjous ei saanut vastakaikua.³⁹⁹ Uudenlaisen profiloitumispyrkimyksen mukaisesti hän kirjoittaa vielä lopuksi: ”Tämä on valmiiden sävellysteni luettelo lukuun ottamatta 3 oopperaa, yhtä messua ja yhtä sinfoniaa. Jälkimmäisiin sävellyksiin viittaa vain siksi, että tietäisitte pyrkimykseni tähdätä taiteessani kohti korkeinta.” Schubert todellakin mainitsee luettelossaan vain yhden sinfonian (suuri C-duuri), vaikka hän oli niitä kirjoittanut jo seitsemän, vain kolme oopperaa, joita oli oikeasti jo kahdeksan ja viidestä messustaan vain yhden. Todennäköisesti hän viittaa As-duuri-

395. Deutsch 1964, 371–72. Deutschin kokoamalla Schubertin elinaikana julkaistujen teosten listalla on myös joitakin sakraaleja kuoroteoksia (Deutsch 1964, 597–99).

396. Deutsch 1954, 156–58.

397. McKay 1996, 304. Yhteys Breitkopfin ja Schubertin välillä kilpistyi tuohon kustantajan 7.9.1828 lähettämään kohteliaaseen vastaukseen, jossa ehdotettiin mahdollisesti jonkin pianosävellyksen julkaisua. Ensimmäinen Breitkopfin julkaisema Schubertin teos oli kuitenkin vasta vuonna 1839 Schumannin aloitteesta julkaistu suuri C-duuri-sinfonia (Deutsch 1954, 157–58).

398. Deutsch 1964, 492–93

399. Reed 1987, 190.

messuun, jonka uudistettu laitos valmistui 1826.⁴⁰⁰ Deutschin mukaan kolme oopperaa, joihin Schubert viittaa, olisivat olleet *Die Verschworenen*, *Alfonso und Estrella* ja *Fierrabras*.⁴⁰¹

Näen Schottin yllättävän yhteydenoton ja maaliskuun sävellyskonsertin toteutumisen liittyvän toisiinsa, vaikka tätä ei suoranaisesti kukaan tuokaan kirjoituksissaan esille. Vaikuttaa siltä, että sävellyskonsertti kasattiin aika spontaanisti ja nopeasti, vaikka ajatus oli Schubertilla ollut mielessä jo yli neljä vuotta. Hän nimittäin anoi Musikvereinin konserttitilaa käyttöönsä vain vajaan neljän viikon kuluttua siitä, kun B. Schotts Söhne lähestyi häntä yllättävällä kirjeellään. Kustantamossa kerrottiin jo pitkään olleen toiveena saada julkaista hänen teoksiaan, mutta aikeen toteutumista oli lykännyt se, että Beethovenin viimeisten opusten saattaminen painokuntoon oli teettänyt henkilökunnalla kovin paljon työtä. Olisiko Schubert tämän hienompaa tunnistusta voinut kaukaa Mainzista saadakaan! Hän oli monen vuoden ajan yrittänyt saada sävellyksiään suurten saksalaisten kustantamojen listoille, ja nyt häneltä pyydettiin sävellyksiä julkaistaviksi – ja samalla hänet nostettiin kertaheitolla Beethovenin rinnalle. Palkkiotoivomuksenkin hän sai esittää itse. Kustantaja kertoi samalla toimivansa myös Pariisissa, joten hänen sävellyksiään tultaisiin tekemään tunnetuiksi sielläkin.⁴⁰² Schubertin pettymykseksi Schottilta ei kuitenkaan lopulta herunut muuta kuin kannustavia sanoja. Saksaan tarjotuista teoksista siellä ehdittin julkaista hänen elinaikanaan vain Es-duuri-trio, joka ilmestyi Leipzigissa Probstin kustantamana syksyllä 1828.⁴⁰³ Se oli pääteos myös Schubertin sävellyskonsertissa, ja kerronkin siitä lisää seuraavassa luvussa.

400. Newbould 1997, 281, 429.

401. Deutsch 1964, 496.

402. Deutsch 1964, 493.

403. Deutsch 1964, 599.

4. Schubertin haave toteutuu: konsertti 26.3.1828

On jälleen pysäytyskuvan aika. Musiikkimaisemaa tarkastellessani näin Wienin kuin lintuperspektiivistä, kun taas tässä luvussa näemme lähikuvan Schubertin konsertista pienenä mutta tärkeänä palasena aikansa vilkkaassa musiikkitarjonnassa.

Musikvereinin jäsenenä Schubert saattoi helposti anoa Punaisen siilin salia käyttöönsä. Anomuksen hän toimitti seuralle maaliskuun 5. päivänä, ja lupa konsertin järjestämiseen myönnettiin jo seuraavana päivänä.⁴⁰⁴ Tätä päätöstä puolsivat mm. seuran varapuheenjohtaja Raphael Kiesewetter sekä kansliapäällikkö, pianisti Johann Baptist Jenger (1793–1856), joka oli niin ikään Schubertin ystäviä.⁴⁰⁵ Vuokra olisi ollut vain 5 guldenia, mutta jäsenet saivat käyttää salia korvauksetta.⁴⁰⁶ Schubert anoi konserttipäiväksi perjantaita 21.3., ja se hänelle myönnettiin, vaikka aikaa valmistautua konserttiin jäi vain kaksi viikkoa.

Schubertin konsertti toteutui lopulta kuitenkin vasta keskiviikkona 26.3.1828 Beethovenin kuoleman vuosipäivänä – kovin erilaisena kuin Beethovenin Akademie vuoden 1824 toukokuussa. Beethovenin konserteistahan ensimmäinen järjestettiin Kärntnertortheaterin oopperasalissa ja sen uusinta hovin isossa tanssiaissalissa,⁴⁰⁷ kun taas Schubert päätyi järjestämään konserttinsa Musikvereinin pienessä konserttitilassa, jota hänen aikansa virtuoosit kartoivat ja jota siis Eduard Hanslick kuvasi pieneksi ja tunkkaiseksi.

Konserttia mainostettiin sen aattona (25.3.) seuraavissa lehdissä: *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* ja *Der Sammler*. Kaikissa kolmessa mainoksessa kerrotaan tarkasti konsertin koko ohjelma esiintyjineen ja mainitaan, että kolmen guldenin lippuja saa ostaa Haslingerin, Diabellin ja Leidesdorferin liikkeistä. Allgemei-

404. Deutsch 1964, 499; Jestranski 2003, 115.

405. Jengerin ehdotuksesta Schubert oli myös päässyt Grazissa toimivan Steiermarkin musiikkiseuran kunniajäseneksi 1823, ja yhdessä he olivat matkustaneet Graziin vielä keuhkolla 1827. Jenger oli Schubertin läheinen ystävä tämän kuolemaan saakka, ja yhdessä Grillparzerin ja Schoberin kanssa hän toimi sekä 23.12.1828 Augustinerkirchessä pidetyn muistojumalanpalveluksen organisoinnissa että Schubertin haudalle vuonna 1830 hankittuun muistomerkkiin rahoitusjärjestelyissä (Clive 1997, 90–91).

406. Hanson 1985, 87.

407. Kärntnertortheaterin saliin mahtui 1000 kuulijaa (670 istuinpaikkaa) ja Großer Redoutensaliin – isoon tanssiaissaliin – mahtui jopa 3000 kuulijaa (istuinpaikkoja 1200) (Gingerich 2014, 187).

ne Theaterzeitung käyttää muita runsaammin palstatilaa ja kuvailee tulevaa konserttia kauden runsaan musiikkitarjonnan keskellä uutena ja yllättävänä nautintona, kun esiintyjinäkin ovat juhlitut paikalliset taiteilijat. Schubertia luonnehditaan mainoksessa nerokkaaksi koko musiikkiyleisön lemmikiksi ja hänen teoksiaan henkeviksi, lumoavan suloisiksi ja originelleiksi.⁴⁰⁸

Painettiin myös erillisiä ohjelmalehtisiä (tai kutsuja – Einladung – niin kuin ne on otsikoitu), joissa lehti-ilmoitusten tapaan esitellään konsertin koko ohjelma esiintyjineen ja kerrotaan, mistä pääsylippuja saa ostaa.⁴⁰⁹ Tästä ohjelmalehtisestä on löytynyt kolme eri versiota. Kaikissa niissä on painettuna alkuperäinen päivämäärä 21.3. Uusi päivämäärä 26.3. löytyy käsin korjattuna kahdesta myöhemmästä versioista, joista jälkimmäisessä on vaihdettu yksi konsertissa esitetyistä lauluista sekä myös korjattu joitakin pieniä painovirheitä.⁴¹⁰ Sanomalehdissä alkuperäistä päivämäärää ei ehditty mainostaa, mutta ohjelmanmuutoksen on täytynyt tapahtua aivan viime hetkellä, sillä se ei ehtinyt mukaan yhteenkään lehtimainokseen.

Tiedämme jo, että Schubertin unelmana oli ollut saada konserttiinsa myös jokin sinfonioistaan, mutta hän oli luopunut ajatuksesta, mahdollisesti kuuluaan Beethovenin konserttien huonosta taloudellisesta menestyksestä. On myös selvää, ettei isoja koneistoja olisi parin viikon varoitusajalla voinut mobilisoidakaan, ja tuskin hänellä olisi ollut varaakaan orkesterin palkkaamiseen. Ottamalla sinfonian sijaan illan ohjelmaan kaksi uutta laajamuotoista kamarimusiikkiteosta hän halusi kuitenkin selvästi profiloitua klassikkosäveltäjänä, joiden musiikilla oli pääosa myös Schuppanzighin arvostetuissa kamari-musiikkikonserteissa. Muutoin ohjelma muotoutui pitkälti samantapaiseksi kuin Musikvereinin Musikalische Abendunterhaltungen -illoissa, joiden ohjelma alkoi yleensä jousiyhtyeen esityksellä ja päättyi kuorolauluun tai muuhun vokaaliyhtyenumeroon.⁴¹¹

Schubertin ohjelmassa suuren sinfonian korvasi pianotrio Es-duuri, joka on kyllä mittakaavaltaan sinfoninen, ja alkusoittona kuultiin orkesterialkusoiton sijaan ensimmäinen osa G-duuri-jousikvartetosta. Beethovenin konsertin sakraalin teoksen *Missa Solemnis* vastineena olisi voinut olla Israelin kansan vaelluksesta kertova kantaatti *Mirjams Siegesgesang* (D 942),⁴¹² mutta sen sijasta kuultiin kuoroteoksina *Ständchen* ja *Schlachtgesang*. Beethovenin muisto kaikui erityisellä tavalla *Eroica*-sinfonian surumarssia selkeästi lai-

408. Waidelich 1993, 409.

409. Hinta oli keskitasoa. Paganinin konsertteihin myytiin lippuja 5 guldenin hintaan, ja niiden suosion tähden pian 5 guldenin raha saikin lempinimen "Paganinerl".

410. Jestremski 2003, 116.

411. Hanslick 1869, 161.

412. *Mirjams Siegesgesang* esitettiin kaksi vuotta myöhemmin Musikvereinin Gesellschaftskonzertissa 28.3.1830 (Perger 1912, 290).

naavassa vokaalikamariteoksessa *Auf dem Strom*, joka oli sävelletty tätä konserttia varten. Liedejä, joista Schubert elinaikanaan parhaiten tunnettiin, oli konserttiohjelmassa kaikkiaan viisi. Kaikista näistä teoksista kerron tarkemmin tuonnempana.

Koleana maaliskuun iltana 26.3.1828⁴¹³ Musikvereinin kynttilöin valaistuun konserttihuoneistoon kokoontui sitten arviolta parisataa Schubertin ystävää ja tukijaa.⁴¹⁴ Schubert itse oli yli puolet ajasta yleisön joukossa, sillä alussa soitti jousikvartetti, lopussa lauloi mieskuoro ilman säestystä, ja trion vaativan piano-osuuden soitti Carl Maria von Bocklet. Hän näkikin itsensä ennen kaikkea säveltäjänä eikä ollut monien aikalaistensa tapaan virtuoosi, oman konserttinsa tähtiesiintyjä.

Toteutunut konserttiohjelma esiintyjineen oli seuraavanlainen:

1. osa jousikvartetosta [nro 15 G-duuri D 887]	Josef Böhm, viulu Karl Holz, viulu Franz Weiß, alttoviulu Josef Linke, sello
Neljä Liediä • <i>Der Kreuzzug</i> [D 932] • <i>Die Sterne</i> [D 939] • <i>Der Wanderer an den Mond</i> [D 870] • <i>Fragment aus dem Aeschylus</i> [D 450]	Johann Michael Vogl, baritoni Franz Schubert, piano
<i>Ständchen</i> [D 920]	Josefine Fröhlich, sopraano Konservatorion opiskelijoista koostuva naiskuoro [joht. Anna Fröhlich] Franz Schubert, piano
Pianotrio Es-duuri [D 929]	Josef Böhm, viulu Josef Linke, sello Carl Maria von Bocklet, piano
<i>Auf dem Strom</i> [D 943]	Ludwig Tietze, tenori Josef Rudolf Lewy, venttiilitorvi Franz Schubert, piano

413. 28.3.1828 *Wiener Zeitungin* mukaan päivä oli pilvinen ja sateinen, lämpötila n. +4 °C.

414. Gingerich 2014, 277.

Die Allmacht [D 852]Johann Michael Vogl, baritoni
Franz Schubert, piano*Schlachtgesang* [D 912]Kaksoismieskuoro
[Musikvereinien jäseniä]

4.1. Jousikvartetto G-duuri

Schubertin konsertin avausnumero oli ensimmäinen osa säveltäjän tuoreimmasta jousikvartetosta nro 15 G-duuri (D 887). Konserttiohjelmaan on kirjattu ”ensimmäinen osa uudesta jousikvartetosta”, mikä on antanut pohtimisen aihetta jälkipolville. Toinen miltei yhtä uusi kvartetto oli tammiukuussa 1826 valmistunut d-molli-kvartetto (D 810), kun taas G-duurikvartetton Schubert sävelsi kymmenen päivän aikana kesäkuussa 1826.⁴¹⁵ Schubert-historioitsijat ovat kuitenkin päättelleet, että konsertissa esitettiin juuri G-duuri-kvartetton ensimmäinen osa, sillä jos d-molli-kvartetosta olisi esitetty vain yksi osa, se olisi todennäköisesti ollut teoksen toinen osa, joka on teema ja muunnelmat kvartetolle lisänimen antaneesta Schubertin laulusta *Der Tod und das Mädchen*.⁴¹⁶ Lisäksi Leipzigin *Allgemeine musikalische Zeitungin* arvostelu 7.5.1828 luonnehtii konsertissa esitettyä kvartetin osaa henkeväksi ja omaperäiseksi, mikä kuvaa mielestäni osuvasti G-duurikvartetton avausosaa.⁴¹⁷ Osan tekstuurissa karakteristista on runsas tremolon käyttö, joka luo sähköisen tunnelman. Avaus on dramaattinen g-molli, joka tremolojen kautta purkautuu herkkään G-duuriteemaan. Alban Berg-kvartetin perustaja ja primas Günther Pichler vertaa Beethovenin ja Schubertin myöhäisiä kvartettoja ja toteaa molempien säveltäjien etsineen niitä kirjoittaessaan jotain uutta. Beethoven oli yhdeksännessä sinfoniassaan käyttänyt jo kuoroa ja solisteja. Kuinka siitä voisi vielä mennä eteenpäin? Viimeisinä vuosinaan hän kirjoittikin sitten miltei pelkästään jousikvartettoja ja otti suuren askeleen kohti tulevaisuutta. Schubert luonnosteli uutta sinfoniaa, muttei mielestään ollut tarpeeksi pitkällä sillä saralla. Niinpä hän kirjoitti kamarimusiikkia päästäkseen eteenpäin sinfonikkona. Monelta näkökannalta katsottuna suuri G-duuri-kvartetto onkin pitkän sinfonian mittainen, ja sen dynaaminen skaalakin ulottuu neljästä pianosta neljään forteen.⁴¹⁸ Suuren konsertin avaukseksi kvartetton ensimmäinen osa sopiikin erinomaisesti.

415. Konold 1980, 176, 180.

416. Deutsch 1964, 502; Reed 1987, 188.

417. Deutsch 1964, 504.

418. Cobbers 2007, 30.

Maanantaina 5.3.1827 Schubert lähetti kuriirin mukana säveltäjäystävälleen Franz Lachnerille G-duuri-kvartetton partituurin ja stemmat ja kertoi nuottien mukana lähettämässään kirjeessä, että viulisti Josef Slawjkin oli luvannut tulla Lachnerin luo saman viikon keskiviikkoiltana. Schubert itse lieene ollut tuona iltana mukana soittamassa läpi uutta kvartettoaan Slawjkin ja Lachnerin kanssa. Siitä, kuka soitti selloa, ei ole jäänyt merkintää jälkipolville.⁴¹⁹ Tähän ensimmäiseen läpisoittoon viitannee Maurice Brown kertoessaan Slawjkin kvartetin mahdollisesti esittäneen G-duuri-kvartetton jossain yksityistilaisuudessa.⁴²⁰ Jälleen kerran raja harjoituksen ja esityksen samoin kuin raja yksityisen ja puolijulkisen välillä osoittautuu hämäräksi.

Helmikuussa 1828 Schubert oli tarjonnut molempia kvartettoja (d-molli ja G-duuri) julkaistaviksi yhdessä monien muiden teosten kanssa mainzilaiselle kustantamo Schottille, mutta tarjous ei saanut vastakaikua. G-duuri-kvartetton esitti julkisesti ensimmäisen kerran kokonaisuudessaan Hellmesberg-kvartetti vasta 8.12.1850, ja nuotit julkaisi wieniläiskustantamo Diabelli vuonna 1851.⁴²¹ D-molli-kvartetton taas julkaisi Joseph Czerny Wienissä jo 1831, ja teoksen ensiesitys oli Berliinissä 1833.⁴²² Monumentaalista G-duuri-kvartettoa esitetään edelleenkin harvemmin kuin sitä edeltäneitä a-molli-kvartettoa *Rosamunde* ja d-molli-kvartettoa *Der Tod und das Mädchen*. John Reed arvelee tähän syyksi sitä, että vaikka G-duuri-kvartetto vetoaakin erityisellä tavalla Schubertin musiikin ystäviin, se ei herätä suuressa yleisössä kahden edeltäjänsä tapaan metaforisia mielikuvia. *Rosamundehan* tuo mieleen viattomuuden ja valtapelin, ja taas *Der Tod und das Mädchen* kertoo kuolemasta.⁴²³ Se tuntuu pikemminkin jo valmistavan tietä Schubertin viimeiselle suurelle kamariteokselle, syksyllä 1828 sävelletylle jousikvintetolle C-duuri.⁴²⁴

4.2. Neljä vakavaa laulua

Se, että Schubert toi julkiseen konserttiin liedejä, oli rohkea valinta. Julkisissa konserteissa oli tapana esittää italialaisia ooppera-arioida, joita ilman suurta ohjelmaa oli miltei mahdoton kuvitellakaan. Beethovenin vuoden 1824 konsertit osoittavat myös tämän, sillä kun ensimmäisen konsertin taloudellinen

419. Deutsch 1964, 413.

420. Brown 1961, 240.

421. Konold 1980, 181.

422. Konold 1980, 176.

423. Reed 1987, 152–53.

424. Newbould 1997, 360.

tulos tuotti pettymyksen, konsertin uusintaan otettiin mukaan italiankielisiä laulunumeroita, vaikkei se tuonutkaan toivottua menestystä. Liediä pidettiin joka tapauksessa edelleenkin eräänlaisena viihdemusiikkina, joka sopi lähinnä kotimusiisointiin. Poikkeuksiakin oli toki ollut, kuten esim. dramaattisen *Der Erlkönigin* saavuttama menestys osoittaa.

Se, miksi konsertin alkupuolelle valikoituivat Schubertin sadoista lieleistä juuri ne neljä, jotka siellä esitettiin, jää arvailun varaan. Yksi syy oli varmasti se, että yhtään niistä ei ollut aiemmin esitetty julkisissa konserteissa. Toinen syy saattaa tietysti olla se, että juuri näiden neljän laulun esittäminen miellytti myös Voglia. Laulujen runoissa on kuitenkin nähtävissä tietty vakava pohjavire, joka saattoi vaikuttaa niiden valikoitumiseen monien muiden joukosta. Yksikään niistä ei ole rakkauslaulu tai kiihkeää elämäntuskaa kuvaava runo, vaan kaikissa ollaan kaukana siitä, mitä tarkkaillaan. Runoista kaksi tähyää taivaalle, tähtiä ja kuuta, yhdessä vanha munkki katsoo ikkunastaan ristiretkelle lähteviä ritareita ja viimeinen on katkelma antiikin ajoilta Aiskhyloksen tekstistä, siis ajallisesti kaukaa. *Der Kreuzzug* ja *Fragment aus dem Aeschylus* liittyvät historiaan, ja *Die Sterne* ja *Der Wanderer an den Mond* luontoon.

Konsertissa oli kaksi Karl Gottfried von Leitnerin (1800–1890) runoon sävellettyä laulua, jotka liittyivät edellisen kesän muistoihin. Schubert oli ollut 1827 kesämatkalla Grazissa ystävänsä Johann Baptist Jengerin kanssa. Siellä hän sai asua Jengerin tunteman Pachlerin perheen luona. Rouva Marie Leopoldine Pachler (1792–1855) oli taitava pianisti, jonka soitto oli hurmannut Beethoveninkin, ja hän taas tutustutti Schubertin nuoren grailaisrunoilija Karl Gottfried Leitnerin tuotantoon.⁴²⁵ Leitner oli Pachlerin perheen ystäviä, ja Marie oli hänen suuri ihailijansa. Heti Wieniin palattuaan Schubert sävelsi Marien pyynnöstä kaksi laulua Leitnerin runoihin: *Das Weinen* (D 926) ja *Vor meiner Wiege* (D 927).⁴²⁶ Samasta Pachlerin antamasta runokirjasta on lähtöisin teksti myös lauluun *Der Kreuzzug* (D 932), jonka hän sävelsi marraskuussa 1827.⁴²⁷ Tammikuussa 1828 taas syntyivät Leitner-laulut *Winterabend* (D 938) ja *Die Sterne* (D 939).⁴²⁸ Aika Pachlerin perheen luona oli ollut Schubertin onnellisimpia, ja Leitnerin runot toivat kesämuistot mieleen. Runoilija itse kutsui runokirjaansa *Gedichte* laulukirjaksi (*Liederbuch*) ja puhuttelee kirjaansa sen johdannossa näin: ”Missä tapaatkin jonkun, joka on luonteeltaan avoin ja viaton, tervehdi häntä nöyrästi ja kerro hänelle ystävällisin lauluin kauniista vuoristosta, josta tulet, suruis-

425. Clive 1997, 147; Dürr 2006, 100. Itse asiassa Schubert oli säveltänyt jo vuonna 1823 Leitnerin runoon laulun *Drang in die Ferne* (D 770).

426. Brown 1961, 267.

427. Brown 1961, 268.

428. Brown 1961, 282; Newbould 1997, 267.

ta ja iloista ja sen nuorukaisen elämästä ja rakkaudesta, joka sinut lähetti matkaan.”⁴²⁹ Leitnerin runoihin sävelletyt laulut olivat Schubertin konsertin ohjelmassa ensimmäisinä.

4.2.1. Der Kreuzzug

Der Kreuzzug (D 932), Ristiretki, liittyy aikaan, joka ilmeisesti muutenkin kiehtoi Schubertia, sillä ristiretkien ajasta kertovat myös hänen oopperansa *Fierrabras* (D 796) ja *Der Graf von Gleichen* (D 918), joka tosin jäi keskenäiseksi, sekä Walter Scottin runoon tehty laulu *Romanze des Richard Löwenherz* (D 907). Sata vuotta laulujen kirjoittamisen jälkeen Schubertin lauluista kirjan kirjoittanut Richard Capell ei tunne armoa vuosien 1827 ja 1828 Leitner-lauluja kohtaan, vaan pitää niitä aika epäonnistuneina ja moittii vielä Leitnerin sortuvan muun saksalaisen romantiikan tapaan ristiretkien ihannoimiseen – ja tähän meni mukaan Schubertkin hartaalla sävellyksellään.⁴³⁰ Dietrich Fischer-Dieskaun mielestä taas laulun yksinkertaisuus kuvaa hienosti pyhiinvaeltajien korutonta laulua.⁴³¹ Samoilla linjoilla on Graham Johnson, joka näkee laulun mestarillisena kuvauksena seikkailuja kohti matkaavista nuorista kirkasotsaisista pyhiinvaeltajista ja vanhasta munkista, jonka hengellinen vaellus on ulkoisesti kovin vähäeleistä. Niin on Schubertin musiikkikin, joka hienovaraisin harmonisin muutoksin maalaa kuvan tarkasti ja herkästi. Konsertin laulujen etäännyttävään teemaan munkin mietteet ikkunansa ääressä sopivatkin erinomaisesti. *Der Kreuzzug* julkaistiin Wienissä ensin tammikuussa 1832 *Wiener Allgemeiner musikalischer Anzeigerin* liitteenä ja sitten vuonna 1835 Diabellin kustantamana.⁴³²

Der Kreuzzug

Ein Münich steht in seiner Zell' Am
Fenstergitter grau,
Viel Rittersleut in Waffen hell,
Die reiten durch die Au.
Sie singen Lieder frommer Art
In schönem, ernsten Chor,

Ristiretki

Munkki seisoo kammiossaan
Harmaan ikkunaristikon ääressä
Paljon ritareita kiiltävine aseineen
Ratsastaa läpi niityn.
He laulavat hartaasti
Kauniina vakavana kuorona.

429. Leitner 1825, 8: "[...]wo immer sonst du ein offenes, unschuldiges Gemüth antriffst: da geselle dich traulich mit bescheidenem Gruße zu ihm, und erzähle in freundlichen Weisen von dem schönen Alpenlande, aus welchem du kommst, und von den Leiden und Freuden, vom Leben und Lieben des Jünglings, der dich hinaus gesandt."

430. Capell 1929, 245.

431. Fischer-Dieskau 1999, 443.

432. Johnson 2014, II: 99–101.

Inmitten fliegt, von Seide zart,
 Die Kreuzesfahn' empor.
 Sie steigen an dem Seegestad
 Das hohe Schiff hinan.
 Es läuft hinweg auf grünem Pfad,
 Ist bald nur wie ein Schwan.
 Der Münich steht am Fenster noch,
 Schaut ihnen nach hinaus:
 „Ich bin, wie ihr, ein Pilger doch,

Und bleib ich gleich zu Haus.
 Des Lebens Fahrt durch Wellentrug
 Und heißen Wüstensand,
 Es ist ja auch ein Kreuzeszug
 In das gelobte Land.”

Keskellä kohoaa hienosta silkistä tehty
 Ristilippu korkealle.
 Meren rannalla he nousevat
 Korkeaan laivaan.
 Se lähtee lipumaan vihreää polkuaan,
 Kunnes se näyttää vain joutsenelta.
 Munkki seisoo yhä ikkunassaan,
 Katselee heidän lähtöään:
 ”Olen niin kuin tekin, pyhiinvaeltaja kyllä,

Ja pysyttelen aivan tässä kotona.
 Elämän matka halki petollisen aallokon
 Kuuman erämaan hiekan,
 Sekin on kuin ristiretki
 Kohti Luvattua maata.”

4.2.2. Die Sterne

Konsertin toinen laulu on usein esitetty *Die Sterne* (D 939), Tähdet, Leitner-lauluista kepein ja kirkkain. Runoilija katsoo taivaalla tuikkivia tähtiä ja toivoo saavansa niiltä siunauksen, jos rakkaus sattuisi kerran kohdalle, mikä tosin vaikuttaa kaukaiselta ajatukselta. Romantiikan ajan yksinäinen vaeltaja on tässäkin laulussa vaihtunut pyhiinvaeltajaan. Yksinkertainen daktyyli-rytmi kantaa läpi kaikkien säkeistöjen luoden ajattoman vaikutelman, ja alkupe-
 räinen runo lyhyine riveineen korostaa visuaalisestikin tähtitaivaan ilmavaa asetelmaa. Schubertin lyhyet tahdit kunnioittavat tätä runon rytmiä, joka runojen myöhemmissä painoksissa on jäänyt hämärän peittoon, kun rivejä on yhdistelty pidemmiksi kokonaisuuksiksi.⁴³³ Myös Schubert yhdistää aina kaksi Leitnerin lyhyttä säeparia yhdeksi laulun säkeistöiksi. Yksinkertainen toonaalinen rakenne saa lisäväriä, kun sävellaji siirtyy aina kolmannen säeparin kohdalla pienen tai suuren terssin verran alas – ja kolmannessa säkeistössä ylös. Näissä kohdissa esitysero on piano pianissimo. Tämä etäännyttämiskeino ei ole 1800-luvun sävelkielessä outo, mutta Schubertin musiikissa se ei jätä kuulijaa koskaan kylmäksi!

Laulun ensimmäisen nuottipainoksen julkaisi jo kesällä 1828 Franz von Schober, joka oli samana vuonna hankkinut omistukseensa vararikkoon joutuneelta kreivi Pálffyilta litografiaa käyttävän kirjapainon (Litographisches Institut). Samassa kirjapainossa painettiin todennäköisesti myös Schubertin konsertin kutsut. Schoberin ura kustantajana jäi kuitenkin lyhyeksi, sillä painotalo ajautui pian konkurssiin.⁴³⁴

433. Johnson 2014, III:258.

434. Hilmar 2004, 649; Johnson 2014, II:795.

Die Sterne

Wie blitzen
Die Sterne
So hell durch die Nacht!
Bin oft schon
Darüber
Vom Schlummer erwacht.

Doch schelt' ich
Die lichten
Gebilde drum nicht,
Sie üben
Im Stillen
Manch heilsame Pflicht.

Sie wallen
Hoch oben
In Engelgestalt,
Sie leuchten
Dem Pilger
Durch Heiden und Wald.

Sie schweben
Als Boten
Der Liebe umher
Und tragen
Oft Küsse
Weit über das Meer.

Sie blicken
Dem Dulder
Recht mild in's Gesicht,
Und säumen
Die Tränen
Mit silbernem Licht.

Und weisen
Von Gräbern
Gar tröstlich und hold
Uns hinter
Das Blaue
Mit Fingern von Gold.

So sei denn
Gesegnet,

Tähdet

Kuinka tuikkivat
Tähdet
Niin kirkkaina läpi yön!
Olen jo usein
Siihen
Unestani herännyt.

Mutt' en moiti
noita valoisia
olentoja siitä.
Ne hoitavat
Hiljaisuudessa
Monta parantavaa velvoitettaan.

Ne vaeltavat
Korkealla ylhäällä
Enkelien hahmossa,
Ne valaisevat
Pyhiinvaeltajan tien
Läpi nummien ja metsien.

Ne leijuvat
Vieden viestiä
Rakkauden
Ja kantavat usein
Suudelmia
Kauas merten taa.

Ne katsovat
Kärsivää
Lempeästi kasvoihin
Ja päärmäävät
Kyyneleet
Hopeisella valollaan.

Ja johdattelevat
hautoista
niin lohdullisina ja suloisina
Meidät tuolle puolen
Taivaan sinen
Kultasormillaan

Ole siis
Siunattu

Du strahlige Schar!
Und leuchte
Mir lange
Noch freundlich und klar.

Sinä säteilevä joukko!
Ja loista
Minulle vielä pitkään
Ystävällisesti ja kirkkaasti

Und wenn ich
Einst liebe,
Seid hold dem Verein,
Und euer
Geflimmer
Laßt Segen uns sein.

Ja kun minä
Kerran rakastan.
Olkaa suloisia sitä liittoa kohtaan,
Ja teidän
Tuikkeenne
Olkoon siunauksenamme.

4.2.3. Der Wanderer an den Mond

Koditon vaeltaja vierailee konsertissa laulussa *Der Wanderer an den Mond* (D 870), joka on tehty wieniläissäveltäjä Johann Gabriel Seidlin (1804–1875) runoon. Schubert tutustui nuoreen Seidliniin ja tämän runoihin 1826, ja lauluja hänen runoihinsa olisi varmasti syntynyt enemmänkin kuin olemassa olevat kaksitoista, jos yhteistyö olisi voinut jatkua pidempään. Kuuluisin Seidlin runoihin tehdyistä lauluista on kaikkein viimeisin Schubertin säveltämä lied *Die Taubenpost*, jonka kustantaja Tobias Haslinger liitti *Schwanengesang*-kokoelman (D 957) viimeiseksi lauluksi. Schubertin ystävälle Josef Witteczekille (jonka luona järjestettiin schubertiadejakin) omistetussa laulussa *Der Wanderer an den Mond* vaeltajan vaellusvietti (Wanderlust) on kääntynyt koti-ikäväksi (Heimweh) Biedermeierin hengessä: Koti oli turvallinen paikka, jonne säädylliset ihmiset vetäytyivät viettämään rauhallista yksityiselämää ja jättivät maailman murheet koti-ovensensa ulkopuolelle.

Der Wanderer an den Mond

Ich auf der Erd', am Himmel du,
Wir wandern beide rüstig zu:
Ich ernst und trüb,
du mild und rein,
Was mag der Unterschied wohl sein?

Ich wandre fremd von Land zu Land,
So heimatlos, so unbekannt;
Berg auf, Berg ab, Wald ein, Wald aus,
Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus.

Du aber wanderst auf und ab

Vaeltaja puhuttelee kuuta

Minä olen maan päällä, sinä taivaalla,
kumpikin vaellamme reippaina:
minä vakavana ja synkkänä,
sinä lempeänä ja puhtaana,
Mikä mahtaa olla erona?

Minä vaellan vieraana maasta toiseen,
niin kodittomana, niin temattomana;
Vuorelta vuorelle, metsästä metsään,
ah, enkä missään ole kotona.

Sinä taas vaellat ylös ja alas

Aus Ostens Wieg' in Westens Grab,⁴³⁵
Wallst Länder ein und Länder aus,
Und bist doch, wo du bist, zu Haus.

Idän kehdosta Lännen hautaan,
Vaellat eri maihin, sisään ja ulos,
Ja missä oletkin, olet kotonasi.

Der Himmel, endlos ausgespannt,
Ist dein geliebtes Heimatland;
O glücklich, wer, wohin er geht,
Doch auf der Heimat Boden steht!

Taivas, äärettömänä levittäytyvä,
On rakas kotimaasi;
Oi, kuinka onnellinen onkaan se, joka
Kaikkialla seisoo kotimaansa kamaralla!

Tässä konsertin kolmannen laulun kohdalla Schubertin konserttiohjelman eri painokset ovat aiheuttaneet päänvaivaa tutkijoille. Juuri tätä aihetta käsittelee aikaisemmin mainitsemani Margret Jestremskin artikkeli ”175 Jahre 'Privatkonzert' – Eine längst fällige Korrektur” (2003).⁴³⁶ Joissakin vedoksissa nimittäin kolmantena lauluna on Schubertin koulutoverin paroni Franz Xaver von Schlechtan (1796–1875) runoon sävelletty *Fischerweise* (D 881).⁴³⁷ Deutsch tulkitasi aikanaan konsertin ohjelman niin, että alun perin ohjelmassa oli *Der Wanderer and der Mond*, jonka korvasi sitten *Fischerweise*.⁴³⁸ Susan Youens pysyy Deutschin kannalla,⁴³⁹ mutta Jestremskin mukaan konsertissa esitettiin *Der Wanderer an den Mond*, joka korvasi kepeän *Fischerweisen*. Itse olen taipuvainen luottamaan tähän tuoreempaan tutkimukseen siitäkin syystä, ettei kepeän huoleton kalastajalaulu istu kokonaisuuteen lainkaan yhtä hyvin kuin mietiskelevä vaeltaja laulussa *Der Wanderer an den Mond*. Samaan tapaan argumentoi myös Jestremski, joka tuo lisäksi esiin ajatuksen siitä, että viimeksi mainittu laulu saattoi myös olla yksi konserttiohjelman vetonauloista, sillä sen runoilija Seidl oli Wienissä sangen arvostettu, Vogl oli esittänyt laulua schubertiadeissa ja teos oli myös julkaistu jo alkuvuodesta 1827.⁴⁴⁰ Myös Graham Johnson uskoo *Fischerweisen* jääneen lopulta pois Schubertin ohjelmasta. Syyksi hän arvelee baritoni Voglin toivetta. Metternichin ajan sensuurin tuntien herää myös kysymys siitä, olisiko *Fischerweise* todettu sopimattomaksi lauluksi.⁴⁴¹ Olihan sen runoilija Schlechta itsekin tullut ”pyydystetyksi” poliisin tehdessä ratsian Ludlamshöhlen tapaamiseen

435. Alkuperäisessä runossa epäloogisesti ”aus Westens Wieg in Ostens Grab” – lännen kehdosta idän hautaan.

436. Jestremski 2003, 115–24.

437. Stokes 2011, 399–400. Schlechta kirjoitti libreton kahteen Schubertin säveltämään näyttämöteokseen: *Die Zwillingenbrüder* ja *Die Zauberharfe*. Hän toimi valtionvarainministeriön päällikkönä (Hofsekretär) mutta oli myös ahkera kirjoittaja. Hänen tuotantoonsa kuuluu runoja ja näytelmiä sekä teatteriarvosteluja.

438. Deutsch 1964, 503.

439. Youens 2005, 344.

440. Jestremski 2003, 122.

441. Kyrö 2013, 99.

huhtikuussa 1826 ja joutui olemaan tuon tapahtuman jälkeen vuorokauden ajan kotiarestissa.



zu dem Privat-Concerte, welches Franz Schubert am
26 März, Abends 4 Uhr, im Locale des österreichischen Musikvereins
unter den Tuchlauben Nr. 558 zu geben die Ehre haben wird.

Vorkommende Stücke

1. Erster Satz eines neuen Streich-Quartetts, vorgetragen von
den Herren Böhm, Holz, Weiß und Linke
2. a) Der Kreuzweg von Leitner
b) Die Sterne von demselben
c) Fischerweise von Bus-Schlechter
d) Fragment aus dem Aeschylus
Gesänge mit Begleitung des
Piano Forte vorgetragen von
Herrn Vogl k. k. pensionierten
Hofopernsänger
3. Ländchen von Grillparzer, Sopran, Solo und Chor vorgehn von
Fraulein Josephine Fröhlich und den Schüler-innen des Con-
servatoriums
4. Neues Trio für das Piano Forte, Violin und Violoncelle,
vorgetragen von den Herren Carl Maria von Bocklet, Böhm
und Linke.
5. Auf dem Strom von Bellstab, Gesang mit Begleitung
des Horn's und Piano Forte, vorgetragen von den Herren
Tietze, und Herr dem Jüngern
6. Die Allmacht, von Ladislaus Pyrker, Gesang mit Begleitung
des Piano Forte vorgetragen von Herrn Vogl.
7. Schlachtgesang von Klopstock, Doppelchor für Männerstim-
men

Sämmtliche Musikstücke sind von der Composition des Con-
certgebers

Eintrittskarten zu f 3 W. W. sind in den Kunsthandlungen
der Herren Haslinger, Diabelli und Leidesdorf zu
haben

Kuva 10. Konserttiohjelman toinen versio, jossa vielä on mukana lau-
lu Fischerweise, mutta päivämäärä on jo korjattu. Litografia. Teokses-
sa Franz Schubert: *Dokumente 1817–1830* (Dokument Nr. 603 a), Erster
Band, Kommentar 294–96.

4.2.4. Fragment aus dem Aeschylus

Fragment aus dem Aeschylus (D 450b) on Schubertin runoilijaystävän Johann
Baptist Mayrhoferin (1787–1836) kääntämä katkelma Aiskhyloksen näytel-
mästä *Eumenides*. Eumenides on kreikankielinen nimitys koston jumalattaril-

le, jotka ottavat kuorona osaa dialogiin Mayrhoferin lainaamassa Aiskhyloksen näytelmässä. Aiskhylos oli ollut vuosisatoja unohduksissa, mutta romantiikan aikana hänet löydettiin uudelleen. Hänen teoksiaan ihailivat niin Napoleon kuin Victor Hugo. Englannissa Shelley toi Aiskhyloksen vaikutuksen sikäläiseen runouteen 1820 julkaistulla eepisellä runollaan *Prometheus Unbound*, mutta Mayrhoferin saksaksi kääntämät tekstit on kirjoitettu jo neljä vuotta aikaisemmin 1816.⁴⁴² Tuona vuonna Schubert puolestaan teki intensiivisesti töitä Mayrhoferin runojen parissa.⁴⁴³ 1800-luvun saksalaiset kirjailijat hakivat mielellään Kreikan historiasta ja kirjallisuudesta innoitusta, sillä näin he saattoivat osoittaa tukeaan etenkin 1820-luvulla itsemääräämisoikeutensa puolesta Turkin herruutta vastaan kamppaileita kreikkalaisia kohtaan ja samalla rivien välissä ottaa kantaa kansallisvaltioiden puolesta yleisemmin.⁴⁴⁴ Suora toiminta demokratian puolesta oli mahdotonta, ja sensuuri karsi julkaistavia kirjoituksia ankaralla kädellä.

Fragment aus dem Aeschylus

So wird der Mann, der sonder Zwang
gerecht ist,
Nicht unglücklich sein, versinken ganz
in Elend kann er nimmer;
Indes der frevelnde Verbrecher
im Strome der Zeit
Gewaltsam untergeht, wenn am
zerschmetterten Maste
Das Wetter die Segel ergreift.
Er ruft, von keinem Ohr vernommen,

Kämpft in des Strudels Mitte,
hoffnungslos.
Des Frevlers lacht die Gottheit nun,
Sieht ihn, nun nicht mehr stolz,
In Banden der Not verstrickt.
Umsonst die Felsbank fliehn:
An der Vergeltung Fels
scheitert sein Glück,
Und unbeweint versinkt er.

Katkelma Aiskhyloksesta

Täten mies, joka vapaaehtoisesti
on oikeamielinen,
Ei ole onneton eikä voi koskaan
vaipua kokonaan kurjuuteen;
Taas rikollinen pahantekijä
ajan virrassa
hukkuu väkisin,
Kun rajuilma tarttuu murskautuneen
maston purjeeseen.
Hän huutaa apua, mutta kukaan
ei häntä kuule,
Hän taistelee toivottomana
keskellä pyörrettä.
Jumalat nauravat nyt pahantekijälle,
Katsovat kuinka hän, ei enää ylpeänä,
Vaan hädän pauloihin sotkeutuneena
Turhaan väistää kallionjyrkännettä,
Ja koston karille haaksirikkoutuu
hänen onnensa.
Hän hukkuu, eikä kukaan sure häntä.

Tämä laulu oli esittäjälleen Johann Michael Voglille Schubertin lauluista mieluisimpia, ja ystävykset olivat esittäneetkin laulua sekä monissa yksityis-

442. Johnson 2014, I:589.

443. Fischer-Dieskau 1999, 151.

444. Okey 2001, 76.

tilaisuuksissa että puolijulkisissa illanvietoissakin näyttelijätär Sophie Müllerin luona maaliskuussa 1825 ja schubertiadissa Spaunin luona 21.4.1827. Epäilemättä Voglin olikin helppo käyttää oopperalaulajan kykyjään esittäessään tätä dramaattista antiikin ajan näytelmätekstiä oikeamielisestä miehestä, joka ei voi koskaan täysin vajota kurjuuteen, kun rikollinen puolestaan ei saa apua, vaikka kuinka sitä huutaa, vaan vajoaa syvyyteen, eikä kukaan itke hänen kohtaloaan. Ketä Mayrhofer mahtoi ajatella runon rikollisena tekstiä kääntäessään? Oliko kohteena kenties hänen oma työnantajansa, tiukoista otteistaan tunnettu prinssi Metternich, joka poliisivoimiensa avulla piti koko Itävallan kansaa pelon vallassa?⁴⁴⁵ Mayrhofer ansaitsi nimittäin elantonsa sensuurin palveluksessa, minkä Newbould arvelee tuoneen kitkaa hänen ja Schubertin välille.⁴⁴⁶

4.3. Ständchen

Konsertissa kuultu *Ständchen* D 920 mezzosopraanolle, naiskuorolle ja pianolle oli tilausteos, jonka tekstin kirjoitti Franz Grillparzer Anna Fröhlichin varakkaan oppilaan Louise Gosmarin (1803–1858) 24-vuotissyntymäpäivän kunniaksi 1827.⁴⁴⁷ Fröhlich pyysi ystäväänsä Schubertia säveltämään laulun Grillparzerin runoon, minkä hän tekikin miltei samalta istumalta. Schubert sävelsi teoksen ensin erehdyksessä altolle ja mieskvartetille, jotka yleensä serenadeja lauloivat. Ilmeisestikin Schubert ajatteli, että solistina laulaisi Barbara Fröhlich, joka oli äänialaltaan alto ja oli esittänyt Schubertia ennenkin. Kun selvisi, että Louiselle laulamassa olisivatkin Josefine Fröhlich ja Anna Fröhlichin oppilaista muodostuva naiskuoro, hän kirjoitti laulusta pikaisesti uuden version tälle kokoonpanolle.⁴⁴⁸ Teos esitettiin ensi kerran Louisen merkkipäivänä 11.8.1827 Gosmarin perheen puutarhassa Döblingissä. Sinne oli tuotu pianokin, jotta Anna voisi soittaa teoksen piano-osuuden. Myös Schubert oli kutsuttu paikalle, mutta hän unohti tulla. Seuraavan kerran teos esitettiin Musikvereinin iltasoitossa 24.1.1828, jonka ohjelman oli koonnut Anna Fröhlichin lanko huilisti Bogner, ja sitten kolmannen kerran Schubertin sävellyskonsertissa.⁴⁴⁹ Toukokuussa 1828 Gosmar astui avioon Leopold von Sonnleithnerin kanssa, eli tähänkin perhe- ja ystäväpiiriin Schubertilla oli monia siteitä.

Tutustuttuaan Fröhlichin perheeseen Schubert sävelsi pian Anna Fröh-

445. Johnson 2014, I:590.

446. Newbould 1997, 170.

447. Clive 1997, 58; Johnson 2014, III:246.

448. Brown 1961, 263.

449. Clive 1997, 58–59.

lichin oppilaille teoksen *Psalmi 23* naiskuorolle ja pianolle esitettäväksi julkisessa tutkintokonsertissa 30.8.1821.⁴⁵⁰ Anna tilasikin Schubertilta useita moniäänisiä lauluja oppilaitaan ajatellen. Naiskuorolaulu oli uudehko ilmiö, mutta Anna Fröhlichin kautta Schubert oli ehtinyt tutustua tähän kokoonpanoon jo kauan ennen syntymäpäivätilausta.⁴⁵¹

Sävellyskonserttiaan varten Schubert sävelsi kantaatin *Mirjams Siegesgesang* laulusolistille, sekakuorolle ja pianolle (tai orkesterille) Raamatun 2. Mooseksen kirjan 15. lukuun pohjautuvaan Grillparzerin tekstiin. Händelin musiikin inspiroima teos valmistui kuitenkin vasta maaliskuussa 1828, eikä sitä sen vuoksi ehditty harjoituttaa ajoissa. Solistiosuuden Schubert kirjoitti Josefine Fröhlichille, joka oli äänialaltaan mezzosopraano.⁴⁵² Kantaatti esitettiin vuoden 1829 muistokonserteissa kahden pianon säestyksellä, mutta silloin solistina lauloi jostain syystä tenori Ludwig Tietze. Franz Lachner orkestroi teoksen pian Schubertin kuoleman jälkeen, ja ensimmäinen esitys orkesterin kanssa järjestettiin 28.3.1830 keisarillisen hovin toisessa tanssiaissalissa (Redoutensaal).⁴⁵³

Se, että *Ständchenin* kaltainen syntymäpäiväserenadi pääsi mukaan Schubertin sävellyskonserttiin, onkin mitä ilmeisimmin hätäratkaisu. Koska Händel-tyylinen kantaatti ei valmistunut ajoissa, sen tilalle oli helppo ottaa vain kaksi kuukautta aiemmin samassa salissa esitetty *Ständchen*. Kun *Mirjamins voittolaulussa* mukana olisi ollut sekakuoro, miesäänät pääsivät kantaatin sijasta laulamaan konsertin loppunumerona Klopstockin tekstiin sävelletyn komean *Schlachtgesangin*.⁴⁵⁴

Ständchen

Zögernd leise
In des Dunkels nächt'ger Stille
Sind wir hier;
Und den Finger sanft gekrümmt,
Leise, leise,
Pochen wir

Serenadi (suom. Katariina Heikkilä)

Hiljaa epäröiden
tumman yön hiljaisuudessa
me olemme;
ja sormemme kevyesti taivutettuina,
pehmeästi, pehmeästi,
me koputamme

450. Gingerich 2014, 194.

451. Dürr 2006, 100.

452. Reed 1987, 189–90; McKay 1996, 297. Mielenkiintoinen yksityiskohta on se, että aiemmassa teoksessaan *Schubert, The Final Years* John Reed arvelee Schubertin valmisteleen tätä teosta seuraavalle kaudelle (1828–1829) Musikverein'in voimin esitettäväksi (Reed 1972, 203). Tämä on hyvä esimerkki siitä, että monet yksittäiset päätelmät koskien Schubertin elämää ovat ohuiden johtolankojen varassa – ja näkemysten kirjo on sen tähden laaja.

453. Berke 1999, 204.

454. Brown 1961, 282–84.

An des Liebchens Kammertür.	rakkaamme kamarin oveen.
Doch nun steigend, Schwellend, schwellend, hebend Mit vereinter Stimme, laut Rufen aus wir hochvertraut: Schlaf du nicht, Wenn der Neigung Stimme spricht!	Mutta nyt kasvaen, pursuen, nousten yksissä äänin kutsumme salaisesti Älä nuku, Silloin kun rakkauden ääni puhuu!
Sucht' ein Weiser nah und ferne Menschen einst mit der Laterne; Wieviel seltner dann als Gold Menschen, uns geneigt und hold? Drum, wenn Freundschaft, Liebe spricht: Freundin, Liebchen, schlaf du nicht!	Lampun valossa viisas mies etsi ihmisiä läheltä ja kaukaa; kuinka paljon kultaakin harvinaisempia ovat ihmiset, jotka ovat meille rakkaat? Joten, ystävyiden ja rakkauden puhuessa: Ystävätär rakas, älä nuku!
Aber was in allen Reichen Wär' dem Schlummer zu vergleichen? Drum statt Worten und statt Gaben Sollst du nun auch Ruhe haben. Noch ein Grüßchen, noch ein Wort, Es verstummt dir frohe Weise, Leise, leise, Schleichen wir uns wieder fort!	Mutta mikä kaikista rikkauksista voisi olla verrattavissa torkkumiseen? Siksipä, lahjojen ja puheiden sijaan saat nyt myös leposi. Vain pieni tervehdys, yksi sana, sitten iloinen, viisas mies vaikenee, Pehmeästi, pehmeästi, Me hiippailemme pois!

4.4. Es-duuri-trio

Es-duuri-trio esitettiin ensimmäisen kerran Josef von Spaunin kihlajaisten kunniaksi järjestetyssä schubertiadissa 28. tammikuuta 1828. Sen soittivat Schuppanzigh, Linke ja Bocklet. Samana iltana Schubert esitti pianolla Bockletin kanssa nelikätisesti As-duuri-muunnelmansa.⁴⁵⁵ Ilta olikin schubertiadeista viimeinen, jossa säveltäjä itse oli mukana. Väkeä Spaunin virka-asunnossa oli paikalla noin viisikymmentä henkeä.⁴⁵⁶

Charles Fisk löytää Es-duuri-triossa *Winterreisen* päähenkilön muukalaisuuden tunteja, kuten niin monessa *Winterreisen* jälkeen syntyneessä Schubertin sävellyksessä. Ensimmäisen osan sivuteema alkaa mystisesti h-mollissa kuin esitellen tämän muukalaisen. C-molliin kirjoitettu toinen osa on kuin upotettu *Winterreisen* auralle, ja toisen osan pääteeman paluu näyttämölle finaalissa tapahtuu sitten samassa h-mollissa, jossa muukalainen astui esiin

455. Newbould 1997, 266.

456. Deutsch 1964, 486.

ensimmäisessä osassa.⁴⁵⁷ Vaikka nämä tapahtumat triossa ovat ajallisesti kovin kaukana toisistaan, tähän Fiskin näkemykseen on helppo yhtyä.

Trion hitaan osan teeman taustalla kerrotaan olevan ruotsalaisen kansanlaulun *Se solen sjunker*. Gerhard von Breuning (1813–1892) kertoo muistelmissaan kuulleensa Fröhlichin sisaruksilta, ettei laulu olisikaan kansansävelmä, vaan sen olisikin säveltänyt ruotsalainen Isak Albert Berg (1803–1886), joka oli sittemmin Tukholman ”konservatorion” rehtori ja mm. Jenny Lindin opettaja.⁴⁵⁸ Waidelich täsmentää tämän tiedon sivutessaan Ruotsia Schober-artikkelissaan ja kertoo nuoren tenori Bergin olleen käymässä Wienissä trion syntyhetkinä syksyllä 1827. Tuolloin hän esitti ruotsalaisia ”kansanlauluja”, joita kuulemassa olivat mm. Fröhlichin sisarukset, Grillparzer ja Schubert.⁴⁵⁹

Kuten edellisen luvun lopussa kerroin, Es-duuri-trio on ainoa Schubertin suurista kamarimusiikkiteoksista, joka julkaistiin ulkomailla hänen elinajanaan: Probstin kanssa käyty kirjeenvaihto tuotti hedelmää, ja trion ensi painos painettiin Leipzigissa loka–marraskuussa 1828.⁴⁶⁰ Sitä ei sen sijaan tiedetä, ehtikö yksikään kappale tuoreesta nuottipainoksesta Wieneriin saakka ennen säveltäjän kuolemaa. (Triosta lisää liitteissä: konsertti V, s. 245.)

4.5. Auf dem Strom – viittaus Beethoveniin

Ainoa varsinaisesti juuri maaliskuun konserttia varten sävelletty teos oli Rellstabin runoon tehty *Auf dem Strom* (D 943), ja senkin valmistumisessa tuli kiire. Berliiniläinen Ludwig Rellstab (1799–1860) oli kulttuurin monitoimimies, joka tunnetaan paremminkin 1800-luvun alkupuolen Berliinin vaikutusvaltaisimpana musiikkikriitikkona kuin runoilijana. Hänen nimeään ei edes mainita useimmissa saksankielistä kirjallisuutta käsittelevissä teoksissa, ja jälkipolvet tuntevatkin hänet lähinnä Schubertin säveltämien liedien kautta. Elämänsä aikana hän opiskeli niin matematiikkaa kuin musiikkia ja kirjallisuuttakin. Nuoruudestaan saakka hän pyrki luomaan suhteita aikansa tärkeimpiin kulttuurihenkilöihin: Weimarissa hän tapasi Goethen kaksikin kertaa, mutta tämä kieltäytyi tutustumasta berliiniläisnuorukaisen runoihin. Parempi onni hänellä oli Wienissä, missä hän pääsi tapaamaan Beethovenia ja tämän ystäväpiiriä useampaan kertaan. Beethoven suhtautui myönteisesti sekä Rellstabiin että hänen runoihinsa, mutta suunnitelmaa niiden säveltämisestä hän ei kuitenkaan ehtinyt toteuttaa. Beethovenin jäämistöstä Rellstabin runot kokoelmasta *Gedichte*

457. Fisk 2001, 277.

458. Deutsch 1957, 214–15.

459. Waidelich 2008, 25.

460. Deutsch 1964, 599.

(1827) päätyivät sitten Schubertin käsiin, ja hän sävelsi tämän runokirjan runoista kymmenen: *Schwanengesangin* Rellstab-laulujen lisäksi runot *Auf dem Strom*, *Lebensmuth* (D 937) ja *Herbst* (D 945). *Auf dem Strom* on pitkä monitasoinen runo. Siinä voi nähdä kuolemaan viittaavaa symboliikkaa, kun laiva loittonee yhä kauemmas virran mukana ja käy kohti avomerta. Mollisävellajissa kulkevat parilliset säkeistöt ovat sitaatteja Beethovenin Eroica-sinfonian surumarssista.⁴⁶¹

Schubertin konsertin teoksista *Auf dem Strom* pääsi esille suurempiinkin saleihin vain muutamaa viikkoa myöhemmin, kun Lewy järjesti hovin pienessä tanssiaissalissa (Kleiner Redoutensaal) oman konserttinsa, jossa todennäköisimmin tenoristemman lauloi Tietze.⁴⁶² Vain kaksi kertaa oli Schubertin musiikkia kuultu tässä salissa: 18.11.1821 esitettiin Musikvereinin orkesterikonsertissa hänen alkusoittonsa e-molli (D 648) ja 3.3.1822 vokaalikvartetto *Geist der Liebe* (D 747).⁴⁶³ Schubertin muusikoiden pääsy suuriin saleihin vaikuttaakin olleen helpompaa kuin hänen itsensä. Kaupungin hienoimpiin saleihin hän pääsikin esiintymään vain säestäessään teoksiaan jonkun toisen muusikon konsertissa.⁴⁶⁴

Auf dem Strom

Nimm die letzten Abschiedsküsse,
Und die wehenden, die Grüße,
Die ich noch ans Ufer sende,
Eh' dein Fuß sich scheidend wende!
Schon wird von des Stromes Wogen
Rasch der Nachen fortgezogen,
Doch den tränendunklen Blick
Zieht die Sehnsucht stets zurück

Und so trägt mich denn die Weile
Fort mit unerflehter Schnelle.
Ach, schon ist die Flur verschwunden,
Wo ich selig sie gefunden!
Ewig hin, ihr Wonnetage!
Hoffnungsleer verhallt die Klage
Um das schöne Heimatland,
Wo ich ihre Liebe fand.

Virralla

Ota viimeiset jäähyväissuudelmat,
ja hulmuavat tervehdykset,
jotka lähetän vielä rannalle,
ennen kuin käännyt ja lähdet pois!
Nyt jo virran aallot
Nyt jo virran aallot
vievät aluksen kauemmas,
mutta kyynelten sumentaman katseen
vetää kaipuu yhä takaisin

Ja niin hetki kiidättää minua
nopeammin kuin haluaisinkaan.
Ah, jo on hävinnyt näkyvistä niitty,
jolla hänet autuaana tapasin!
Ikuisesti menneet olette te onnen päivät
Vailla toivoa kaikuu valitus
kauniista kotimaasta,
jossa kohtasin hänen rakkautensa.

461. Johnson 2014, I:236.

462. Klein 1970, 292.

463. Klein 1970, 292.

464. Deutsch 1964, 513.

Sieh, wie flieht der Strand vorüber,
 Und wie drängt es mich hinüber,
 Zieht mit unnennbaren Banden,
 An der Hütte dort zu landen,
 In der Laube dort zu weilen;
 Doch des Stromes Wellen eilen
 Weiter ohne Rast und Ruh,
 Führen mich dem Weltmeer zu!

Katso, kuinka ranta pakenee,
 ja kuinka se painaa minua sinne
 vetää nimettömin köysin,
 rantautuakseni sille mökille
 viipyäkseni vielä siellä lehvikössä;
 Mutta virran aallot kiiruhtavat
 eteenpäin vailla lepoa ja rauhaa
 ja vievät minut kohti valtamerta!

Ach, vor jener dunklen Wüste,
 Fern von jeder heitern Küste,
 Wo kein Eiland zu erschauen,
 O, wie faßt mich zitternd Grau-en!
 Wehmutstränen sanft zu bring-en,
 Kann kein Lied vom Ufer dring-en;
 Nur der Sturm weht kalt daher
 Durch das grau gehobne Meer!

Ah, tuon synkän tyhjyyden edessä,
 kaukana kaikilta iloisilta rannoilta,
 missä yhtään saarta ei ole näkyvillä,
 oi, kuinka minut valtaavat vavisten
 Kaipuun kyyneliä ei voi hellästi tuoda,
 yksikään laulu rannalta suoda;
 Vain myrsky puhaltaa kylmästi
 läpi harmaana kuohuvan meren!

Kann des Auges sehrend Schweifen
 Keine Ufer mehr ergreifen,
 Nun so schau' ich zu den Sternen
 Auf in jenen heil'gen Fernen!
 Ach, bei ihrem milden Scheine
 Nannt' ich sie zuerst die Meine;
 Dort vielleicht, o tröstend Glück!
 Dort begegn' ich ihrem Blick.

Katseeni ei harhaillessaan
 tavoita enää yhtään rantaa,
 nyt jo katson tähtiä
 tuolla pyhässä kaukaisuudessa!
 Ah, niiden lempeässä hohteessa
 Kerran kutsuin häntä omakseni;
 Siellä ehkä, oi lohdullinen onneni!
 Siellä kohtaan hänen katseensa.

4.6. Mahtipontiset loppunumerot

Beethovenin muistoon viitanneen laulun *Auf dem Strom* jälkeen konsertti ikään kuin vaihtaa raidetta. Puolentoista tunnin ajan on yleisö kuullut Schubertin kauniita lauluja ja uusinta kamarimusiikkia, ja tämä kaikki yhdistyy juuri kuullussa Rellstabin runoon tehdyssä tenorin, wienintorven ja pianon yhteisesityksessä. Ehkä Beethovenin kuoleman muistoon sopi hyvin sekin, että viimeiset kaksi esitystä voidaan luokitella hengelliseksi musiikiksi. Kyseessä ei ole liturginen käyttömusiikki, jota Schubert oli myös säveltänyt runsaasti, olihan sille Wienin kaltaisessa kaupungissa suuri kysyntä, kun useissa kirkkoissa esitettiin sunnuntaisin latinankielinen messuteksti kokonaisen orkesterin tukemana. Sen sijaan ensimmäisessä laulussa *Die Allmacht* (D 852) ylistetään Jumalan suuruutta luonnossa ja toisessa, mieskuorolaulussa *Schlachtgesang* (D 443), taas kansakunnan suojelijana. Schubert ei tunnetusti yhtynyt kirkon opetukseen kaikissa opinkohdissa, mutta Luojalle hän vuodat-

taa ylistyslaulunsa koko sielustaan.⁴⁶⁵

4.6.1. Die Allmacht

Gasteinin jylhät vuoristomaisemat kuuluvat kaikuina *Die Allmachtin* jykävissä ostinatosoinnuissa, jotka julistavat Luojan kunniaa.⁴⁶⁶ Laulu onkin kirjoitettu jalolle voimakkaalle äänelle, jollaista vain harvat Schubertin laulut vaativat.⁴⁶⁷ Vuonna 1826 Schubert loi Pyrkerin runosta *Die Allmacht* myös teoksen sekakuorolle ja pianolle (D 875A). Ilmeisesti myös Franz Liszt (1811–1886) oli mieltynyt tähän ylevään lauluun, sillä 1871 hän sovitti sen solistille, mieskuorolle ja orkesterille.⁴⁶⁸

Die Allmacht

Gross ist Jehova der Herr,
denn Himmel und Erde verkünden
seine Macht.
Du hörst sie im brausenden Sturm,
in des Waldstrom's laut aufrauschendem
Ruf, in des grünenden Waldes Gesäusel,
Siehst sie im wogender Saaten Gold
in lieblicher Blumen glühendem Schmelz,
Im Glaz des sternebesäeten Himmels.
Furchtbar tönt sie im Donnergeroll
und flammt in des Blitzes
schnellhinzuckendem Flug.
Doch kündet das pochende Herz dir
fühlbarer noch Jehova's Macht.
Doch kündet das Herz dir
fühlbarer noch Jehova's Macht,
des ewigen Gottes,
blickst du flehend empor und
hoffst auf Huld und Erbarmen.
Gross ist Jehova, der Herr!
Gross ist Jehova, der Herr!

Kaikkivaltias

Suuri on Herra Jehova,
sillä taivas ja maa julistavat hänen
voimaansa.
Kuulet sen pauhaavassa myrskyssä,
metsäpuron äänekkään solinan kutsussa
vihertävän metsän huminassa,
näet sen kultaisena hulmuavassa kylvössä
suloisten kukkien hohtavassa loistossa,
tähtitaivaan kimalluksessa
Kauhistuttavana se jyrisee ukkosessa
ja liekehtii salaman
nopeassa välähdyksessä.
Kuitenkin sykkivä sydämesi julistaa
tuntuvammin vielä Jehovan voimaa.
Kuitenkin sydämesi julistaa sinulle
tuntuvammin iankaikkisen Jumalan,
Jehovan voimaa,
jos katsot anoen ylös ja
toivot laupeutta ja armahdusta.
Suuri on Jehova, Herra!
Suuri on Jehova, Herra!

465. Brown 1961, 255. Newbould huomauttaa, että ainakin Schubert kritisoi katolisen kirkon asemaa ja auktoriteettia jättämällä messujensa Credo-osissa säännönmukaisesti pois latinankielisestä uskontunnuksesta sanat "et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam" (Newbould 1997, 35). Pienemmissä sakraaleissa teoksissaan Schubert noudatti kuitenkin yleensä tekstiä tarkemmin kuin useimmissa messuissaan (Howie 2008, 64). Fischer-Dieskau toteaa, että Schubert oli saanut vaikutteita varhaisromantiikan epäortodoksisesta uskonnollisesta innosta (Fischer-Dieskau 1976, 125).

466. Black 2003, 124.

467. Capell 1929, 23, 60.

468. Gibbs, 1994.

4.6.2. Schlachtgesang

Mieslauluyhtyeet, triot, kvartetit ja kvintetit, olivat tärkeä osa Schubertin ystävien musisointia. Keskiluokan seuraelämä tuotti muutoinkin kysyntää tämänkaltaisille teoksille, sillä Bildungin, valistuksen ja sivistyksen, hengessä nuorten miesten keskinäiset kokoontumiset olivat hyväksyttävä seuraelämän muoto, ja kun monet olivat Itävallan tuon ajan lainsäädännön mukaan liian köyhiä voidakseen avioitua, nuorten poikamiesten määrä oli suuri. Miehet kokoontuivatkin mielellään keskenään, ja yhdessä laulaminen – usein ilman pianoa – oli tärkeä osa seuraelämää. Kokoontuminen suurissa joukoissa oli kuitenkin kiellettyä opiskelijalevottomuuksien estämiseksi. Varsinaiset kuoroteokset olivatkin konserttikäyttöä varten, kun taas vokaalikvartettoja saatettiin laulaa missä vain. Ne löysivät kuitenkin tiensä myös musiikkisalonkeihin ja pienempiin konsertteihinkin.⁴⁶⁹

Konsertin päätösnumero *Schlachtgesang* tai *Schlachtlied* edustaa konserttikäyttöön sävellettyjä mieskuorolauluja. Kuoroharrastuksella oli yleisestikin ottaen 1800-luvulla tärkeä osa saksankielisen Euroopan musiikkielämässä.⁴⁷⁰ Wienissä toimi monia mieskuoroyhdistyksiä, Männergesangvereine. Nämä kuorot tarvitsivat sopivaa ohjelmistoa, jota Schubertkin sävelsi todella paljon. Nelihenkiselle lauluyhtyeelle tai kuorolle sävellettyjen teosten ero ei ollut aina lainkaan selvä. Ne olivat myös Schubertin eniten esitettyjä teoksia, vaikka ne nykyään saattavatkin vaikuttaa aika erikoisilta.⁴⁷¹

Friedrich Gottlob Klopstock (1724–1803) oli lähtöisin Hampurin seudulta ja edusti runoilijana vanhempaa tyyliä kuin useimmat Schubertin tekstien tekijöistä. Hän tutustui Klopstockin teksteihin jo kouluaikana kirjassa *Institutio ad eloquentiam*, jossa lainattiin paljon hänen tekstejään. Schubert kirjoitti Klopstockin teksteihin 12 soololaulua ja kaksi kuoroteosta, *Stabat Mater* (D 383) ja *Schlachtgesang*, jonka sävellysvuosi on 1816.⁴⁷² Se on siis ajalta, jolloin Wienin kongressi oli juuri pidetty ja ilmassa oli isänmaallista innostusta ja voitonriemua Napoleonin kukistuttua. Klopstockin teksteihin sävellettyjen soololaulujen joukossa on mahtipontisia uskonnollis-isänmaallisia lauluja muitakin, kuten *Vaterlandslied* (D 287 vuodelta 1815) ja *Das grosse Halleluja* (D 442 vuodelta 1816). Jotkin Schubertin Klopstockin runoihin säveltämistä lauluista ovat vanhahtavia ja muistuttavat tyyliltään barokkioopperoiden soolonumeroita.

On huomionarvoista, että *Schlachtgesang* on mukana listassa, jonka Schubert lähetti kustantaja Schottille 21.2.1828.

469. Johnson 2014, II:501.

470. Applegate 2014, 78.

471. Taruskin 2005, 84.

472. Johnson 2014, II:69–70.

Schlachtgesang

Mit unserm Arm ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Umsonst entflammt uns kühner Muth;
Wenn uns der Sieg von dem nicht wird,
Der Alles ausführt!

Vergebens fließet unser Blut
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Vergebens sterben wir den Tod
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Ström' hin, o Blut, und tödt',
o Tod Fürs Vaterland!
Wir trauen dem, Der Alles ausführt!

Auf! in den Flammendampf hinein!
Wir lächelten dem Tode zu,
Und lächeln, Feind', euch zu!

Der Tanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute schöne Kriegestanz,
Er tanzet hin nach euch!

Die dort trompeten, hauet ein,
Wo unser rother Stahl das Thor
Euch weit hat aufgethan!

Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegesflug,
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!

Wo unsre Fahnen vorwärts wehn,
Da weh auch die Standart' hinein,
Da siege Ross und Mann!

Seht ihr den hohen weissen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert?
Des Feldherrn Hut und Schwert?

Taistelulaulu

Oma käsivartemme ei kykene mihinkään:
Jos ei Kaikkivaltias olisi rinnallamme,
Hän joka kaiken saa aikaan!

Turhaan meitä innostaa urheutemme;
Jos emme saa voittoa häneltä,
Häneltä joka kaiken saa aikaan!

Turhaan vuotaa veremme
Isänmaan puolesta, jos meitä ei auta
Hän joka kaiken saa aikaan!

Turhaan me annamme henkemme
Isänmaan puolesta, jos meitä ei auta
Hän joka kaiken saa aikaan!

Vuotakoon veri, ja kuolkaamme,
oi Kuolema Isänmaan puolesta!
Luotamme Häneen, joka kaiken saa aikaan!

Ylös! Kohti liekkien sauhua!
Me hymyilimme Kuolemalle
Ja hymyilemme teille, viholliset!

Tanssi, jota rumpumme soittaa,
Äänekäs kaunis sotatanssi,
Se tanssi tuo teidän luoksenne!

Kun trumpetit soivat, murtautukaa sisään,
Missä punainen teräksemme on avan-nut
Portin sepposen selälleen!

Rynnäkkö, johon trumpetti kutsuu,
Äänekäs kaunis rynnäkkö,
Kiidättäkää se nopeasti eteenpäin!

Missä lippumme hulmuten etenevät,
Hulmutkoon siellä myös voittomme lippu,
Voittakoot sekä ratsut että miehet!

Näettekö korkean valkoisen hatun?
Näettekö kohotetun miekan?
Sotapäällikö8.n hatun ja miekan?

Fern ordnet' er die kühne Schlacht,
Und jetzo da's Entscheidung gilt,
Thut er's dem Tode nah.

Durch ihn, und uns ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Dort dampft es noch. Hinein! hinein!
Wir lächelten dem Tode zu!
Und lächeln, Feind', euch zu!

Kaukana hän ohjaa urheaa taistoa,
Ja nyt kun on ratkaisun hetki,
Hän tekee sen lähellä kuolemaa.

Ei hän emmekä me voisi mitään tehdä;
Jos ei rinnallamme seisoisi
Hän, joka kaiken saa aikaan!

Tuolla vielä savuaa. Eteenpäin! Eteenpäin!
Hymyilimme kuolemalle!
Ja hymyilemme teille, viholliset!

Schlachtgesang sai osakseen murskaavan arvion tuotteliaalta englantilaiselta musiikintuntijalta A.E.F. Dickinsonilta, joka kuvaa laulua mahtipontiseksi, itseään toistavaksi ja tylsäksi ja arvelee, että se oli nolo päätöskappale Schubertin konsertille.⁴⁷³ En ole valmis yhtymään varauksetta Dickinsonin kritiikkiin. *Schlachtgesang* oli tietynlaista käyttömusiikkia, jota mieskuorot halusivat ja tarvitsivat. Lisäksi ajan poliittisessa ilmastossa oli korrektia laulaa isänmaallisia lauluja, joihin sensuurin koura ei tarttunut. Kysymykseen, lauloiko Schubert itse mukana, ei ole olemassa varmaa vastausta. Mistään ei käy ilmi, että hän olisi ollut mukana Wienin monissa kuoroissa, mutta innokkaana laulajana hän saattoi hyvinkin liittyä laulajien riveihin oman konserttinsa päätösnumerossa, kun sali oli täynnä hänen ystäviään ja tukijoitaan.

473. Dickinson 1946, 237.

5. Konsertin reseptio ja Schubertin kuolema

5.1. Konsertin reseptio

Wienin runsaan musiikkitarjonnan keskellä Schubertin sävellyskonsertti ei ollut kaupunkia kohauttava tapahtuma siten kuin samalla viikolla alkanut Paganinin konserttien sarja. Paikallisessa lehdistössä Schubertin konserttia mainostettiin kyllä etukäteen, mutta jälkeensä Wienin musiikkikriitikot eivät kirjoittaneet konsertista mitään, sillä Paganini valloitti esiintymisellään koko kaupungin, ja syntynyt hurmos ylitti pitkäksi aikaa jopa toisen italialaisen, oopperasäveltäjä Gioacchino Rossinin (1792–1868), suosion.⁴⁷⁴ Viikkoa myöhemmin kuitenkin *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* -lehden päätoimittaja Johann Schickh (1770–1835) julkaisi 3.4.1828 lehdessään julkisen vetoomuksen Schubertin konsertin pikaisen toisinnon puolesta.⁴⁷⁵

Konsertista kirjoitettiin jälkeensä saksankielisissä kulttuurilehdissä mutta vain kaukana Wienistä. Näitä lehtiä olivat leipzigilainen *Allgemeine musikalische Zeitung* 7.5.1828, dresdeniläinen *Abend-Zeitung* 12.6.1828 ja berliiniläinen *Allgemeine musikalische Zeitung* 2.7.1828, joilla oli tapana säännöllisin väliajoin kertoa koosteenomaisesti Wienin ja muiden huomattavien kulttuurikeskusten tarjonnasta. Leipzigissa konserttia kuvailtiin kauniin sanankäantein loistavana taidenautintona, mutta Dresdenissä Schubert ja muut vähäisempinä pidetyt taiteilijat jäivät lehden arviossa täysin Paganinin varjoon: ”Kaikki nämä herrat ja heidän esittämänsä teokset saivat enemmän tai vähemmän suosionosoituksia. Eittämättä mukana oli paljonkin hyvää, mutta pienemmät tähdet kalpenivat tämän musiikkitaivaan komeetan [Paganini] loisteessa.”⁴⁷⁶ Berliiniläislehden Wienin-kirjeenvaihtaja kirjoitti ensin monen palstan verran Paganinin ensimmäisestä konsertista (29.3.1828) ja omisti sitten muutaman rivin myös Schubertin konsertille: ”Herra Franz Schubert toi kuultavaksi yksityiskonsertissaan pelkästään omia teoksiaan, enimmäkseen lauluja. Se onkin genre, jossa hän onnistuu tuotannossaan erityisen hyvin.

474. Deutsch 1964, 505; McKay 1996, 302–03.

475. Gingerich 2014, 278.

476. *Abend-Zeitung* kertoo samassa pitkässä virkkeessä ainakin yhdeksästä Wienissä keväällä 1828 järjestetystä konsertista. Näiden joukossa ovat Schubertin konsertin lisäksi mm. hänen konsertissaan soittaneiden Böhmin, Linken ja Lewyn konsertit.

Runsaslukuisesti paikalle saapuneet ystävät ja tukijat antoivat myrskyisät suosionosoitukset jokaisen ohjelmanumeron jälkeen, ja useat niistä esitettiin uudelleen.”⁴⁷⁷ Berliinissä ja Dresdenissä ei itse asiassa kerrottu lainkaan nimeltä mainiten, mitä teoksia konsertissa kuultiin, kun taas Leipzigissa lueltiin koko ohjelma ja kaikki esiintyjät, tosin laulujen luettelossa oli mukana *Fischerweise*, jonka konsertissa korvasi *Der Wanderer an den Mond*. Herää siis kysymys siitä, oliko kirjoittaja ollut lainkaan paikalla, vai oliko hän kirjoittanut raporttinsa saamiensa ennakkotietojen pohjalta.

Lämpimimmin konsertista kirjoittivat Schubertin ystävät päiväkirjoissaan ja kirjeissään. Jälkipolville on säilynyt ainakin Marie von Pratobeveran 31.3.1828 sulhaselleen Josef Bergmannille kirjoittama kirje, jossa hän kirjoittaa ensin käynnistään Beethovenin haudalla tämän hautajaisten muistopäivänä 29.3. Siellä Währingin hautausmaalla, jonne Schubert myöhemmin samana vuonna haudattiin aivan Beethovenin viereen, Marie von Pratobevera oli käynyt katsomassa Beethovenin hautamuistomerkkiä ja kuullut tämän ihailijoiden esittämän laulun säveltäjämestarin muistolle, mikä oli tehnyt häneen syvän vaikutuksen. Kirjeessään hän ihmetteli sitä, ettei paikalla ollut sen enempää ihmisiä. ”Mutta riittää jo haudasta ja kuolemasta. Minun täytyy kertoa Teille myös raikkaasta, kukoistavasta elämästä, joka vallitsi Schubertin 26. maaliskuuta järjestämässä Akademiassa. Siellä oli vain hänen *itsensä* säveltämiä teoksia, ja ne esitettiin *ihanasti*. Ilma oli täynnä ihastuksen ja haltioitumisen huumaa. Siellä taputettiin ja tömisteltiin...” Franz von Hartmann puolestaan kirjoitti lyhykäisesti päiväkirjassaan: ”26. maaliskuuta 1828: Louisin ja Enkin kanssa Schubertin konsertissa. Miten ihanaa se olikaan, en tule sitä koskaan unohtamaan. Suureksi ilokseni näin siellä myös Schallhammerit ja Witteczekit. Juhlimme Zur Schneckessä klo 12 saakka.” Bauernfeldin päiväkirjassa lukee vielä lyhyemmin: ”26. päivänä oli Schubertin konsertti. Valtaiset suosionosoitukset, hyvä vastaanotto.”

5.2. Sävellystyö jatkuu

Menestyksestä innostuneena Schubert päätti järjestää seuraavan talvena vielä suuremman sävellyskonsertin.⁴⁷⁸ Tilaisuus oli siis hänelle suureksi rohkaisuksi, ja lipputulojakin hän sai niin paljon, että sai maksetuksi velkansa ja ostetuksi ensimmäisen kerran oman fortepianon.⁴⁷⁹ Tapansa mukaan hän ra-

477. Deutsch 1964, 504–05.

478. Bauernfeldin muistelmat *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* -lehdessä 11.6.1829 (Waidelich, 1993, 578).

479. Paumgartner 1947, 256; Vetter 1980, 123. Kun Schubert oli vielä teini-iässä, hänen isänsä osti 1814 poikansa käyttöön fortepianon, jonka Franz kuitenkin luovutti veljelleen Ferdinandille 1818. Sekä tuo että konsertin tuloilla hankittu soitin olivat molemmat Con-

haa saatuaan halusi ilahduttaa ystäviäänkin ja kutsui heitä mukaansa kuulemaan kolme päivää myöhemmin ensimmäisen Wienin-konserttinsa soittaneen italialaisen viuluvirtuoosin Niccolò Paganinin (1782–1840) taituriesityksiä.⁴⁸⁰

Sävellystyötään Schubert jatkoi konserttinsa jälkeen aktiivisesti aina syksyyn 1828 saakka. Huhtikuussa hän viimeisteli nelikätisen f-molli-fantasian pianolle (D 940), toukokuussa kolme pianokappaletta (D 946) ja pian sen jälkeen pianoduetot Allegro (*Lebensstürme*, D 947) ja Rondo A-duuri (D 951). Kesäkuussa hän aloitti Es-duuri-messun (D 950) sävellystyön ja saatuaan sen päätökseen elokuussa hän sävelsi kokoelmassa *Schwanengesang* (D 957) julkaistut seitsemän laulua Ludwig Rellstabin (1799–1860) runoihin. Todennäköisesti myös tuon kokoelman Heinrich Heinen (1797–1856) runoihin sävelletyt kuusi laulua saivat viimeisen silauksen elokuussa. Syyskuussa viimeistelyvuorossa olivat kolme viimeistä pianosonaattia (D 958–960) ja jousikvintetto C-duuri (D 956) ja lokakuussa vielä useiden lyhyempien kirkkomusiikkiteosten⁴⁸¹ lisäksi *Schwanengesangin* päätösnumerona julkaistu laulu ”Taubenpost” sekä Anna Milder-Hauptmannin (1785–1838) tilaama *Der Hirt auf dem Felsen* (D 965). Loka- ja marraskuussa hän luonnosteli myös kymmenettä sinfoniaansa (D 936a), jonka luonnoksia löydettiin Wienin kaupunginkirjaston kätköistä 1978. Benjamin Britten (1913–1976) onkin kuvaillut Beethovenin ja Schubertin kuoleman väliin jäänyttä aikaa musiikinhistorian kenties rikkaimmaksi ja tuotteliaimmaksi puolentoista vuoden ajanjaksoksi. Tällä hän viittaa *Winterreisesta* alkaneeseen Schubertin viimeiseen tuotantokauteen.⁴⁸²

5.3. Sairaus vie voiton

Elokuun loppupuolella 1828 Schubert valitti huonoa vointia ja ruokahalun puutetta. Ystävät eivät pitäneet tilannetta kovin vakavana, sillä hän oli kärsinyt aika ajoin vatsavaivoista, mutta lääkärinsä tohtori Ernst Rinnan (1793–1837)⁴⁸³ suosituksesta hän muutti kaupungin keskustasta hengittämään raikkaampaa ja terveellisempää ilmaa veljensä Ferdinandin luo, joka oli vastikään muuttanut Wiedenin uudelle asuinalueelle tiheästi rakennetun keskustan ul-

rad Grafin rakentamia (Deutsch 1954, 41).

480. Goldschmidt 1964, 421; Dieman 1970, 56.

481. Uusi *Benedictus*-osa (D 961) 1816 sävellettyyn C-duuri-messuun (D 452), *Tantum ergo* (D 962) ja *Offertorium* (D 963).

482. Osborne 1985, 166–71.

483. Rinna oli toiminut keisarin hovin lääkärinä vuodesta 1824 alkaen. Todennäköisesti Schoberin suhteiden avulla Schubert pääsi Rinnan potilaaksi vuonna 1828 (Clive 1997, 166). John Reed arvelee hovilääkärin palkkioiden omalta osaltaan rasittaneen Schubertin muutenkin tiukkaa taloudellista tilannetta (Reed 1987, 198).

kopuolelle.⁴⁸⁴ Syyskuun alussa tapahtuneen muuton ei pitänyt olla lopullinen, vaan Schubert jätti tavaransa Tuchlauben-kadulle Schoberien asuntoon, jonne hän selvästikin aikoi palata tervehdyttyään. Ferdinandin luona juuri valmistuneessa talossa ei ollut kuitenkaan laastikaan vielä kunnolla kuivunut, joten asunnossa oli kosteaa, eivätkä kaupunginosan saniteettijärjestelmäkään olleet vielä kunnossa. Ympäristö ei siis osoittautunutkaan terveelliseksi, eikä Schubertin terveydentila kohentunut odotetulla tavalla.⁴⁸⁵

Vielä lokakuussa 1828 Beethovenin entinen avustaja Anton Schindler (1795–1864) kirjoitti Schubertille mairittelevan kirjeen Pestistä (Budapestistä) ja kutsui häntä sinne kuulemaan ystävänsä Franz Lachnerin (1803–1890) oopperan *Die Bürgschaft* kantaesitystä. Samalla hänelle tarjottiin tilaisuus järjestää sävellyskonsertti myös Pestissä, ja Schindler vakuutti, että koska Schubert tunnetaan ujona ja mukavuudenhaluisena miehenä, Pestistä kyllä löytyisi ihmisiä, jotka voisivat auttaa konsertin toteuttamisessa.⁴⁸⁶ Sairaus esti kuitenkin Schubertia matkustamasta, ja tuokin mahdollisuus uuden sävellyskonsertin järjestämiseksi jäi käyttämättä. Wienissä hän kyllä pystyi liikkumaan ihmisten parissa, ja lokakuun alussa hän oli ollut vielä veljensä Ferdinandin ja kahden ystävänsä kanssa kolmen päivän matkalla Eisenstadtissa, jossa hän viipyi pitkään Haydnin haudalla. Lokakuun viimeisenä päivänä hän oli sitten illastamassa ravintolassa Zum roten Kreuz. Maistettuaan aterialla tarjottua kalaa hän tunsikin itsensä välittömästi huonovointiseksi. Tämä äkillinen sairaskohtaus oli selvä käänne huonompaan suuntaan, eikä hän kyennyt tämän jälkeen nauttimaan enää juuri muuta syötävää ja juotavaa kuin pelkkiä lääkkeitä.⁴⁸⁷

Elämä jatkui kuitenkin vielä. 3.11. Schubert kuuli Ferdinand-veljensä säveltämän Requiemin Hernalser Pfarrkirchessä ja aloitti seuraavana päivänä yhdessä Joseph Lanzin (1797–1828 jälkeen) kanssa kontrapunktiopinnot hoviurkuri Simon Sechterin (1788–1867) johdolla. Sovittiin tuntien määrästä ja ajankohdasta, mutta jo seuraavalla kerralla Lanz tuli tunnille yksin. Schubertin sairauksien murtama maallinen maja ei enää kyennyt tekemään vastarintaa akuuttia lavantautia vastaan, ja 11. marraskuuta hänen oli alistuttava vuodepotilaaksi.⁴⁸⁸ Seuraavana päivänä hän kirjoitti elämänsä viimeisen kirjeen, jossa hän kertoo Schoberille, ettei ole kyennyt yhteentoista päivään syömään eikä juomaan mitään ja kulkee vain uupuneena horjahdellen nojatuolin

484. Reed 1972, 247.

485. Reed 1987, 198; Weekley & Arganbright 1990, 70.

486. Deutsch 1964, 543–44. Schindler oli muuttanut Pestiin syksyllä 1827 yhdessä sisarensa Marien kanssa, joka oli saanut kiinnityksen kaupungin saksalaiseen oopperaan.

487. Reed 1987, 209–10; Paumgartner 1947, 259.

488. Paumgartner 1947, 260.

ja sängyn välillä.⁴⁸⁹ Schober lähetti Schubertille tämän pyynnöstä luettavaa, mutta pelkäsi taudin tarttuvan eikä mennyt enää käymään ystävänsä luona, mitä muut ystävät paheksuivat.⁴⁹⁰

Sävellyskonsertissa toista viulua soittanut Karl Holz kertoo järjestäneensä Schubertin pyynnöstä sairastuvuuteen äärelle 14.11. Beethovenin cis-molli-kvartetton (op. 131) esityksen, ja jos Holzin muistelmät pitävät tältä osin paikkansa, Beethovenin kvartetto oli viimeinen musiikkiesitys, jonka Schubert kuuli.⁴⁹¹ Spaun, Bauernfeld ja Lachner tulivat tapaamaan potilasta vielä 17.11. Tuona iltana hän oli jo kuumehoureiden vallassa ja lauloi houreissaan jatkuvasti. Kirkkaina hetkinään hän taas jatkoi *Winterreisen* toisen osan viimeistelyä kustantajaa varten. Keskiviikkona marraskuun 19. päivänä hän viimein menehtyi iltapäivällä n. klo 15. Spaunin mukaan hänen ystävällisiltä kasvoiltaan saattoi nähdä, että hän siirtyi tuonpuoleiseen pehmeästi ja ilman kamppailua.⁴⁹²

Schubertin kuolinsyystä on keskusteltu paljon. Myös mainitsemassani Irlannin Maynoothissa lokakuussa 2011 järjestetyssä Schubert-konferenssin ohjelmassa oli kaksi esitelmää säveltäjän sairauksista ja niiden hoidosta. Esitelmöitsijät olivat geriatri Desmond O'Neill (Director, Centre for Ageing, Neuroscience and the Humanities, Dublin) ja sosiaalishistorioitsija Jean M. Walker, jonka National University of Ireland Maynoothissa 2010 hyväksytty väitöskirja käsittelee syfiliksen hoitoa Dublinin Westmoreland Lock -sairaalassa 1792–1900. Walker kertoi tutkimistaan 1800-luvun alkupuolella käytetyistä syfiliksen hoitomenetelmistä, jotka valottavat myös Schubertin saamaa hoitoa ja näiden hoitojen sivuvaikutuksia. O'Neill puolestaan kertoi pitävänsä lähes varmana, että Schubertin viralliseksi kuolinsyynksi ilmoitettu lavantauti oli oikea diagnoosi. Toisaalta hän halusi painottaa, että Schubertin sairaudet vaikuttivat huomattavasti paitsi hänen fyysiseen hyvinvointiinsa myös hänen psyykeensä.⁴⁹³ Brian Newbould mainitsee Schubert-kirjassaan useita asiasta esitettyjä näkemyksiä: Wiedenin kaupunginosassa oli huonoa vettä ja huonot saniteettijärjestelmät, Schubert kärsi ylipainosta, oli taipuvainen alkoholismiin, ja syfiliksen hoitoon käytetyllä elohopeahoidolla oli monia kohtalokkaita sivuvaikutuksia.⁴⁹⁴

489. Deutsch 1954, 209.

490. McKay 1996, 326.

491. Hilmar 1985, 172; Reed 1972, 253.

492. Deutsch 1957, 23.

493. <http://blogs.bmj.com/bmj/2011/10/25/desmond-oneill-death-and-the-composer-thanos-as-muse/> (Tarkistettu 6.12.2016)

494. Newbould 1997, 275.

5.4. Kunnianosoitukset edesmenneelle säveltäjälle

Perjantaina 21. marraskuuta järjestetyt Schubertin hautajaiset olivat vaatimattomat mutta arvokkaat. Ihmisiä tuli paikalle paljon, vaikka päivä oli harmaa ja sateinen. Nuoret opiskelijat kantoivat hänen arkkunsa vajaan kilometrin matkan surutalosta Margarethner Pfarrkircheen, ja heidän jäljessään arkkua seurasivat monet ystävät ja ihailijat. Stephansdom-katedraalin kapellimestari Johann Gänsbacherin (1778–1844) johtama kuoro lauloi Schobertin uudelleen sanoittaman Schubertin laulun *Pax vobiscum* (D 551) sekä Gänsbacherin itsensä säveltämän surumotetin. Säveltäjämestari siunattiin vielä toiseenkin kertaan kuuden kilometrin päässä Währinger Pfarrkirchesä ennen kuin arkku sitten laskettiin Währingin hautausmaalle vain muuttaman askeleen päähän Beethovenin haudasta.⁴⁹⁵ St. Ulrichin esikaupungissa Schubertin muistoksi esitettiin Mozartin Requiem vain muutama päivä hautajaisten jälkeen ja 23.12.1828 Augustinerkirchessä Anselm Hüttenbrennerin Requiem, jonka esityksessä oli mukana yli sata muusikkoa ja laulajaa.⁴⁹⁶ Augustinerkirchessä pidetyn muistomessun jälkeen järjestettiin Spaunin luona vielä konsertti, jossa soitettiin itsensä Schubertin musiikkia.⁴⁹⁷

Marraskuun 25. päivänä ilmestyi *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* -lehdessä runoilijana ja näytelmäkirjailijana tunnetun paroni Joseph Christian von Zedlitzin (1790–1862) kirjoittama muistokirjoitus, jossa hän kehuu Schubertin ainutlaatuista laululyriikkaa ja asettaa hänet sillä saralla Mozartin, Haydnin ja Weberin rinnalle. Samalla hän toteaa, ettei hän itse tuntenut juurikaan Schubertia henkilökohtaisesti eikä siksi kirjoitakaan kovin pitkästi. Kaksi päivää myöhemmin (27.11.) myös *Der Sammler* ja *Wiener allgemeine Theaterzeitung* julkaisivat lyhyet muistokirjoitukset, joissa molemmissa kuvataan Schubertia unohtumattomana laulusäveltäjänä.⁴⁹⁸ Moni ei siis edelleenkään tuntenut Schubertia muutoin kuin liedsäveltäjänä, vaikka hän oli useamman vuoden ajan pyrkinyt esille myös muiden teostensa kautta.

Välittömästi Schubertin kuoleman jälkeen kirjoitetut muistokirjoitukset jäivät siis kovin laihoiksi ja etäisiksi. Onneksi hänen ystävänsä muistelivat häntä vuonna 1829 paljon laajemmin: Johann Mayrhoferin ”Erinnerungen an Franz Schubert” ilmestyi Wienissä 23.2. julkaisussa *Neues Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst*, Spaunin kolme artikkelia ”Über Franz Schubert” julkaistiin anonyymisti linziläislehdessä *Österreichisches Bürgerblatt für Verstand, Herz und Gute Laune* 27.3., 30.3. ja 1.4. ja lopulta kesäkuussa Bauernfeldtin samanniminen kolmiosainen artikkeli *Wiener*

495. Paumgartner 1947, 263; Hilmar 1985, 173.

496. Goldschmidt 1964, 434; Clive 1997, 63.

497. Clive 1997, xxvi.

498. Hilmar 2003, 440–41.

Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode -lehdessä.⁴⁹⁹ Spaunin laajassa ja perusteellisessa Schubert-muistelossa sijansa saa myös sävellyskonsertti, jota hän kuvaa unohtumattomaksi nautinnoksi, joka ei valitettavasti enää koskaan tule toistumaan.

Schubertin kuoleman jälkeen nousi musiikinystävien keskuudessa toive saada hänen haudalleen muistomerkki tai ainakin kunnollinen hautakivi, sillä säveltäjä kuoli rahattomana.⁵⁰⁰ Projektia veti Grillparzer yhdessä Fröhlichin sisarusten kanssa. Ystävysten projektiin liittyi hautamuistomerkin hankkimisen lisäksi myös edellä mainittu Anselm Hüttenbrennerin Requiemin esityksen järjestäminen Schubertin muistoksi.⁵⁰¹ Lisäksi Anna Fröhlich järjesti muistokonsertin Musikvereinilla 30.1.1829 varojen keräämiseksi hautamuistomerkkiä varten.



Kuva 11. Schubertin alkuperäinen hautamuistomerkki Währingin hautausmaalla (Schubertpark).

499. Clive 1997, xxvi.

500. Schubertin jäämistössä oli muutamien vaatekappaleiden, jalkineiden ja vuodevaatteiden lisäksi vain joitakin nuotteja, joiden arvoksi määriteltiin 10 guldenia (mahdollisesti CM, jolloin arvo olisi ollut 25 guldenia W.W.). Rahavaroja ei ollut, velkaa kylläkin, ja se jäi hänen isänsä maksettavaksi (Hilmar 2004, 790–91).

501. Reed 1987, 212.

Muistokonsertissa ja sen uusinnassa 5.3.1829 esitettiin suuren Schubert-ohjelman lomassa myös berliiniläisen Johann Wilhelm Gabrielskin (1791–1846) muunnelmat huilulle ja pianolle sekä konsertin päätösnumerona Mozartin *Don Giovanni* -oopperan ensimmäisen näytöksen loppukohtaus. Huilusolisti oli Ferdinand Bogner (1786–1846), Barbara ”Betti” Fröhlichin aviomies.⁵⁰² *Don Giovanni* oli Schubertille Hüttenbrennerin mukaan läheinen teos,⁵⁰³ ja suuri ensemblekohtaus tarjosi seitsemälle solistille ja kuorolle mahdollisuuden olla mukana kunnioittamassa edesmenneen säveltäjän muistoa. 1800-luvun säveltäjien julkisissa konserteissa olikin usein mukana myös muiden säveltäjien teoksia.⁵⁰⁴ Muistokonserttissakin esitettiin Beethoveniin viittaava *Auf dem Strom*, mutta käyrätorven korvasi tällä kertaa Josef Linken soittama sello. Uutuusteoksena konsertissa kuultiin viimein pianon säestyksellä myös maaliskuun konsertin edellä sävelletty kantaatti *Mirjams Siegesgesang*. Voglin lisäksi konsertissa esiintyi toinenkin baritoni, Johann Karl Schoberlechner (1800–1879), joka oli esittänyt Schubertin liedejä monissa Abendunterhaltungeissa.⁵⁰⁵

Ensimmäinen muistokonsertti keräsi paljon yleisöä ja herätti niin paljon kiinnostusta, että maaliskuun 5. päivänä järjestettiin konsertin uusinta. Konserttien tuloilla saatiin kuin saatiinkin Schubertin haudalle kunnollinen hautamuistomerkki.⁵⁰⁶ Schubertin alkuperäinen hauta oli Währingin hautausmaalla lähellä Beethovenin hautaa. Sinne pystytettiin vuonna 1830 muistokonserttien tuloilla hankittu muistomerkki, jossa on kaiverrettuina Grillparzerin kuuluisat sanat: ”Säveltaide hautasi tänne kalliin aarteen mutta vieläkin kauniimmat toiveet.”⁵⁰⁷ Hautamuistomerkin toteutti arkkitehti Ludwig Förster (1797–1863), ja sen marmorisen rintakuvan teki kuvanveistäjä Josef Alois Dialer (1797–1846) todennäköisesti Schoberin piirustusten pohjalta.⁵⁰⁸ Sekä Beethovenin että Schubertin haudat siirrettiin 1888 Wienin keskushau-

502. Clive 1997, 17. Barbara avioitui 1825 huilisti Ferdinand Bognerin kanssa, joka soitti Otto Hatwigin orkesterissa.

503. Deutsch 1957, 56. Sonnleithner mainitsee muistelmissaan *Don Giovanni* ensimmäisen näytöksen loppukohtauksen yhtenä esimerkkinä myös Hochenadlin salongissa esiteityistä monista ensemblenumeroista. Mozartin oopperoiden loppunumeroita esitettiin myös Schall von Falkenhorstin salongissa jousikvintetin säestyksellä. Vaikuttaakin siltä, että nämä kohtaukset kuuluivat tuon ajan wieniläisyleisön kestopuosikkeihin (Sonnleithner 1961, 157).

504. Biba 1979, 108.

505. Clive 1997, 192.

506. Deutsch 1957, 98.

507. ”Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz aber noch viel schönere Hoffnungen.”

508. Deutsch 1957, 73–74.

E i n l a d u n g
zu einem
P r i v a t = C o n c e r t e,
welches die Unterzeichnete
Freitags den 30. Jänner 1829, Abends um 7 Uhr,
in dem Saale des Musik-Vereins,
geben wird,
wovon die eine Hälfte der Einnahme zur Errichtung eines Monumentes
für den verstorbenen Compositur Franz Schubert,
die andere zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt ist.

V o r k o m m e n d e - M u s i k s t ü c k e :

- Nr. 1. Mirjams Siegeslied, Gedicht von Grillparzer, Musik von Schubert, vorgetragen von Herrn Lise und dem Chor.
- Nr. 2. Variationen für die Flöte, von Gabrielsen, vorgetragen von Herrn Vogner.
- Nr. 3. Die Taubenpost, von Seidl — Aufenthalt, von Nellstab, beide in Musik gesetzt von Schubert, und vorgetragen von Herrn Vogel.
- Nr. 4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von Schubert, vorgetragen von denen Herren v. Boklet, Professor Böhm und Linke.
- Nr. 5. Die Allmacht, von Pyrker, in Musik gesetzt von Schubert, vorgetragen von Herrn Schoberlechner.
- Nr. 6. Am Strome, von Nellstab, mit obligatem Violoncell, in Musik gesetzt von Schubert, vorgetragen von denen Herren Lise und Linke.
- Nr. 7. Erstes Finale aus der Oper: Don Juan, von Mozart, vorgetragen von den Fräuleins Kirstein, Seckel, Sack, denen Herren Lise, Lugano, Schoberlechner, Mejebsse und dem Chor.

Anna Fröhlich.

Die Eintrittskarten zu 3 fl. W. W. sind in der Kanzley des Musik-Vereins und in jeder Kunsthandlung zu haben.

Kuva 12. Kutsu 30.1.1829 järjestettyyn Schubertin muistokonserttiin. Gesellschaft der Musikfreunde. Teoksessa *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830* (Dokument Nr. 687), Erster Band, Texte 476–477 ja Erster Band, Kommentar 346–347.

tausmaalle (Zentralfriedhof).⁵⁰⁹ Siellä wieniläissäveltäjillä on oma alueensa, jonka keskellä ovat Mozart, Beethoven ja Schubert ja laidoilla mm. Johannes Brahms ja Hugo Wolf. Schubertin alkuperäinen hautamuistomerkki jäi Währingiin, jonka hautausmaa on nykyään nimeltään Schubert-puisto. Beethovenin uudelle haudalle tehtiin kopio alkuperäisestä hautamuistomerkistä, mutta Schubert sai uudelle haudalleen entistä korkeamman ja näyttävämmän muistomerkkin.

509. Osborne 1985, 173.

6. Schubertin konsertin myöhemmät toisinnot

Muusikoita ja laulajia Schubertin järjestämän konsertin ohjelma on kiehtonut alkuperäisestä konsertista alkaen. Ei ole helppoa selvittää, missä kaikkialla ja milloin konserttiohjelma on toteutettu sellaisenaan, mutta tiettyinä Schubert-juhlavuosina ohjelma on tuotu yleisön kuultaville ainakin Wienissä ja New Yorkissa.

Kun Schubertin kuolemasta ja samalla alkuperäisestä konsertista tuli kuuluneeksi sata vuotta, konsertin toisinto esitettiin sen vuosipäivänä 26.3.1928 Wienin Musikvereinissä nykyisessä toimitalossa.⁵¹⁰ Jousikvartettoa soitti Rosé-kvartetti⁵¹¹ primaksensa, Wienin filharmonikkojen pitkäaikaisen konserttimestarin Arnold Rosén (1863–1946) johdolla, pianotrion piano-osuuden soitti puolalaissyntyinen Severin Eisenberger (1879–1945), käyrätorvea soitti Wienin filharmonikkojen soolosoittaja Karl Stiegler (1879–1945), laulusolisteina loistivat Wienin valtionoopperan solistikuntaan kuuluneet mezzosopraano Rosette Anday (1903–1977), tenori Hermann Gallos (1886–1957) ja baritoni Josef Manowarda (1890–1942). Laulujen piano-osuuksista vastasi Karl Lafite (1872–1944), joka oli aikansa taitavimpia liedpianisteja. Frauenchor des Singvereines -naiskuoron johtaja oli tunnettu kuorokapellimestari Ferdinand Grossmann (1887–1970), ja mieskuoroa Wiener Männergesangverein johti Anton Brucknerin johdolla opiskellut Wienin valtionoopperan kuoromestari Karl Luze (1864–1949), joka oli toiminut aiemmin oopperassa mm. Gustav Mahlerin läheisenä työtoverina.⁵¹²

Samana vuonna ohjelma toteutettiin myös New Yorkissa. *Music Supervisors' Journal* julkaisi joulukuussa 1927 Lillian Luverne Baldwinin⁵¹³ (1888–1960) artikkelin ”The Schubert Centennial”, jossa hän rohkaisee musiikinopettajakollegojaan pitämään elävänä ja tuoreena Schubertin tapaisten edesmenneiden sävel-

510. Ennakkomainos oli *Wiener Zeitungissa* 24.3. ja lyhyt arvostelu 28.3.

511. Gustav Mahlerin lanko Arnold Rosé perusti 1882 kvartetin, joka toimi aina vuoteen 1945 saakka. Kvartetissa soittivat 1928 Rosén lisäksi Paul Fischer, viulu, Anton Ruzitska, alttoviulu ja Friedrich Buxbaum, sello. [<https://de.wikipedia.org/wiki/Rosé-Quartett>]

512. de.wikipedia.org

513. Baldwin opiskeli tuolloin Columbian yliopistossa ja valmistuttuaan maisteriksi (Master of Arts) teki huomattavan uran musiikkikasvattajana erityisesti Clevelandin orkesterin koululaiskonserttien parissa ja sai kiitokseksi tuosta työstään nimityksen orkesterin musiikkikasvatuskonsultiksi 1939. (Nekrologi julkaisussa *Music Educators Journal* 47(3):14; The Encyclopedia of Cleveland History. <http://ech.case.edu/cgi/article.pl?id=BLL>)

täjien musiikin soitattamalla ja laulattamalla sitä: ”Tätä ei voida koskaan saada aikaan lukemalla Schubertista tietosanakirjasta. Tässä ei ole kysymys informaatista vaan inspiraatiosta. Hänen musiikkinsa täytyy kuulla ja kokea.”⁵¹⁴

Kirjoituksessaan Baldwin antaa ehdotuksia lapsille ja nuorille sopivasta Schubert-ohjelmistosta ja siirtyy sitten kertomaan löytämästään Schubertin vuoden 1828 konsertin ohjelmasta. Löydöstään innostuneena hän saattaa tietoon artikkelin julkaisseessa musiikinopettajain lehdessä, että Columbian yliopiston opettajakorkeakoulussa (Teacher’s College) aiotaan järjestää 26.3.1928 konsertin toisinto. Puvustus olisi Schubertin ajan tyyliin, sali valaistaisiin kynttilöin ja konsertissa jaettaisiin saksankielisiä alkuperäisiä ohjelmalehtiä, jotta voitaisiin saada kokea edes pikkuisen sitä Schubertin henkeä, joka lämmitti wieniläisyleisöä kauan sitten. Artikkelin yhteydessä on myös alkuperäinen konserttikutsu englanniksi käännettynä ja lopuksi vinkkejä siitä, mistä konsertissa esitettujen teosten nuotteja on saatavilla. Konsertin teosten esittämisestä kiinnostuneita kehoitetaan ottamaan yhteyttä yliopiston opettajakorkeakoulun musiikkiosastolle. Konsertti toteutui kuin toteutuikin sen 100-vuotispäivänä Columbian yliopiston Grace Dodge Social Room –salissa, mutta salaisuudeksi on jäänyt, keitä konsertissa esiintyi.⁵¹⁵

Vuosikymmeniä myöhemmin Schubertin syntymän 200-vuotisjuhlavuonna 1997 sävellyskonsertin ohjelma esitettiin uudelleen New Yorkissa konsertin vuosipäivänä 26.3.⁵¹⁶ Tällä kertaa konsertti liittyi saksalaisen baritonin Hermann Preyn aloitteesta käynnistettyjen kronologisten schubertiadien sarjaan. Prey oli nimittäin jo 1970-luvulla halunnut järjestää Schubertin koko tuotannon esittelevän kaksitoista vuotta kestävästä festivaalien sarjan ja etsi tapahtumalle sopivaa paikkaa. 1976 hän käynnistikin Itävallan Hohenemsissä omalla liedkonsertillaan sarjan, joka kuitenkin kustannussyistä jäi kesken. Vuosina 1983–1994 hänen haaveensa viimein toteutui Wienin Musikvereinin ja Wienin kaupungin yhdessä tuottamana marraskuisena konserttisarjana.⁵¹⁷ New Yorkin 92nd Street Y -kulttuurikeskuksessa vastaava projekti toteutettiin Preyn aloitteesta kymmenen vuoden aikana 1989–1998, vaikka aivan alkuperäisessä laajuudessaan ei sielläkään kustannussyistä – Hohenemsin tapaan – sarjaa kyetty järjestämään.⁵¹⁸ Hermann Prey ei kuitenkaan sairastuttuaan voinut esiintyä Schubertin konsertin toisinnossa New Yorkissa, vaan hänen tilallaan esiintyi William Stone.⁵¹⁹

514. Baldwin 1927, 9.

515. Baldwin 1927, 9–11.

516. Buhre 2007.

517. Fritz-Hilscher & Kretschmer 2011, 425.

518. Kerner 1997, 18–21.

519. New York Times 25.3.1997, 12.

7. Konsertin toisinto Helsingissä 26.3.2015

Tärkeällä sijalla Schubertin sävellyskonserttia käsittelevässä työssäni oli konsertin toisinnon järjestäminen tohtorintutkintoon liittyvän konserttisarjani viimeisenä tapahtumana (Liitteet: Konsertti V). Yksi mahdollisuus konsertin toteuttamiseksi olisi ollut näytelmällinen toisinto Schubertin ajan pukuineen, kynttilänvaloineen ja saksankielisine ohjelmavihkosineen, niin kuin New Yorkin Columbia-yliopistolla tehtiin 1928. En kuitenkaan lähtenyt tuolle linjalle, sillä konsertista löytämäni tieto on miltei olematonta noiden yksityiskohtien suhteen. Salin sisustuksestakaan ei ole säilynyt tietoa eikä liioin konsertin yhteydessä mahdollisesti järjestetystä tarjoilusta. Jos tarjoilua oli, niin oliko alkuperäisessä konsertissa väliaikaa, vai nautittiinko virvokkeita esitysten aikana, on myös kysymys, johon voi vain arvailla vastausta muiden tuon ajan aikalaiskertomusten valossa.

Projektini alkutaipaleella pidin Punaisen siilin salin salaisuuden selvittämistä yhtenä tärkeimmistä haasteista, sillä mikrohistoriallisen tutkimusotteen mukaisesti halusin syventyä perusteellisesti kaikkiin Schubertin sävellyskonsertin yksityiskohtiin. Toivoin saavani siten tukea myös konsertin toisinnon mahdollisimman autenttiseen toteutukseen. Talon arvoitus osoittautui kuitenkin yllättävän suureksi haasteeksi, eikä tietoa löytynyt aluksi mistään kirjoista tai artikkeleista. Paikan päällä Wienissä varmistui sitten, ettei taloon liittyviä johtolankoja Schubertin elinajalta löydy edes Musikvereinin omasta arkistosta. Kaupunginarkistosta löysin joitakin tuohon kiinteistöön liittyviä piirustuksia ja kauppakirjoja, mutta nekään eivät lopulta tuoneet selvyyttä siihen, millainen talo oli juuri Schubertin konsertin aikaan vuonna 1828.

Lähtökohtanani oli kuitenkin se, että konsertti järjestettäisiin 1800-luvulla rakennetussa salissa ja että ohjelma seuraisi tarkasti alkuperäistä konserttiohjelmaa. Puvustuksessa päädyimme frakkiin ja iltapukuihin, jotka nykyään vallitsevasta tyylistä poikkeavina toivat omalta osaltaan juhlavuutta ja hiukan historian havinaakin mukanaan. Soittimenani oli R. J. Regierin rakentama kopio 1820-luvun wieniläisestä Graf-forte-pianosta. Väliajan kahvitarjoiluineen sijoitin parhaaksi katsomaani kohtaan eli ennen pianotrioa, sillä sitä edeltävän musiikin kesto on ohjelmassa jo 45 minuuttia. Näin konsertin jälkipuolen soiva kesto oli yli tunnin, mutta yleisö sai istuutua virkistäytyneenä kuuntelemaan n. 50 minuuttia kestävää trioa, jonka jälkeen esitetyt teokset olivatkin lyhyehköjä ja toivat lavalle myös uusia esiintyjiä.

Julkisessa käytössä olevia 1800-luvun saleja on Helsingissä vain muuta-

ma. Ainoat 1800-luvun alkupuolella rakennetut salit ovat Bockin talon empiresali sekä Helsingin kaupungintalon juhlasali, joka tosin valmistui vasta 1838. Empiresali olisi ollut konserttia varten hiukan liian pieni ja Kaupungintalon juhlasali tarpeettomankin suuri. Vaihtoehtoisiksi jäivät Ritarihuone ja 1884 valmistunut G18-talon juhlasali Yrjönkadun ja Bulevardin kulmassa. Tyyliältään tummanpuhuva Ritarihuone vaakunoiden täyttämine seinineen ei mielestäni muistuta Wienin 1800-luvun taloja lainkaan, eikä sen sijaintikaan hiukan syrjässä keskikaupungin vilinästä ole Wienin Tuchlauben-kadun kaltainen. Käytyäni tutustumassa G18-taloon eräässä siellä järjestetyssä konsertissa ratkaisu olikin selvä. Talo sijaitsee kapeahkon kadun varrella aivan Tuchlauben-kadun tapaan, ja sisustuksen uusklassiset piirteet muistuttavat Wienin 1800-luvulla rakennettuja taloja. (Enhän tosin saanut selville, minkä tyylinen Musikvereinin vanha talo oli ennen kuin sinne rakennettiin konserttisali.) Sali on talon toisessa kerroksessa aivan niin kuin Musikvereinin vanha sali, ja sen kapasiteetti on noin kaksisataa kuulijaa. Tuo määrä oli kuulijoita Schubertin konserttissakin, vaikka varmasti tila oli ahtaampi kuin G18-salissa.

Mistä sitten löysin muusikot konserttiini? Oliko verkostoni samantapainen kuin Schubertilla? Baritoni Aarne Pelkosen kanssa olin esittänyt Schubertin *Winterreisen* kolme kertaa: Oulun musiikkijuhlilla keväällä 2013 satavuotiaalla Steinwaylla ja keväällä 2014 Tampereella ja Helsingissä fortepianoa soittaen.⁵²⁰ Oli siis luontevaa kysyä häntä tähänkin konserttiin, ja ilokseni hän oli heti valmis tulemaan mukaan. Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilchin musisointiin olin ihastunut kuullessani hänen soittavan Mozartin sonaatteja yhdessä Tuija Hakkilan kanssa. Kun hänet sitten keväällä 2014 valittiin Tampereen ammatikorkeakoulun viulunsoiton lehtoriksi, meistä tulikin kollegoita, ja rohkaistuinkin kysymään häntä mukaan projektiin. Häinkin innostui ajatuksesta. Häneltä kysyin sitten, ketä hän suosittelisi trion sellistiksi, kun tarkoitus oli esittää Schubertin trio fortepianolla ja suolikielin. Jussi Seppänen oli hänen ehdotuksensa, ja Jussikin oli valmis lähtemään mukaan projektiin. Kvartetista puuttui sitten enää toinen viulu ja alttoviulu, ja Sirkka-Liisan ehdotuksesta kysyin mukaan Susanne Helasvuota ja Lilli Maijalaa, jotka olivat valmiit ottamaan haasteen vastaan. Toinen vaihtoehto olisi ollut kysyä jotakin jo vakiintunutta jousikvartettia, mutta halusin noudattaa Schubertin mallia siinä, että triossa ja kvartetissa olisivat samat primas ja sellisti. Schubertin aikaan tosin naisten ei ollut sopivaa soittaa jousisoittimia, mutta en katsonut tarpeelliseksi seurata 1800-luvun alun käytäntöä siltä osin.

Trion lisäksi ohjelmassa keskeisellä sijalla oli Beethoven-viittauksen takia myös *Auf dem Strom*, jonka esitykseen tarvitsin tenorin ja wienintorven. Alun

520. Näistä konserteista viimeinen eli *Winterreisen* esitys Sibelius-Akatemian R-talon konserttisalissa 4.4.2014 oli neljäs tutkintokonserttini.

perin olin halunnut esittää konserttisarjassani *Winterreisen* alkuperäisissä sävellajeissa tenorin kanssa, mutta kaavailut kaatuivat mukaan lupautuneen tenorin aikatauluongelmiin. Hänen tilalleen minulle suositeltiin tenori Simo Mäkistä yhtenä vaihtoehtona, mutta kaavailtu konserttipäivä ei sopinut hänellekään, ja tästä syystä päädyin esittämään *Winterreisen* baritoni Pelkosen kanssa Helsingissäkin. Kun sitten oli aika löytää tenori *Auf dem Stromiin*, kysyin Simoa mukaan 26.3. konserttiin, ja tällä kertaa ajoitus onnistui. Käyrätorvensoittajien kanssa en ollut vuosiin tehnyt yhteistyötä, joten kysyin vinkkiä wienintorvensoittajan löytämiseksi Erja Joukamo-Ampujalta, jonka tunsin omilta opiskeluajoiltani. Hän suosittelee Tommi Hyytistä, ja Tommi innostui heti asiasta. Hän olikin esittänyt teoksen yhdessä tohtorikonsertissaan.

Kari Turunen toimi aikaisemmin Tampereen ammattikorkeakoulun kuoronjohdon lehtorina, joten tunsin hänet kollegana vuosien takaa. Halusin opiskella kuoronjohtoa osana jatkotutkintoani ja aloitinkin opintoni Karin johdolla työpaikallani Tampereella. Pidin tavattomasti hänen otteestaan kuoronjohtoon, ja siksi oli luontevaa kysyä häneltä, voisiko jokin hänen johtamistaan kuoroista tulla mukaan esiintymään Schubertin konserttiin. Kun tiedossa oli, että konserttipäivä tulisi olemaan kamarikuoro Kampin Laulun harjoituspäivä torstai, hänen oli helppo luvata, että tämä taitava kamarikuoro voisi olla mukana konsertissa. Näin asia ratkesi yllättävän helposti. Kuoron miehet hoitaisivat joidenkin avustajien tuella loppunumeron *Schlachtgesang* ja naiset laulaisivat teoksessa *Ständchen*. Koska olin lukenut Schubert-kirjoista, että *Ständchenin* soolo-osuuden laulanut Josefine Fröhlich oli sopraano, olin ehtinyt pyytää solistiksi toisessa jatkotutkintokonserttissani vokaalikamariteoksen *Der Hirt auf dem Felsen* soolo-osan laulaneen Annami Hylkilän. Kun sitten tajusin, että kyseessä onkin mezzosopraanostemma, kävi ilmeiseksi, että stemma on Annamin äänityypille liian matala. Asia jäi muiden kiireiden keskellä sivuun pitkäksi aikaa, ja lopulta jouduin aika lyhyellä varoitusajalla etsimään konserttiini mezzosopraanon. Ilokseni Katariina Heikkilä otti haasteen vastaan. Hän olikin laulanut *Ständchenin* soolo-osuutta jo aikaisemmin.

Kun kyselin esiintyjiä mukaan Schubertin konserttiin, en tiennyt, riittääkö Sibelius-Akatemian budjetista palkkioita kaikille tai saisinko apurahan konsertin järjestämiseen. Ainutkertainen konserttiohjelma herätti kuitenkin kaikissa niin suurta mielenkiintoa, ettei taloudellisen puolen epävarmuus noussut kynnyskysymykseksi kenenkään kanssa.⁵²¹ Konsertin ja kaikkien tarvittavien yhteisharjoitusten toteuttaminen onnistui muutoinkin yllättävän mutkattomasti, vaikka monia yllätyksiä toki käytännön järjestelyihin liittyi.

521. Kuukautta ennen konserttia sain tietää, että Suomen Kulttuurirahasto oli myöntänyt apurahan konsertin kuluihin. Myös Sibelius-Akatemia pystyi venyttämään budjettiaan omalta osaltaan jonkin verran, ja näin konsertin palkkiot ja muut kulut saatiin hoidetuiksi asianmukaisella tavalla.

Muusikoiden ja kuorojen innokkaasta talkoohengestä ja antoisasta yhteistyöstä olen kiitollinen, ja kuorolaisten ja muiden esiintyjien mutkaton liikuskelu yleisön seassa konserttia ennen ja sen väliajalla sai minut ajattelemaan, että tällainen juhlava ja samalla leppoisa tunnelma oli varmasti Schubertin konserttissakin. Itse nautiskelin jousikvartetin esityksestä istuen penkillä salin yläosaan avautuvassa oviaukossa kolmannen kerroksen käytävällä. Mieskuoron esittämää konsertin päätösnumeroa *Schlachtgesang* en halunnut kuunnella parvelta, vaan olin mukana laulamassa. Niin arvelen Schubertinkin tehneen.

8. Pohdintaa

Andreas Mayer julkaisi 1992 artikkelin nimeltä ”Der psychoanalytische Schubert”.⁵²² Siinä hän kertoo mm. monista kilpailevista yrityksistä analysoida Schubertin kirjoittamaa tarinaa ”Mein Traum”, jossa säveltäjän uskotaan tilittävän omia tuntojaan harvinaisen avomielisesti.⁵²³ Artikkelinsa lopussa Mayer esittää toiveen, ettei suuria taiteilijoita kuvattaessa pyritäisi luomaan heistä kuvaa sankareina eikä myöskään antisankareina, vaan että käytössä olisi sellainen kulttuurintutkimuksen tutkimustapa, joka yhdistää historiallisen, sosiologisen ja esteettisen kysymyksenasettelun. En ole psykologi enkä sosiologikaan, mutta mielestäni Schubertin konsertin toteutumiseen ja siihen, ettei se toteutunut aikaisemmin, liittyy nimenomaan monia psykologisia ja sosiologisia seikkoja. Paneutuminen Wienin 1800-luvun alun musiikkimaisemaan ja Schubertin ja hänen ystäviensä elämään on auttanut ymmärtämään niin Schubertin sosiaalista lähiympäristöä kuin hänen omaa ajattelu- ja toimintatapaansaakin, vaikka miltei kahdensadan vuoden aikamatkan päästä paljon jääkin olettamusten ja päätelmien varaan.

Schubert oli vähävaraisen musiikkia harrastavan opettajaperheen kasvatti, jolle aateliston ja muun yläluokan elämänpiiri oli hyvin vieras. Hän oli luonteeltaan syrjäänvetäytyvä ja ujo ja vältteli huomiota itselleen tuntemattomien ihmisten joukossa. Aatelisten ja muiden varakkaiden kansalaisten seurapiireihin hän ei vaikuta tunteneenkaan minkäänlaista vetoa. Hän ei välittänyt pukeutua koreasti tai edes pitää itseään erityisen siistinä.⁵²⁴ Hän oli auttamattoman epätasällinen aikatauluissaan ja Leopold Sonnleithnerin mukaan toivoton mitä tuli rahankäyttöön.⁵²⁵ Schubertin ujoutta Otto Biba kuvaa suorastaan hallitsemattomaksi ja toteaa, että asia vaatisi syvempää psykologista tutkintaa.⁵²⁶ Hän sävelsi kuitenkin väsymättömästi päivästä toiseen, mikä heijastaa sisäsyntyistä luomisen tarvetta ja ankaraa työmoraalia, mutta vasta muutamana viimeisenä vuotena hänessä heräsi halu päästä esittämään suuria teoksiaan julkisesti.

522. Mayer 1992, 7–31.

523. Mein Traum on Schubertin 3.7.1822 kirjoittama tarina. Se kertoo unesta, jossa hän oli suuren perheen lapsi. Muiden lasten iloitessa hän oli kuitenkin surullinen. Siksi isä lähetti hänet pois luotaan ja hän vaelsi kaukaiseen maahan suuren tuskan ja suuren rakkauden repimänä. Unessa on mukana myös äidin kuolema. Lopulta unen vaeltaja tuntee kuitenkin ikuista autuutta ja löytää sovinnon myös isänsä kanssa (Deutsch 1964, 158–59).

524. Putz 1997, 36.

525. Putz 1997, 45, 55.

526. Biba 1979, 108.

Schubert ei ollut organisaattori luonteeltaan, ja sävellyskonsertin järjestämisessäkin hän sai epäilemättä apua ystäviltään, sillä häntä pidettiin jopa flegmaattisena.⁵²⁷ Schober kirjepainoineen oli epäilemättä mukana valmisteluissa, kun ohjelmastakin ehdittiin painaa useampia versioita. Anna Fröhlich, joka oli kokenut Abendunterhaltung-ohjelmien kokoaja ja organisoi Schubertin muistokonsertit, oli varmasti järjestäjien joukossa myös maaliskuussa. Lau-loihan konsertissa hänen kuoronsakin. Ehkä puuhamiehenä oli myös Jenger, joka työskenteli Musikvereinilla ja oli järjestänyt Schubertin Steiermarkin vastaavan musiikkiseuran kunniajäseneksi. Schubertin avuntarve käytännön järjestelyissä oli selvästikin tunnettu asia, johon myös Schindler hienotunteisesti viittasi kirjoittaessaan säveltäjälle Pestistä vain kuukautta ennen tämän kuolemaa. Tämä järjestelykyvyn puute oli varmasti yksi syy siihen, ettei hän isännöinyt omaa konserttia jo aikaisemmin.

Rudolf Kleinin mukaan Schubertilla ei myöskään ollut varaa järjestää julkisia konsertteja, mutta schubertiadit korvasivat niitä. Niiden järjestämiseksi ei tarvittu suuria rahoja, ja kuulijoiden myötä hänen maineensa kiiri kaikkialle ilman julkisuuspropagandaa. Schubertiadeja järjestettiin kaikkialla, missä hän kulki, ainakin seuraavissa kaupungeissa: Linz, Steyr, Steyregg, St. Florian, Gmunden, Salzburg ja Graz.⁵²⁸ Varhaisempina vuosina Schubert vaikuttikin sängen tyytyväiseltä saadessaan teoksensa kuuluville intiimeissä iltasoiroissa ystävien parissa. Toisaalta on näytetty toteen, että itse asiassa hän ansaitsi sävellyksiään julkaisemalla paremmin kuin moni vakituudessa työsuhteessa ollut virkamies, mutta taitamattoman taloudenpidon tähden rahaa ei jäänyt säästöön konserttisalin vuokraamiseen tai orkesterin palkkaamiseen.

Kykenemättömyyteen tai elämänhallinnan puutteeseen vaikuttivat epäilemättä ujuden ja huonon organisaatiokyvyn lisäksi myös boheemit tavat, joihin liittyi runsas alkoholinkäyttö ja säännöllisesti yötä myöten jatkunut seuralämä. Christopher H. Gibbs kiinnittääkin huomiota monien ystävien kuvauksiin Schubertin kahtalaisesta luonteesta ja viittaa myös Elizabeth Norman McKayn kirjoituksiin, joiden mukaan ystävien kuvaukset boheemin säveltäjän käyttäytymisestä voisivat viitata lievään maanis-depressiivisyyteen.⁵²⁹ McKay kuvailee Schubertin olleen perheen ja ystävien parissa lämminsydäminen, rehellinen ja avoin ihminen, jonka oikukkaat mielialat joskus rajoittivat hänen kykyään ympäröivän yhteiskunnan vaatimaan itsehillintään.⁵³⁰

Kysymyksiä nostattaa myös nuorten kapinamielisten ystävien vaikutus

527. Litschauer 2002, 141.

528. Klein 1978, 214.

529. Gibbs 2000, 94–95.

530. McKay 1996, 69.

yhteiskunnallisiin arvoihin. Kenties julkiset konsertit tai virtuoosien järjestämät näytökset, jotka kuuluivat tärkeänä osana porvarilliseen Biedermeier-elämään, eivät olleetkaan kovin houkutteleva ilmiö ainakaan nuorelle Schubertille, jonka ystävistä monet – ja kenties hän itse mukaan lukien – kapi-noivat enemmän tai vähemmän avoimesti vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä vastaan. Tosiasia oli sekin, ettei Schubert soittotaidoiltaan kuulunut niihin virtuooseihin, joille suuret konserttitalit olivat helposti saatavilla. Kaupungin hienoimpiin saleihin hän pääsikin esiintymään vain säästäessään teoksiaan jonkun toisen muusikon konsertissa.⁵³¹ Ei hänen säveltämänsä musiikkikaan ollut konserttisolikelpoista, eivät ainakaan lähinnä viihteeksi luokitellut Lied-tyyppiset yksinlaulut tai muut kodeissa paljon esitetyt teokset. Muita teoksia ei hänen tuotannostaan taas juuri tunnettukaan.

Kun sitten sävellyskonsertti viimein ystävien avustuksella järjestyi Punaisen siilin vaatimattomissa tiloissa, se oli Schubertille itselleen huomattava menestys, ja lipputuloista saatu tuotto 800 guldenia oli suuri apu hänen jatkuvassa talousahdingossaan. Toiveestaan saada mukaan konsertin ohjelmaan jokin sinfonioistaan, siis lähinnä suuri C-duurisinfonia, hän oli luopunut jo hyvissä ajoin ennen konserttia, mutta tuskinpa Tuchlaubenin konserttihuoneistoon orkesteria olisi mahtunutkaan. Näin konsertti toteutui pitkälti Musikkvereinin musiikki-iltamien tapaisena erityyppisten kamari- ja vokaaliteosten kavalkadina. Totuttuun tapaan konsertin aloitti jousikvartetti ja päätti kuoro. Esitettyjen teosten luonne oli kuitenkin vakavampi kuin se, mitä iltamista ja virtuoosikonserteista tutut kepeät potpurit ja oopperaduetot edustivat, ja esiintyjät olivat kaupungin parhaimmistoa, kun taas Musikvereinin konserteissa pääosa esiintyjistä oli useimmiten amatöörejä. Virtuoosien yksityiskonsertteja tilaisuus muistutti sikäli, että lippuja myytiin tuolle ajalle tyypilliseen hintaan ja yleisö koostui hänen ystäviään ja tukijoistaan. Schubert sai siis tilaisuuden esitellä salin ääriään myöten täyttäneelle innokkaille tukijoukkoilleen koko joukon ennestään tuntemattomia sävellyksiään.

Mikrohistorialliseen tutkimusotteeseen liittyvät arkisetkin ihmisten väliset suhteet jäävät Schubertin ja hänen konsertissaan esiintyneiden muusikkojen osalta lopulta osin spekulatiiviseksi, sillä säveltäjä ja hänen muusikkonsa asuivat samassa kaupungissa, eikä keskinäistä kirjeenvaihtoa juurikaan ole olemassa. Siinä määrin tuttuja konsertin muusikot kuitenkin olivat taikka niin ihastuneita Schubertin musiikkiin, että he olivat kaikki valmiita esiintymään ilman korvausta 26.3.1828. Tämän voi päätellä Schubertin saamasta voitosta ja hänen käyttöönsä ilmaiseksi annetun salin koosta. Oli muutoinkin tavanomaista, että muusikot pyysivät ystäviään soittamaan ilman korvausta

531. Deutsch 1964, 513.

konsertteihinsa kulujen minimoimiseksi.⁵³²

Konsertin toimijoista Schubertille läheisimmät olivat Anna Fröhlich ja Johann Michael Vogl. Myös Tietze oli esittänyt hänen lauluja usein aiemminkin ja pianisti Bocklet sekä hänen pianoteoksiaan että kamarimusiikkiaan. Varmasti myös Musikvereinin jäsenistä koostuvan mieskuoron laulajista monet olivat hänelle tuttuja, olihan hän esiintynyt usein seuran konserteissa ja oli sen aktiivijäsen. Sen sijaan useimpiin konsertissa esiintyneisiin jousisoittajiin ja wienintorvisti Lewyyn hänen suhteensa lienee ollut puhtaasti ammatillinen. He olivat kaikki esittäneet jonkin kerran hänen musiikkiaan, mutta muita viittauksia heihin ei Schubert-lähteistä löydy.

Wienin konserttimaisemassa konsertti oli merkitykseltään aika vähäinen. Paganini aloitti konserttisarjansa Wienin suurissa saleissa samalla viikolla ja huumasi koko kaupungin. Schubertia tuo tuskin häiritsi. Ylpeänä hän kirjoitti saksalaiskustantajille menestyksekkäästä konsertistaan tarjotessaan niille suurta pianotrioansa ja muita julkaisemattomia teoksia kohta konsertin jälkeen. Ansaitsemillaan 800 guldenilla hän maksoi velkansa ja osti viimeinkin oman pianon. Taloudellinen hyöty jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Konsertin tuotolla hankkimansa Graf-fortepianon Schubert taitamattomana rahankäyttäjänä joutui pian myymään, ja kun hänen terveydentilansa sitten heikentyi, uudet sävellyskonsertit jäivät haaveeksi, jonka toteutumisesta hän ei itse saanut olla näkemässä.

532. Hanson 1985, 89.

Lähteet

Painamattomat lähteet

- Antonicek, Theophil 1962. *Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, moniste.
- Handlos, Martha 1985. *Studien zum Wiener Konzertleben im Vormärz*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, moniste.
- Harrer, Paul 1951. *Wien, seine Häuser, Geschichte und Kultur*. Band 1, 2. Teil. Wiener Stadt- und Landesarchiv, Maschinschrift.
- Hellsberg, Clemens 1979. *Ignaz Schuppanzigh (Wien 1776–1830): Leben und Wirken*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, moniste.
- Ullrich, Hermann 1977. *Karl Holz, Beethovens letzter Freund: Eine Studie*. Herrn o. Univ. Prof. Dr. Othmar Wesseley in Dankbarkeit zugeeignet, moniste.

Hakuteokset

- Baker, Theodore (ed.) 1900. *A Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer.
- Boisits, Barbara 2006. Swieten, Gottfried (Bernhard) Freiherr van. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 16: 362–63. Kassel: Bärenreiter.
- 2010. Weiß, Franz. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 17: 725–26. Kassel: Bärenreiter.
- Czeike, Felix 2004. *Historisches Lexikon Wien*. Band 1. Wien: Kremayr & Scheriau/Orac.
- Dürhammer, Ilija & Margret Jestremski 2004. Prometheus. *Schubert-Enzyklopädie*: 573–75. Tutzing: Schneider.
- Dürr, Walther 2006. S.V. Schubert, Familie (Franz). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 15: 73–205. Kassel: Bärenreiter.
- Harrandt, Andrea 2002. Gassmann, Florian Leopold. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 7: 588–91. Kassel: Bärenreiter.
- Harten, Uwe 2006. Schuppanzigh, Ignaz Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 15: 343–45. Kassel: Bärenreiter.
- Hilmar, Ernst 2004. Verlassenschaft. *Schubert-Enzyklopädie*. Tutzing: Schneider.

- Hilmar, Ernst & Margret Jestremski (Hrsg.) 2004. *Schubert-Enzyklopädie*. Tutzing: Schneider.
- Hoffmann-Erbrecht 2001: Schubert, Franz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22: 655–730. London: Macmillan.
- Hust, Christoph 2000: Bocklet, Carl Maria von. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 3: 174–75. Kassel: Bärenreiter.
- Knittel, K.M. 2001. Schuppanzigh, Ignaz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 22: 818–19. London: Macmillan.
- Legl, Frank 2005. Schuppanzigh, Ignaz Anton. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 15: 344. Kassel: Bärenreiter.
- Waidelich, Till Gerrit 2002. Fröhlich. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 7: 173–175. Kassel: Bärenreiter.
- 2010. Vogl, Johann Michael. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 17: 173–175. Kassel: Bärenreiter.

Kirjallisuus

- Albrecht, Theodore 2004. "First name unknown": Violist Anton Schreiber, the Schuppanzigh Quartet, and Early Performances of Beethoven's String Quartets op. 59. *The Beethoven Journal* 19(1): 10–18.
- Applegate, Celia 2014. Musical Itinerancy in a World of Nations: Germany, Its Music, and Its Musicians. *Cultures in Motion*, ed. Daniel T. Rodgers, Bhavani Raman & Helmut Reimitz: 60–86. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Badura-Skoda, Eva 1982. The chronology of Schubert's piano trios. *Schubert Studies: Problems of style and chronology*, ed. Eva Badura-Skoda & Peter Branscombe. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baldwin, Lillian Luverne 1927. The Schubert Centennial. *Music Supervisors' Journal* 14(2): 9–13.
- Bashford, Christina 2003. The string quartet and society. *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.
- Belke, Horst 1998. Ludlamshöhle [Wien]. *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, Hrsg. Wulf Wülfing, Karin Bruns & Rolf Parr. Stuttgart: Metzler.
- Berke, Dietrich 1999. "In einem Style, der an die Erhabenheit der Händel'schen Compositionen erinnert", Schubert und Grillparzer: eine Künstlerfreundschaft? *Schubert und seine Freunde*, Hrsg. Eva Badura-Skoda & al.: 203–14. Wien: Böhlau.
- Bernhard, Marianne 1983. *Das Biedermeier: Kultur zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*. Düsseldorf: ECON.
- Biba, Otto 1978. Franz Schubert in den musikalischen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde. *Schubert-Studien. Festgabe der*

- österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978. Hrsg. Franz Grasberger & Othmar Wessely: 7–31. Wien: Verlag der österr.:en Akademie der Wissenschaften.
- 1979. Schubert's Position in Viennese Musical Life. *19th Century Music* 3(2): 106–13.
- Black, Leo 2003. *Franz Schubert: Music and Belief*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Broder, Nathan 1933. The Wind-Instruments in Mozart's Symphonies. *The Musical Quarterly* 19(3): 238–59.
- Brown, Maurice J. E. 1961. *Schubert: A Critical Biography*. London: Macmillan.
- 1966. *Essays on Schubert*. London: Macmillan.
- Capell, Richard 1929. *Schubert's Songs*. New York: Dutton.
- Castelli, Ignaz Franz 1861. *Memoiren meines Lebens: Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Wien und Prag: Kober & Markgraf.
- Clive, Peter 1997. *Schubert and His World: A Biographical Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- 2001. *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Cobbers, Arnt 2007. "Es floh die Zeit im Wirbelflug": Günther Pichler über Schubert und die Kunst des Streichquartett-Spiels. *Partituren* 11/2007: 30.
- Csendes, Peter & Ferdinand Opll (Hrsg.), 2006. *Wien: Geschichte einer Stadt. 3. Von 1790 bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau.
- Denny, Thomas 1999. "Der schönste erste Genuss": Geselligkeit, Freundschaft und Intimität um Schuberts Klavierduos. *Schubert und seine Freunde*, Hrsg. Eva Badura-Skoda & al.: 259–65. Wien: Böhlau.
- DeNora, Tia 1993. Beethoven, the Viennese Canon, and the Sociology of Identity, 1793–1803. *Beethoven Forum, Volume 2*, ed. Christopher Reynolds, Lewis Lockwood & James Webster: 29–53. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Deutsch, Otto Erich 1954. *Franz Schubert: Briefe und Schriften*. Wien: Hollinek.
- 1957. *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- 1964. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter.
- Dickinson, A.E.F. 1946. Schubert. *The Choral Music*, ed. Gerald Abraham. London: Lindsay Drummond.
- Dieman, Kurt 1970. *Musik in Wien*. Wien: Fritz Molden.
- Dürr, Walther & Andreas Krause (Hrsg.) 2007 [1997]. *Schubert Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Dürr, Walther 2007 [1997]. Schubert in seiner Welt. *Schubert Handbuch*, Hrsg. Walther Dürr & Andreas Krause: 1–76. Kassel: Bärenreiter.
- Fischer-Dieskau, Dietrich 1976. *Schubert. A Biographical Study of his Songs*. Translated and edited by Kenneth S. Whitton. London: Cassel. [Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Mannheim: Brockhaus 1971.]

- 1999. *Franz Schubert und seine Lieder*. Berlin: Insel Verlag.
- Fisk, Charles 2001. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley, California: University of California Press.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. & Helmut Kretschmer (Hrsg.) 2011. *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Münster: LIT Verlag.
- Fujii, Ina & al. 2011. Das Musikleben in Berlin um 1810 zwischen Verbürgerlichung, Professionalisierung und beginnender Institutionalisierung. *Urbane Musikkultur. Berlin um 1810*, Hrsg. Eduard Mutschelknauss: 359–378. Hannover: Wehrhahn Verlag.
- Geiringer, Karl 1938. "The Friends of Music" in Vienna (1812–1937). *The Musical Quarterly*. 24(3): 243–48.
- Gibbs, Christopher H. 2000. *The Life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gingerich, John M. 2014. *Schubert's Beethoven Project*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ginzburg, Carlo 1993. Microhistory: Two or Three Things That I Know about It. *Critical Inquiry* 20(1): 10–35.
- 1996. *Johtolankoja: kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- 2007. *Juusto ja madot: 1500-luvun myllärin maailmankuva*. [Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500, 1976.] Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Ginzburg, Lev, 1983. *History of the Violoncello*. Kääntänyt venäjän kielestä Tanya Tchistyakova. Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications. [*История виолончельного искусства*, Кн. 4-я, Москва 1978.]
- Goldschmidt, Harry 1964. *Franz Schubert: Ein Lebensbild*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Gorrell, Lorraine 1993. *The Nineteenth-Century German Lied*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Gramit, David 1993. Schubert: Music, Sexuality, Culture. *19th-Century Music*. 17(1): 65–78
- Grave, Floyd & Margaret Grave 2006. *The String Quartets of Joseph Haydn*. Oxford: Oxford University Press.
- Hakkila-Helasvuo, Tuija 2008. "Pompeijin aarteita tuhkasta". *Ignaz Moschelesin historialliset konsertit Lontoossa 1837–1839*. EST-julkaisusarja 16. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Hanslick, Eduard 1864. Zur Geschichte des Concertwesens in Wien. *Österreichisch-ungarische revue* 2 (6–8): 121–200.
- 1869. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Teil I. Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung.

- Hanson, Alice M. 1983. Incomes and Outgoings in the Vienna of Beethoven and Schubert. *Music and Letters* 64 (3–4): 173–82.
- 1985. *Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hilmar, Ernst 1988. *Franz Schubert in His Time*. Translated by Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press. [Franz Schubert in seiner Zeit, 1985, Wien: Böhlau.]
- 1989. *Schubert*. Graz: Akademisches Druck- und Verlagsanstalt.
- (Hrsg.) 2003. *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830*. [Erster Band. Addenda und Kommentar.] Tutzing: Schneider.
- Hinrichsen, Hans-Joachim von 2007 [1997]. ”Bergendes Gehäuse” und ”Hang ins Unbegrenzte”. Die Kammermusik. *Schubert Handbuch*, Hrsg. Walther Dürr & Andreas Krause: 451–511. Kassel: Bärenreiter.
- Jensen, Niels Martin 1993. Gerhard Schepelern, Giuseppe Siboni. *Danish Yearbook of Musicology*. Vol. 21: 98–100.
- Jestremski, Margret 2003. 175 Jahre ”Privatkonzert” – eine längst fällige Korrektur. *Schubert durch die Brille* 30(1):115–24.
- Johnson, Graham 2014. *Franz Schubert: The Complete Songs*. I–III. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Jones, David Wyn 2003. Beethoven and the Viennese legacy. *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Richard Stowell. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirkendale, Warren 1964. More Slow Introductions by Mozart to Fugues of J. S. Bach? *Journal of the American Musicological Society* 17(1): 43–65.
- Klein, Rudolf 1970. Traditionsstätten der Wiener Konzertpflege. *Österreichische Musikzeitschrift* 25: 290–99.
- 1972. *Schubertstätten*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite.
- 1978. Begriff und Geschichte der Schubertiaden. *Österreichische Musikzeitschrift* 33 (4/5): 209–14.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 1785. *Oden*. Karlsruhe: Schmieder.
- Konold, Wulf 1980. *Das Streichquartett: Von den Anfängen bis Franz Schubert*. Wilhelmshafen: Heinrichshofen’s Verlag.
- Kreiße von Hellborn, Heinrich 1865. *Franz Schubert*. Wien: Carl Gerold’s Sohn.
- Kurkela, Vesa 2015. Seriously Popular. Deconstructing Popular Orchestral Repertoire in late-19th-Century Helsinki. *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, ed. Vesa Kurkela & Markus Mantere: 123–138. Burlington, VT: Ashgate.
- Kyrö, Risto 2013. Franz Schubert in sävellyskonsertti Wienissä 26.3.1828: Kartoittamassa mennyttä musiikkimaisemaa. *Musiikki* 43(3–4): 85–102.
- Langer, Susanne K. 1966. The Cultural Importance of the Arts. *Journal of Aesthetic Education* (1:1): 5–12.
- Leitner, Carl Gottfried Ritter von 1825. *Gedichte*. Wien: Sollinger.

- Levi, Giovanni 1992. *Aineeton perintö: manaajapappi ja talonpoikaisyhteisö 1600-luvun Italiassa*. Suom. Kaisa Kinnunen, Elina Suolahti. [*L'eredità immateriale: carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, 1985] Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ließ, Andreas 1954. *Johann Michael Vogl: Hofoperist und Schubertsänger*. Graz: Böhlau.
- Litschauer, Walburga 2002. Schubert aus der Sicht seiner Freunde. *Schubert und das Biedermeier: Beiträge zur Musik der frühen 19. Jahrhunderts*, Hrsg. Michael Kube, Werner Aderhold & Walburga Litschauer: 139–46. Kassel: Bärenreiter.
- Lässig, Simone 2008. Preface. *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, ed. Volker R. Berghahn & Simone Lässig. New York: Berghahn.
- Magnani, Luigi 1967. *Beethovens Konversationshefte*. [I Quaderni di Conversazione di Beethoven, 1962.] Aus dem Italienischen von Ragni Maria Gschwend. München: Piper.
- Mayer, Andreas 1992. Der psychoanalytische Schubert. *Schubert durch die Brille* 9: 7–31.
- McKay, Elizabeth Norman 1982. Schubert as a composer of operas. *Schubert Studies: Problems of style and chronology*, ed. Eva Badura-Skoda & Peter Branscombe: 85–104. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1996. *Franz Schubert: A Biography*. Oxford: Clarendon Press.
- 1999. "Zur Eiche" (The Oak Tree) shrouded in Mist, Schubert and the professional musicians with whom he associated. *Schubert und seine Freunde*, Hrsg. Eva Badura-Skoda, Gerold W. Gruber, Walburga Litschauer & Carmen Ottner. Wien: Böhlau.
- Nemoianu, Virgil 1984. *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Newbould, Brian 1997. *Schubert: The Music and the Man*. London: Victor Gollancz.
- Okey, Robin 2001. *The Habsburg Monarchy: c. 1765–1918 From Enlightenment to Eclipse*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Osborn, Charles 1985. *Schubert and His Vienna*. New York: Alfred A. Knopf.
- Paumgartner, Bernhard 1947. *Franz Schubert*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Peltonen, Matti 2013. What is Micro in Microhistory. *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing*, ed. Hans Renders & Binne de Haan: 157–178. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- Perger, Richard von 1912. Erste Abteilung: 1812–1870. *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Hrsg. Die Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: Gesellschaft der Musikfreunde.

- Pohl, Carl Ferdinand 1871. *Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Putz, Franz 1997. *Franz Schubert: 1797–1828*. Vienna: Federal Chancellery, Federal Press Service.
- Reed, John 1972. *Schubert: The Final Years*. New York: St. Martin's Press.
- 1978. Schubert and the Musikfreunde. *Schubert Anniversary Issue. The Musical Times*, Vol. 119, No. 1629: 940–43.
- 1987. *Schubert*. London: J. M. Dent.
- 1997. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Manchester University Press.
- Ridler, Johann Wilhelm (Hrsg.) 1832. *Oesterreichisches Archiv für Geschichte, Erdbeschreibung, Staatenkunde, Kunst und Literatur*, 2. Wien: F. Beck.
- Sauer, August 1924. Zur Biographie der Schwestern Fröhlich. *Grillparzer-Studien*, Hrsg. Oskar Katann: 254–77. Wien: Gerlach & Wiedling.
- Schindler, Anton 1988 [1860]. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Leipzig: Reclam.
- Schroeder, David 2009. *Our Schubert: His Enduring Legacy*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Sealsfield, Charles 1828. *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts by an Eye-Witness*. London: Hurst, Chance.
- Smallman, Basil 1990. *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*. Oxford: Clarendon Press.
- Solomon, Maynard 1979. Schubert and Beethoven. *19th-Century Music*. 3(2): 114–25.
- 1989. Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini. *19th-Century Music*. 12(3): 193–206.
- Sonnleithner, Leopold von 1961. Musikalische Skizzen aus Alt-Wien. *Österreichische Musikzeitschrift*. 16(2–4): 49–62, 97–110, 145–57. [Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik 1861–1863.]
- Steblin, Rita 1993. The Peacock's Tale: Schubert's Sexuality Reconsidered. *19th-Century Music*. 17(1): 5–27.
- 1998. *Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis*. Wien: Böhlau.
- 2002. "The Schober Family's 'tiefe sittliche Verdorbenheit' as Revealed in Spy Reports from 1810 about Ludovica and Her Mother." *Schubert durch die Brille*. 29:39–65.
- 2012. Schubert's Unhappy Love for Gusti Grünwedel in Early 1827 and the Connection to Winterreise. *Schubert: Perspektiven*. 12(1): 81–121.
- Steinbeck, Wolfram von 2007 [1997]. "Und über das Ganze eine Romantik ausgegossen". Die Sinfonien. *Schubert Handbuch*, Hrsg. Walther Dürr & Andreas Krause: 549–669. Kassel: Bärenreiter.
- Stokes, Richard 2011 [2005]. *Book of Lieder*. Lontoo: Faber.

- Stowell, Richard (Ed.) 2003. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taruskin, Richard 2005. *Music in the Nineteenth Century*. (Oxford History of Western Music.) Oxford: Oxford University Press.
- Tassel, Eric Van 1997. 'Something Utterly New': Listening to Schubert Lieder. 1: Vogl and the Declamatory Style. *Early Music* 25(4): 702–14.
- Thayer, Alexander Wheelock 1972 [1908]: *Ludwig van Beethovens Leben: Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters*, Hrsg. Hugo Riemann. Teil V. Hildesheim: Georg Olms.
- Ullrich, Hermann 1972. Aus Vormärzlichen Konzertsälen Wiens. *Jahrbuch des Verein für die Geschichte der Stadt Wien* XXVIII: 106–130.
- Vetter, Walther 1980 [1934]. *Franz Schubert*. Wiesbaden: Laaber.
- Waidelich, Till Gerrit 2008. "Torupson" und Franz von Schober – Leben und Wirken des von Frauen, Freunden und Biographen umworbenen Schubert- und Schwind-Freundes. *Schubert: Perspektiven* 6(1–2):1–237.
- (Hrsg.) 1993. *Franz Schubert: Dokumente 1817–1830*. [Erster Band. Texte.] Tutzing: Schneider.
- Wandruszka, Adam 1978. Die politische und kulturelle Situation Österreichs zur Schubertzeit. *Schubert-Kongress Wien 1978*: 15–22.
- Weber, William 1975. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm.
- 1994. Mass Culture and Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 25(1): 175–90.
- 2008. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weekley, Dallas Alfred & Nancy Arganbright 1990. *Schubert's Music for Piano Four-hands: A comprehensive guide to performing and listening to the dances, fantasies, marches, polonaises, sonatas, variations, waltzes and other duets*. White Plains, New York: Pro/Am Music Resources.
- Youens, Susan 2006. *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles*. Cambridge: Cambridge University Press.

Internet-lähteet (Tarkistettu 6.12.2016):

- Baldwin, Lilian Luverne. The Encyclopedia of Cleveland History.
<http://ech.case.edu/cgi/article.pl?id=BLL>
- Beethoven: *Tremate, empi, tremate*. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=ha:wm49&_seite=1
- Buhre, Jakob 2007. Wir saßen so traulich beisammen: Die Schubertiaden – Schubert und seine Freunde damals und heute. *Partituren* 11/2007.
<http://www.kultiversum.de/Musik-Partturen/SPURENSUCHE-Wir-sassen-so-traulich-beisammen.html>

- Das alte Musikvereingebäude unter den Tuchlauben
<http://www.aeiou.at/su-mvt-g.htm>
- Die Genealogie der Familie Schober <http://members.aon.at/michaelorenz/schober/>
- Eumenides by Aeschylus. <http://classics.mit.edu/Aeschylus/eumendides.html>
- Fuchs, Ingrid 2012. Eine Art Liebesbeziehung: Franz Schubert und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. *Magazin der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. März 2012. https://www.musikverein.at/monatszeitung/show_artikel.php?artikel_id=1451
- Furies. Greco-Roman Mythology. <https://global.britannica.com/topic/Furies>
- Gibbs, Christopher H. 1994. About Schubert's Arrangers: Mottl, Liszt, Brahms, Joachim. <http://americansymphony.org/about-schuberts-arrangers-mottl-liszt-brahms-joachim/>
- Inflationscockpit (Österreichische Nationalbank) <https://www.oenb.at/-docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html> (Sivu ei toimi 6.12.2016)
- Jones, Gaynor G. Fröhlich. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/10300?q=Siboni+Giuseppe&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit (Vaatii kirjautumisen.)
- Kerman, Joseph et al. Beethoven, Ludwig van. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/40026pg3?q=Austrian+florins&search=quick&pos=18&_start=1 (Vaatii kirjautumisen.)
- Kerner, Leighton 1997. Schubert's Last Stand: The 92nd Street Y's Ten-Year Schubertiade Reaches Its Conclusion. *Opera News* 61(12): 18–21. Verkkolähde: http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/Archive/1997/3/Features/Schubert_s_Last_Stand.html (Vaatii kirjautumisen.)
- O'Neill, Desmond 2011. Death and the composer: Thanatos as muse? <http://blogs.bmj.com/bmj/2011/10/25/desmond-oneill-death-and-the-composer-thanatos-as-muse/>
- Paull, Pemi 2011. "Classical revolutionaries: Beethoven, The Schuppanzigh Quartet and the new musical culture." *La Scena Musicale* 16(8) http://www.scena.org/lsm/sm16-8/sm16-8_revolutionaries_en.html.
- Peter, Bernhard 2008. *Wappen und Hausmarken*. <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/hausmarke.htm>.
- Rosen, Charles 1994. Schubert à la Mode. *The New York Review of Books*. 41(17). <http://www.nybooks.com/articles/archives/1994/oct/20/schubert-a-la-mode/>
- Rosé-Quartett <https://de.wikipedia.org/wiki/Rosé-Quartett>

LIITTEET

Liitteinä tutkintokonserttien käsiohjelmat aikajärjestyksessä. Ensimmäisen konsertin ohjelma ei toteutunut alun perin suunnitellussa muodossa laulajan sairastuttua pari päivää ennen konserttia. Ensimmäisestä konsertista on siksi mukana a) alkuperäinen ohjelma, siihen liittyvät teosesittelyt ja laulujen saksankielisen sanat suomennoksineen ja b) toteutunut ohjelma lyhyine täydentävine teosesittelyineen.

Konsertti I Musiikkitalon Camerata-salissa 24.9.2011.....	148
Konsertti II Musiikkitalon Camerata-salissa 25.4.2012	169
Konsertti III Musiikkitalon Camerata-salissa 26.3.2013.....	182
Konsertti IV Sibelius-Akatemian konserttisalissa 4.4.2014	204
Konsertti V Juhlasali G18:ssa 26.3.2015	228

Sibelius-Akatemian tohtorikoulu

Schubertin viimeinen vuosi

**Risto Kyrö, piano
Joonas Ahonen, piano
Gabriel Suovanen, baritoni**

Risto Kyrön 1. jatkotutkintokonsertti

**lauantaina 24.9.2011 klo 19.00
Musiikkitalon Camerata-salissa**

Franz Schubert (1797 – 1828):

Rondo A-duuri D951

Risto Kyrö ja Joonas Ahonen

Lauluja Ludwig Rellstabin runoihin kokoelmasta Schwanengesang
D957

1. Liebesbotschaft
2. Krieger's Ahnung
3. Frühlingssehnsucht
4. Ständchen
5. Aufenthalt
6. In der Ferne
7. Abschied

Gabriel Suovanen ja Risto Kyrö

V Ä L I A I K A

Pianosonaatti c-molli D 958

1. Allegro
2. Adagio
3. Menuetto: Allegro
4. Allegro

Risto Kyrö

Lauluja Heinrich Heinen runoihin kokoelmasta Schwanengesang

1. Der Atlas
2. Ihr Bild
3. Das Fischermädchen
4. Die Stadt
5. Am Meer
6. Der Doppelgänger

Gabriel Suovanen ja Risto Kyrö

Franz Peter Schubertin (1797–1828) viimeinen elinvuosi oli tuottoisa mutta myös traaginen, sillä säveltäjän voimia pitkään kalvanut sairaus eteni syksyllä nopeaan tahtiin ja uuvutti hänet lopullisesti marraskuun 19. päivänä. Vuoden 1828 runsaaseen tuotantoon kuuluvat mm. kolme viimeistä pianosonaattia (D 958 – D 960), *Drei Klavierstücke* (D 946) ja Heinen ja Rellstabin teksteihin sävelletyt liedit, joita julkaistiin *Schwanengesang*-nimisenä kokoelmana säveltäjän kuoleman jälkeen. Nelikätisesti soitettavia pianoteoksia samalta vuodelta ovat fantasia f-molli, rondo A-duuri ja allegro a-molli (*Lebensstürme*). Näiden lomassa valmistuivat myös lähes tunnin mittaiset teosjättiläiset: kvintetto C-duuri jousille, messu Es-duuri ja suuri C-duuri-sinfonia, jota säveltäjä oli työstänyt useita vuosia.

Es-duuri-messun lisäksi Schubert kirjoitti kuolinvuotenaan myös monia pienempiä sakraaleja teoksia, ja yksinlaulututuotannosta *Schwanengesangin* lisäksi nousevat esiin *Der Hirt auf dem Felsen* sopraanolle, klarinetille ja pianolle ja *Auf dem Strom* tenorille, käyrätorvelle ja pianolle. Jälkimmäinen näistä oli mitä ilmeisimmin kirjoitettu varta vasten Musikvereinissä 26. maaliskuuta 1828 järjestettyä sävellyskonserttia varten. Kenties teos oli *Eroica*-sinfoniaa muistuttavine aiheineen Schubertin kunnianosoitus suuresti ihailemalleen Beethovenille, jonka kuolemasta tuli konserttipäivänä kuluneeksi tarkalleen yksi vuosi.ⁱ Jäähyväisistä kertovassa runossa kuvattu virta viitanneekin kuolemaan, joka valitettavan pian siis kohtasi myös Schubertin. Tämän viimeisen vuoden tuotanto monine mestariteoksineen on ehdottomasti oman konserttisarjan arvoinen. Pianomusiikki, niin sooloteokset kuin pianoduotkin, laulukamarimusiikki ja soitinyhtyeille sävelletty musiikki rinnakkain ja lomittain aseteltuina tuovat näiden teosten ulottuvuudet esiin rikkaasti ja raikkaasti.

Schubertin ystävät kannustivat häntä järjestämään maaliskuun 1828 sävellyskonsertin. Tätä kautta oli mahdollista esitellä säveltäjän tuotantoa laajemmin ja julkisemmin kuin ystäväpiirissä kodeissa järjestetyissä *schubertiadeissa*, joissa soitettiin ja laulettiin sekä luettiin runoja. Sävellyskonsertin ohjelmassa oli useita liedejä sekä kuoro- ja kamarimusiikkia. Konsertti onnistui yli odotusten ja oli taloudellisestikin tuottoisa. Sen tuottamalla voitolla Schubert pystyi sekä maksamaan velkansa että hankkimaan uuden pianon. Menestyksen innostamana hän toivoi voivansa järjestää lisää omille sävellyksilleen pyhitettyjä julkisia konsertteja, mutta sairauden edetessä ajatus jäi haaveeksi. Olkoon tämä konserttisarja osaltaan tuon toiveen toteutuma – vaikkakin lähes kahden vuosisadan viiveellä.

1800-luvun alun Wienissä oli suosittua musisoida nelikätisesti pianon ääressä. Niinpä Schubertin tuotannossakin on pianoduo-ohjelmistoa yhtä paljon kuin soolopianoteoksia.ⁱⁱ Myös varhaisin jälkipolville kulkeutuneista

sävellyksistä on nelikätkäinen fantasia G-duuri, jonka nuori Franz sävelsi 13-vuotiaana. Siksi se on saanut Otto Erich Deutschin (1883–1967) laatimassa teosluettelossa numeron D1. Nelikätkisiä teoksia oli niiden suosion tähden myös helpompi kaupata kustantajille kuin soolokappaleita. Schubert saikin niitä elinaikanaan myydyiksi yli viisikymmentä mutta vain tusinan verran sooloteoksia, lukuun ottamatta pieniä tansseja (valsit, ländlerit).ⁱⁱⁱ

Viimeinen Schubertin säveltämistä pianoduoista on tänään kuultava **rondo A-duuri** (D 951). Se oli Artaria-kustantamon tilaama ”grand rondeau”, samoin kuin allegro a-molli (D 947), joka sittemmin sai lisänimen *Lebensstürme* (’elämän myrskyjä’). Useimmat Schubertin sävellyksistä syntyivät kuitenkin kenenkään niitä tilaamatta, ja monet teokset löysivät kustantajansa vasta vuosia säveltäjän kuoleman jälkeen. A-duuri-rondo on sävelletty kesäkuussa 1828, ja se julkaistiin jo saman vuoden joulukuussa.^{iv} On arveltu, että toukokuussa valmistuneen a-molli-allegron ja sen jälkeen sävelletyn rondon oli tarkoitus muodostaa kaksiosainen sonaatti Beethovenin opuksen 90 e-molli-sonaatin esikuvan mukaan, mutta vahvistusta ei tälle oletukselle ole löytynyt.^v Rondo muistuttaa kyllä valoisuudessaan paljonkin Beethovenin sonaatin lyyristä finaalia, jota hän itse kuvaili ”keskusteluksi rakkaimman kanssa”.

Joulukuun 17. päivänä vuonna 1828, vain kuukausi Franz Schubertin kuoleman jälkeen, säveltäjän veli Ferdinand sopi wieniläisen kustantajan Tobias Haslingerin kanssa kolmentoista laulun ja kolmen viimeisen pianosonaatin julkaisemisesta viidensadan guldenin hintaan.^{vi} Nämä vuonna 1828 sävelletyt liedit, seitsemän Ludwig Rellstabin runoihin ja kuusi Heinrich Heinen runoihin, Haslinger julkaisi yhdessä Johann Gabriel Seidlin runoon sävelletyn *Taubenpostin* kanssa pääsiäisenä 1829 nimellä **Schwanengesang** (’joutsenlaulu’), viitaten teosten asemaan säveltäjän tuotannossa. Mutta oliko Schubert itse sen ajatuksen takana, että Ludwig Rellstabin ja Heinrich Heinen runoihin sävelletyt liedit niputettaisiin sarjaksi? Hän oli ilmeisestikin ajatellut lauluja kahtena erillisenä kokoelmana^{vii}, jotka hän halusi omistaa ystävilleen, ja 2.10.1828 päivätyssä kirjeessään hän tarjosi Heine-lauluja leipzigilaiselle kustantajalle Heinrich Albert Probstille omana kokonaisuutenaan.^{viii} Kustantaja Haslinger otti Seidlin laulun mukaan mahdollisesti välttääkseen pahan onnen luvun kolmetoista tai päättääkseen sarjan traagisen ”Doppelgängerin” sijaan kepeällä ”kirjekyyhkylä”, laululla, joka kyllä oli tekijänsä viimeisenä liedinä se varsinainen joutsenlaulu.

Winterreisen tai *Schöne Müllerinin* kaltaista tarinallista laulusarjaa kumpikaan runosikermä ei muodosta. Rakkaus ja kaipuu ovat – kuten niin usein liedissä – Rellstabin runojen yhteisenä nimittäjänä, kun taas Heine-lauluissa niitäkin painokkaammin esiin nousee yksinäisyys ja vierauden kokemus. Vaikka Schubert siis tarjosi Heine-lauluja crikseen

kustannettaviksi, laulujen välisen yhteyden puolesta puhuu se käsikirjoitus, jossa Rellstab-laulut ja Heine-laulut ovat peräkkäin kirjoitettuina ja vieläpä samanlaiselle paperille, kuitenkin ilman yhteistä otsikkoa ja numerointia. (Vesileimat ja paperityypit ovat tutkijoille arvokasta tietoa.) Se on kuitenkin selvä, että Seidlin runoon sävelletty *Taubenpost* on kustantaja Tobias Haslingerin lisäys loppunumeroksi samoin kuin otsikko *Schwanengesang*. Mikä Schubertin lopullinen ajatus sitten olikin, Heine-laulut eroavat olemukseltaan Rellstab-lauluista lyhyempinä, karumpina ja sävelkieleltään rohkeampina. Synkästä kokonaisuudesta poikkeaa vain kalastajatyöstä kertova kepeästi keinuva *Das Fischermädchen*, vaikka sekin runona päättyy kuvaukseen sydäimestä, joka on myrskyisä kuin meri. Tämän illan ohjelmassa Rellstabin ja Heinen runoihin tehdyt laulut kuullaan erillisinä kokonaisuuksina, ja *Taubenpost* jää varsinaisen ohjelman ulkopuolelle.

Berliiniläinen **Ludwig Rellstab** (1799–1860) oli kulttuurin monitoimimies, joka tunnetaan paremminkin 1800-luvun alkupuolen Berliinin vaikutusvaltaisimpana musiikkikriitikkona kuin runoilijana. Hänen nimeään ei edes mainita useimmissa saksankielistä kirjallisuutta käsittelevissä teoksissa, ja jälkipolvet tuntevatkin hänet lähinnä Schubertin säveltämien liedien kautta. Elämänsä aikana hän opiskeli niin matematiikkaa kuin musiikkia ja kirjallisuuttakin. Nuoruudestaan saakka hän pyrki luomaan suhteita aikansa tärkeimpiin kulttuurihenkilöihin: Weimarissa hän tapasi Goethen kaksikin kertaa, mutta tämä kieltäytyi tutustumasta berliiniläisnuorukaisen runoihin. Parempi onni hänellä oli Wienissä, missä hän pääsi tapaamaan Beethovenia ja tämän ystäväpiiriä useampaan kertaan.^x Beethoven suhtautui myönteisesti sekä Rellstabiin että hänen runoihinsa, mutta suunnitelmaa niiden säveltämisestä hän ei kuitenkaan ehtinyt toteuttaa. Beethovenin jäämistöstä Rellstabin runot kokoelmasta *Gedichte* (1827) päätyivät sitten Schubertin käsiin^x, ja hän sävelsi tämän runokirjan runoista kymmenen: *Schwanengesangin* Rellstab-laulujen lisäksi jo edellä mainitun runon *Auf dem Strom* sekä runot *Lebensmuth* ja *Herbst*.^{xi}

Düsseldorffissa syntynyt **Heinrich Heine** (1797–1856) on 1800-luvun saksalaisista kirjailijoista tunnetuin, ja hänen runojaan on sävelletty lauluiksi enemmän kuin kenenkään muun runoilijan säkeitä.^{xii} Heinen jo aiemmin kirjoittamia runoja koottiin peräti 238 kappaletta yksin kansiin otsikolla *Buch der Lieder*. Tämäkin kirja julkaistiin Rellstabin runojen tapaan vuonna 1827. Se saavutti suuren suosion, ja Schubertin ystäväpiirissäkin Heinen runoja luettiin jo alkuvuodesta 1828. Runokirjaan sisältyvästä kokonaisuudesta *Heimkehr* ('kotiinpaluu') Schubert valitsi sävellettävikseen kuusi runoa. Heine ei itse ollut otsikoinut näitä runoja, vaan tyytyi numerointiin. Heine-laulujen otsikot ovat siis Schubertin kynästä. Onko sitten laulujen keskinäinen järjestys Schubertin vai kustantajan, on myös avoin kysymys, sillä runokokoelmassa niiden järjestys on toinen.^{xiii}

Pianoresitaali ei konserttimuotona vielä 1800-luvun alussa ollut vakiinnuttanut asemaansa, ja Schubertin pianokappaleitakin kuultiin lähinnä satunnaisesti schubertiadeissa tai muutoin porvariskotien suojissa. Siksi pitkien pianosonaattien myyminen kustantajille oli erityisen hankalaa. Niinpä Ferdinand Schubertin ja Tobias Haslingerin jo vuonna 1828 tekemästä sopimuksesta huolimatta Schubertin kolme viimeistä sonaattiakin julkaistiin vasta vuonna 1838, ja silloin kustantajana oli Anton Diabelli.

C-molli-sonaatti (D 958) on syyskuussa 1828 valmistuneista sonaateista järjestyksessä ensimmäinen. Sonaatin ensimmäistä osaa verrataan usein Beethovenin c-molli-sonaatteihin ja varsinkin c-molli-muunnelmiin^{xiv}, ja assosiaatio pisteellisine rytmeineen ja dramaattisine jännitteineen onkin ilmeinen.^{xv} Pian Schubert kuitenkin poikkeaa Beethovenin jalanjäljistä myöhäistuotannolleen tyypilliseen rikkaaseen kromatiikkaan ja suorastaan aavemaiseen maalailuun. Sonaatin toinen osa on ylevä adagio As-duurissa. Osa lähtee liikkeelle levollisesti, mutta sen edetessä dramaattisilta pyörteiltä ei välttyä. Kolmas osa on menuetti, mutta oikukkuutensa tähden tämä lyhyt osa saa intermezzomaisen luonteen johdantona laajaan finaaliin, joka kieputtaa kuulijaansa 6/8-rytmissä rikkaassa kromaattisessa maailmassa sävellajista toiseen milloin sotaian ankarana, milloin herkästi haaveksien. Finaali on yli 700 tahtia pitkänä laajuudessaan ainutlaatuinen, vaikka Schubertin teoksia usein muutenkin kuvaillaan ”taivaallisen pitkiksi”. Se on silti muodoltaan jännevä ja tanssillisesti sykkivänä pitää kuulijan tiukasti otteessaan.

Risto Kyrö

ⁱ Eva Badura-Skoda & Peter Branscombe: *Schubert Studies – Problems of Style and Chronology*, Cambridge University Press, 1982, s. 45

ⁱⁱ <http://www.prestoclassical.co.uk/w/38607/Franz-Peter-Schubert-Rondo-for-piano-duet-in-A-major-D951/8.8.2011>

ⁱⁱⁱ Otto Erich Deutsch: *Schubert – Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, 1964, s. 601

^{iv} <http://www.classicalarchives.com/work/57570.html#tvf=tracks&tv=about/8.8.2011>

^v http://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W13152_GBAJY1066504&vw=dc/8.8.2011

^{vi} Otto Erich Deutsch: *Schubert – die Erinnerungen seiner Freunde*, Breitkopf & Härtel, 1957, s. 336

^{vii} Brian Newbould: *Schubert – The Music and the Man*. University of California Press, 1997, s. 310

^{viii} Otto Erich Deutsch: *Schubert – Die Dokumente seines Lebens*, s. 540

^{ix} *A Companion to Schubert's Schwanengesang*, toim. Martin Chusid, Yale University Press, 2000, s. 14–17

^x Badura-Skoda: *Schubert Studies*, s. 44

-
- ^{xi} Martin Chusid: *A Companion to Schubert's Schwanengesang*, s. 20
^{xii} *A Concise History of German Literature to 1900*, toim. Kim Vivian, Camden House, 1992, s. 234
^{xiii} Brian Newbould: *Schubert – The Music and the Man*, s. 314
^{xiv} Philip Radcliffe: *Schubert Piano Sonatas*, British Broadcasting Corporation, 1967, s. 39
^{xv} Charles Fisk: *Returning Cycles*, University of California Press, 2001, s. 180

Risto Kyrö aloitti musiikkiopintonsa Oulun kaupungin musiikkiopistossa 1963 ja siirtyi 1972 Liisa Pohjolan oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. Vuosina 1977-1979 hän opiskeli Indianan yliopistossa György Sebökin oppilaana ja 1983-1985 Wienin musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Hans Graf. Jaettuaan ensimmäisen palkinnon Maj Lind -kilpailussa 1976 hän on esiintynyt useimpien suomalaisten orkesterien solistina ja työskennellyt solistina, kamarimuusikkona ja säestäjänä Pohjoismaiden lisäksi entisen Neuvostoliiton alueella, Keski-Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Lähi-idässä. Pedagogina Kyrö on toiminut aiemmin Sibelius-Akatemiassa, Kuopion konservatoriossa ja Malmön musiikkikorkeakoulussa. Tällä hetkellä hän toimii pianonsoiton lehtorina Tampereen ammattikorkeakoulussa. Hän on vieraillut opettajana myös mm. Lontoossa (Royal Academy of Music), Wienissä (Universität für Musik und darstellende Kunst) sekä useissa kotimaisissa musiikkiopilaitoksissa.

Kyrön tohtorintutkimuksen vastaavana ohjaajana Sibelius-Akatemiassa on professori Anne Sivuoja ja taiteellisenä ohjaajana on toiminut professori Liisa Pohjola.

Pianotaiteilija **Joonas Ahonen** opiskeli Tuija Hakkilan ja Liisa Pohjolan oppilaana. Hän on konsertoinut Helsingin kaupunginorkesterin, Radion sinfoniaorkesterin, Avanti! kamariorkesterin ja ensemble Ictuksen solistina. Kamarimusiikin saralla Ahosen yhteistyökumppaneita ovat mm. viulisti Janne Nisonen ja Pekka Kuusisto sekä sellisti Timo-Veikko Valve. Romanttisen kauden musiikkia periodisoittimin tulkitsevan Röddberg-trion Ahonen muodostaa Antti Tikkasen ja Markus Hohdin kanssa. Uusi musiikki on tärkeä juonne Ahosen taiteellisessa toiminnassa. Hänen esittämiensä klassikkoteoksiin lukeutuvat Gubaidulinan pianosonaatti, Ivesin sonaatti nro 2, "Concord" sekä Ligetin pianokonsertto. Kantaesityksistä mainittakoon tällä viikolla 65-vuotta täyttäneen Jouni Kestin kaksi pianokonserttoa sekä Uuno Klami -sävellyskilpailun voittaneen Giovanni Bonaton pianokonsertto. Ahonen on Siuntion Lux Musicae -tapahtuman taiteellinen johtaja ja Klangforum Wien -yhtyeen jäsen.
www.joonasahonen.com

Gabriel Suovanen, baritoni, syntyi Tukholmassa suomalaisvanhempien esikoisena. Hän opiskeli musiikkia sekä Ruotsissa ja Suomessa ja myöskin hänen ammatillisen uransa juuret kaivautuvat syvälle molempien maiden maaperään. Gabriel teki debyyttinsä Tukholman Kuninkaallisessa Oopperassa Silvion roolissa ja Guglielmona Suomen Kansallisoopperassa. Saatuaan suurta huomiota, voitettuaan Mustakallio laulukilpailut häntä pyydettiin laulamaan Valentinin osa Savonlinnan Oopperajuhlien *Faustissa*.

Gabrielin kansainvälinen ura lähti käyntiin hänen esiinnyttyä Brysselin *La Monnaie* oopperassa Moraleksena ja Barcelonan Liceu oopperan Shonadina (*La Boheme*) ja Donaldina (*Billy Bud*). Sittemmin hän oli kiinnitettynä kolme vuotta Berliinin Komische Operiin, jossa hänen rooleihinsa kuuluivat mm. Don Fernando, Papageno, Don Giovanni ja Jevgeny Onegin.

Suomen kansallisoopperassa Gabriel on laulanut myös Jeletskyn, Lescautin (*Manon Lescaut*) ja Oneginin roolit. Hän esiintyi myös Rautavaaran *Rasputin*-oopperan kantaesityksessä sekä Helsingin olympiastadionilla esitetyn *Paavo Nurmi* -oopperan nimiroolissa.

Gabriel on parhaimmillaan dramaattisten oopperaroolien tulkkina. Valentinin lisäksi mm. Kullervo Aulis Sallisen samannimisessä oopperassa Bernin oopperassa Sveitsissä ja Gunther Tukholman Kuninkaallisessa Oopperassa sekä Venezzian La Fenice Oopperassa ovat tuoneet hänelle paljon kiitosta. Gabriel haastoi yhden oopperakirjallisuuden kompleksisimman roolihahmon, laulaessaan Wozzeekin Antwerpenin Oopperassa Belgiassa syksyllä 2009.

Schwanengesang – Joutsenlaulu

Laulut Ludwig Rellstabin (1799 – 1860) runoihin
(suom. Aarne Toivonen)

Liebesbotschaft

Rauschendes Bächlein, so silbern und hell,
eilst zur Geliebten so munter und schnell?
Ach, trautes Bächlein, mein Bote sei du;
bringe die Grüße des Fernen ihr zu.

All ihre Blumen, im Garten gepflegt,
die sie so lieblich am Busen trägt,
und ihre Rosen in purpurner Glut,
Bächlein, erquicke mit kühlender Flut.

Wenn sie am Ufer, in Träume versenkt,
meiner gedenkend das Köpfchen hängt,
tröste die Süße mit freundlichem Blick,
denn der Geliebte kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne mit rötlichem Schein,
wiege das Liebchen in Schlummer ein.
Rausche sie murmelnd in süße Ruh,
flüstre ihr Träume der Liebe zu.

Lemmenviesti

Soliseva puro, hopeinen ja kirkas,
rakkaani luokseko kiiruhdat iloisena?
Oi uskottu virta, ole lähettini
ja vie täältä kaukaa viestini.

Hänen kukkasensa tarhassa varjellut,
jotka hän niin kernaasti painaa povelleen,
ja ruusut purppuranhohtoiset,
puro, virkistä vilvoittavalla virrallasi.

Kun hän rannalla istuu unelmiin vajonneena
ja minua muistellen painaa päänsä,
tuota suloista lohduta iloisella katseellasi:
pian rakastettu palaa takaisin!

Kun aurinko laskee punaisena hehkuen,
tuudita rakkaani silloin uneen.
Solinallasi vaivuta hänet vilpeään uneen
ja kuiski hänelle rakkauden unia.

Kriegers Ahnung

In tiefer Ruh liegt um mich her
Der Waffenbrüder Kreis;
Mir ist das Herz so bang, so schwer,
Von Sehnsucht mir so heiß.

Wie hab ich oft so süß geträumt
An ihrem Busen warm!
Wie freundlich schien des Herdes Glut,
Lag sie in meinem Arm.

Hier, wo der Flammen düsterer Schein
Ach! nur auf Waffen spielt,
Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
Der Wehmut Träne quillt.

Herz, daß der Trost dich nicht verläßt!
Es ruft noch manche Schlacht.
Bald ruh' ich wohl und schlafe fest,
Herzliebste – Gute Nacht!

Soturin aavistus

Makaa syvässä unessa ympärilläni
aseveljien joukko.
Sydämeni on levoton ja raskas
ja kaipauksesta hehkuva.

Miten usein olenkaan ihanasti unelmoinut
hänen lämpimällä povellaan!
Miten houkuttavalta näyttikään lieden hehku,
kun hän lepäsi käsivarsillani.

Täällä missä liekkien synkeässä kajossa
vain aseet välkkyy,
täällä on rintani aivan yksin,
ja kaipauksen kyyneleet vuotaa.

Sydän, kunpa et jäisi vaille lohtua!
Vielä on jäljellä monta taistelua.
Vaan kohta lepään ja nukun raskaasti:
rakkaimpani – hyvää yötä!

Frühlingssehnsucht

Säuselnde Lüfte wehend so mild,
blumiger Düfte atmend erfüllt!
Wie haucht ihr mich wonnig begrüßend an!
Wie habt ihr dem pochenden Herzen getan?
Es möchte Euch folgen auf luftiger Bahn!
Wohin?

Bächlein, so munter rauschend zumal,
wollen hinunter silbern ins Tal.
Die schwebende Welle, dort eilt sie dahin!
Tief spiegeln sich Fluren und Himmel darin.
Was ziehst Du mich, sehnend verlangender Sinn,
hinab?

Grübender Sonne spielendes Gold,
hoffende Wonne bringest du hold!
Wie labt mich dein selig begrüßendes Bild!
Es lächelt am tiefblauen Himmel so mild
und hat mir das Auge mit Tränen gefüllt!
Warum?

Grünend umkränzet Wälder und Höh.
Schimmernd erglänzet Blütenschnee!
So dränget sich Alles zum bräutlichen Licht;
es schwellen die Keime, die Knospe bricht;
sie haben gefunden, was ihnen gebricht:
und Du?

Rastloses Sehnen! Wünschendes Herz,
immer nur Tränen, Klage und Schmerz?
Auch ich bin mir schwellender Triebe bewußt!
Wer stilltet mir endlich die drängende Lust?
Nur du befreist den Lenz in der Brust,
nur Du!

Kevätkaipuuta

Lempeinä puhkutte kuiskivat tuulet,
te kukkien tuoksua kantavat!
Miten hengitte minua onnekaasti tervehtien!
Mitä teittekään sykkivälle sydämelle:
se teitä seurata tahtoi tuulien teitä!
Minne?

Puro niin iloisena tyrskien rientää,
hopeisena hohtaen laaksoa kohti.
Te vikkelät aallot, sinne kiirehdätte!
Ja niityt ja taivas sen peilissä kuvastuvat.

Miksi kutsutte, kiehdotte kaipaavaa mieltä
mukaanne?

Tuot toivoa, onnea ihanaa,
sinä tervehtivän auringon leikkisä kilo.
Miten vilvoittaakaan autuaana väikkyvä kuvasi!
Niin lempeänä se hymyilee siniseltä taivaalta
ja ovat silmäni täynnä kyyneliä.
Miksi?

Vihreinä siintävät metsät ja pahdat,
ja kukkien lumi hohtaa säihkyen.
Koko luonto kirmaa neitseelliseen valoon,
kasvaa oras ja silmut aukeaa:
mikä puuttui vielä, sen löysivät jo.
Entä sinä?

Levotonta kaipausta! Sinä toivova sydän,
aina vain kyynelissä, murheen, tuskan kourissa?
Tunnen vaistojen heräävän sisälläni!
Kuka viimein laannuttaisi riepovan kaipuun?
Vain sinä avaat kevään rinnassani,
sinä vain!

Ständchen

Leise flehen meine Lieder
durch die Nacht zu Dir;
in den stillen Hain hernieder,
Liebchen, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen
in des Mondes Licht,
des Verräters feindlich Lauschen
fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?
Ach! sie flehen Dich,
mit der Töne süßen Klagen
flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,
kennen Liebesschmerz,
rühren mit den Silbertönen
jedes weiche Herz.

Laß auch Dir die Brust bewegen,
Liebchen, höre mich!
Bebend harr ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich!

Serenadi

Luoksesi liitävät yössä hiljaa
minun lauluni.
Tänne hiljaiselle niitylle, rakas,
Tule luokseni.

Kuutamossa hoikat latvat
kahisee ja suhisee.
Älä pelkää petosta väijyvää,
rakas, ollenkaan.

Kuuletko satakielen laulun?
Ne sinua pyytävät,
Suloisella valituksellaan
anovat vuokseni.

Ne tietävät rinnan kaipuun,
tuntevat lemmetuskan,
ne jokaista herkkää sydäntä
liikuttavat äänensä hopealla.

Myös sykähtäköön sinun rinnassasi:
rakas, kuule minua.
Vavisten odotan sinua:
tule, tee minut onnelliseksi.

Aufenthalt

Rauschender Strom, brausender Wald,
starrender Fels mein Aufenthalt.
Wie sich die Welle an Welle reiht,
fließen die Tränen mir ewig erneut.

Hoch in den Kronen wogend sich's regt,
so unaufhörlich mein Herze schlägt.
Und wie des Felsen uraltes Erz,
ewig derselbe bleibet mein Schmerz.

In der Ferne

Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! –
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehnnende,
Auge, das tränende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwärts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden,
Wellen sanft kräuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
nirgend verweilender:
die mir mit Schmerze, ach!
Dies treue Herze brach –
grüßt von dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden.

Majani

Kohiseva virta, pauhaava metsä,
uljaat kalliot, sinäpä majani.
Niin kuin aalto aaltoa seuraa,
Minun kyyneleni vierivät yhä uudelleen.

Korkealla huipuilla tulvehtien sataa,
ja äänettömästi hakkaa sydämeni.
Ja kuin kallion ikivanha malmi
niin ikuisesti pysy tuskani.

Kaukana

Surkeus niitä, jotka pakenee
ja maailmalle matkaa!
Vieraita raitteja talsiville,
kotonsa kokonaan unohtaville,
äitinsä taloa vihaaville,
ystävänsä hylkääville
ei siunausta riitä:
tiehenne siitä!

Kaipaava sydän,
kyynelöivät silmät,
loputon kaipaus
omaa kotiin.
Kuohuva rinta,
hiipuva valitus,
iltatähti, loistava,
toivottomana laskeva.

Te henkivät tuulet,
lempeinä tyrskivät laineet,
kerkeä auringonsäde,
joka et odottaa malta:
sille, joka tuskan toi
ja särki uskollisen sydämeni
terveiset pankaa pakenevalta
ja maailmaa matkaavalta.

Abschied

Ade, du muntre, du fröhliche Stadt, Ade!
Schon scharret mein Rößlein mit lustigem Fuß;
Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden Gruß.
Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehn,
So kann es auch jetzt nicht beim Abschied geschehn.
Ade...

Ade, ihr Bäume, ihr Gärten so grün, Ade!
Nun reit' ich am silbernen Strome entlang,
Weit schallend ertönet mein Abschiedsgesang;
Nie habt ihr ein trauriges Lied gehört,
So wird euch auch keines beim Scheiden beschert!
Ade...

Ade, ihr freundlichen Mägdlein dort, Ade!
Was schaut ihr aus blumenumduftetem Haus
Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?
Wie sonst, so grüß ich und schaue mich um,
Doch nimmer wend' ich mein Rösselein um.
Ade...

Ade, liebe Sonne, so gehst du zur Ruh', Ade!
Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold.
Wie bin ich euch Sternlein am Himmel so hold;
Durchziehn die Welt auch weit und breit,
Ihr gebt überall uns das treue Geleit.
Ade...

Ade, du schimmerndes Fensterlein hell, Ade!
Du glänzest so traulich mit dämmerndem Schein
Und ladest so freundlich ins Hüttchen uns ein.
Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal,
Und wär' es denn heute zum letzten Mal?
Ade...

Ade, ihr Sterne, verhüllet euch grau! Ade!
Des Fensterleins trübes, verschimmerndes Licht
Ersetzt ihr unzähligen Sterne mir nicht,
Darf ich hier nicht weilen, muß hier vorbei,
Was hilft es, folgt ihr mir noch so treu!
Ade, ihr Sterne, verhüllet euch grau! Ade!

Hyvästi!

Hyvästi, iloinen, riemujen kaupunki, adjö!
Jo ratsuni kuopii iloisin kavioin,
ja jätän viimeisen hyvästelevän tervehdykseni.
Etpä nähnyt minua koskaan murheissani,
eikä niin käy nytkään!
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, metsät ja vehreät tarhat, adjö!
Nyt ratsastan hopeisen virran rantaa
ja kauaksi kuuluu jäähyväislauluni.
Ettepä koskaan kuulleet minulta surullista laulua,
ettekä sellaista kuule lähtiessänikään.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, te iloiset tyttöset, adjö!
Miksi kukkien tuoksun ympäröimistä taloistanne
te katsotte houkutus, veitikka silmissänne?
Niin kuin aina, tervehdin kaikkia,
mutta enää en käännä ratsuani takaisin.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, rakas aurinko, sinä levolle painut, adjö!
Nyt loistaa vain tuikkivien tähtien kulta.
Miten teille taivaan tähtösille olenkaan kallis,
kun kuljemme ympäri maailmaa tuolla ja täällä
ja aina vain annatte uskollista johdatusta.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, sinä kirkkaana hohtava ikkuna, adjö!
Sinä loistat niin kirkkaan luottavaisena
ja ystävällisesti kutsut meitä mökkiin.
Niin usein sinun ohitsesi ratsain kuljin,
mutta tänäänkö vihonviimeisen kerran?
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, te tähdet, te pilviin peittykää, adjö! .
Pienen ikkunan himmeästi kajastava valo
ei korvaa teidän valoanne.
En voi täällä viipyä, vaan täältä on mentävä,
ja te olette matkallani uskollisina!
Hyvästi, tähdet, te pilviin peittykää, adjö!

Laulut Heinrich Heinen (1797-1856) teksteihin

Der Atlas

Ich unglückselger Atlas, eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt,
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend!

Atlas (suom. Yrjö Jylhä)

Ma kovanonnen Atlas! Maailmaa
mun kantaa täytyy näin, maailmaa tuskain,
mun taakkani on suunnaton, en kestä,
vaan sydän murtuu multa.

Oi sydän ylväs, niinhän tahdoitkin!
Vain onni rajaton tai kurjuus suurin
sun tahtos oli, sydän ylväs,
ja noin nyt olet kurja.

Ihr Bild

Ich stand in dunkeln Träumen
und starrt' ihr Bildnis an,
und das geliebte Antlitz
heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
ein Lächeln wunderbar,
und wie von Wehmutstränen
erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
mir von den Wangen herab.
Und ach, ich kann's nicht glauben,
daß ich dich verloren hab!

Hänen kuvansa (suom. Yrjö Jylhä)

Minä synkissä unelmissa
hänen kuvaansa tuijotin,
ja kas, nuo rakkaat kasvot
elon jo saivatkin.

Sai huultensa ympärille
hymyn ihmeellisen nyt hän,
kuin kaihon kyynelissä
Näin silmänsä sädehtivän.

Myös multa kyynelvirta
vuos poskelle hiljalleen –
ja ah, en uskoa saata
sun luotani lähteneen!

Das Fischermädchen

Du schönes Fischermädchen,
treibe den Kahn ans Land;
komm zu mir und setze dich nieder,
wir kosen Hand in Hand.

Leg an mein Herz dein Köpfchen
und fürchte dich nicht zu sehr;
vertraust du dich doch sorglos
täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
hat Sturm und Ebb und Flut,
und manche schöne Perle
in seiner Tiefe ruht.

Die Stadt

Am fernen Horizonte
erscheint, wie ein Nebelbild,
die Stadt mit ihren Türmen,
in Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.

Kalastajatyttö (suom. Yrjö Jylhä)

Sinä kaunoinen kalastyttö,
tuo venhosi rantaan päin;
tule luokseni, istu tänne,
niin haastamme käsikkäin.

Sydämelleni pääsi paina,
mua ethän peljänne vaan;
joka päivähän itses uskot
meren helmaan raivoavaan.

Sydän mulla on kuin meri synkkä,
meri vuoksien, luoteiden,
ja monta helmeä päilyy
myös syvyyksissä sen.

Kaupunki (suom. Yrjö Jylhä)

Taa taivaanrannan nousten
kuin kangastus päällä veen.
hämyssä illan katsoo
mua kaupunki torneineen.

Saa kostea ilmanhenki
veet harmaat väreilemään;
vait murheen tahtia soutaa
Mua laivuri venheessään.

Viel' aurinko kerran nousee
maat häipyvät kirkastain
ja näyttää mulla paikan,
miss' armaasta eron sain.

Am Meer

Das Meer erglänzte weit hinaus
im letzten Abendscheine;
wir saßen am einsamen Fischerhaus,
wir saßen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,
die Möwe flog hin und wieder;
aus deinen Augen liebevoll
fielen die Tränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand,
und bin aufs Knie gesunken;
ich hab' von deiner weißen Hand
die Tränen fortgetrunken.

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
die Seele stirbt vor Sehnen; –
mich hat das unglücksel'ge Weib
vergiftet mit ihren Tränen.

Meren rannalla (suom. Aarne Toivonen)

Meren ääret hehkuivat
aurionlaskun kajossa.
Istuimme kalastajan mökin luona
hiljaa, vaieten.

Sumu nousi, ja veden laineiden myötä
lokki lensi ympärillämme.
Sinun ihanista silmistäsi
vieri kyyneliä.

Ne putosivat kädellesi,
ja vaivuin polvilleni
ja valkoisesta kädestäsi
join nuo kuumat kyyneleet.

Siitä pitäen on ruumiini tuntenut tuskaa,
sieluni kuolee kaipuuseen.
Tuo onneton nainen
minut myrkytti kyynelillään.

Der Doppelgänger

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
in diesem Hause wohnte mein Schatz;
sie hat schon längst die Stadt verlassen,
doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe
und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;
mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
das mich gequält auf dieser Stelle
so manche Nacht, in alter Zeit?

Kaksoisolento (suom. Yrjö Jylhä)

Kadut nukkuvat, yö käy äänettömäksi,
minä katson armaani ikkunaan,
pois kaupungista hän aikaa läksi,
mut vielä nään talon paikallaan.
Mies toinen on tuolla, hän käsiä vääntää,
ylös katsoo puhjeten huokailuun;
mua kauhistaa, kun kasvot hän kääntää,
oman itseni tunnen paisteessa kuun.

Sinä haamuni kalvas, huurusuinen,
miks lemmetuskaani matkit noin,
jota tällä paikalla kärsin muinen
monin öin, monin pitkin tuokioin?

Schubertin viimeinen vuosi

Ohjelma Musiikkitalon Camerata-salissa 24. 9. 2011 klo 19.00

Franz Schubert (1797–1828):

Rondo A-duuri D 951

Risto Kyrö ja Joonas Ahonen

Sonaatti c-molli D 958

Allegro

Adagio

Menuetto: Allegro

Allegro

Risto Kyrö

V Ä L I A I K A

Impromptu f-molli D 935 nro 1

Joonas Ahonen

Fantasia f-molli D 940

Joonas Ahonen ja Risto Kyrö

Täydennys teosesittelyyn 24. 9. 2011
Schubertin viimeinen vuosi

Tunnetuimpia Schubertin pianoteoksista lienevät vuonna 1827 sävelletyt impromptut, joista ensimmäiset neljä (D 899) valmistuivat kesäkuussa ja loput (D 935) joulukuussa. Kun kustantaja Haslinger julkaisi samana vuonna näistä pianokappaleista ensimmäiset kaksi, hän antoi niille nimeksi impromptu. Tätä hetken inspiraatioon viittaavaa nimeä vapaamuotoisesta pianokappaleesta käytti ensimmäisen kerran *Allgemeine musikalische Zeitung* 1817 kuvatessaan tsekkiläissäveltäjän Jan Václav Hugo Voříšekin (1791–1825) uusia pianokappaleita. Schubertin ystävä Voříšek toimi Wienissä, ja tarjotessaan loppuja impromptuja kustannettaviksi Schubert oli hyväksynyt nimityksen eikä pitänyt sitäkään tärkeänä, julkaistaanko kappaleet kaikki erikseen – vai yhtenä tai kahtena sarjana. Illan konsertissa kuultava **f-molli-impromptu** on kahdeksasta kappaleesta mittavin. Robert Schumann näki tämän klassisesti muotoillun teoksen pikemminkin sonaatin osana. Hän kuvailee sitä runollisesti: “– jokainen sivu kuiskaa ‘Franz Schubert’ – sellaisena kuin hänet tunnemme lukemattomine mielialoineen, kun hän hurmaa meidät, harhauttaa meidät ja kietoo jälleen pauloihinsa.”

Illan päätösnumero **f-molli-fantasia** on Schubertin nelikätisistä pianoteoksista epäilemättä tunnetuin. Fantasian sävellystyö alkoi tammikuussa 1828 kuluessa, ja teos valmistui saman vuoden huhtikuussa. Neljään jaksoon jakautuvana yksiosaisena sävellyksenä se muistuttaa muodoltaan vuosia aiemmin syntynyttä sankarillista Wanderer-fantasiaa, mutta sen sävy on kauttaaltaan surumielinen ja traaginen. Ääriosat kulkevat pääsävellajissa f-mollissa ja kaksi keskimmäistä – hidas osa ja scherzo – fis-mollissa, joka kuulostaisi olevan hyvin lähellä mutta on tonaalisesti hyvinkin kaukana. Muokatessaan fantasiaa Schubert korvasi finaalijakson sivuteeman ankaralla fugatolla. Polyfonian alueella hän halusi oppia yhä lisää ja otti yksityistunteja kontrapunktissa vielä pari viikkoa ennen kuolemaansa marraskuussa 1828.

Risto Kyrö

DocMus

Schubertin viimeinen vuosi

Konsertti II

Risto Kyrö, piano

Javier Arrebola, piano

Jari Valo, viulu

Annami Hylkilä, sopraano

Lauri Sallinen, klarinetti

Risto Kyrön 2. jatkotutkintokonsertti

keskiviikkona 25.4.2012 klo 19

Camerata-sali, Musiikkitalo

Franz Peter Schubert (31. 1. 1797 – 19. 11. 1828)

Allegro a-molli *Lebensstürme* D 947

Pianosonaatti A-duuri D 959

Allegro
Andantino
Scherzo: Allegro vivace
Rondo: Allegretto

VÄLIAIKA

Fantasia viululle ja pianolle C-duuri D 934

Andante molto – Allegretto – Andantino – Allegro –
Allegretto – Presto

Der Hirt auf dem Felsen D 965

Schubertin viimeisen vuoden musiikille omistetussa konserttisarjassa kuullaan tänä iltana laajamuotoisista pianoduoista viimeiseksi jäänyt allegro a-molli (lisänimeltään *Lebensstürme*), viimeisistä kolmesta pianosonaatista keskimäinen, sonaatti A-duuri, virtuoosinen fantasia C-duuri viululle ja pianolle sekä *Der Hirt auf dem Felsen*, joka on toiseksi viimeinen Schubertin yli kuudestasadasta laulusta.

Allegro a-molli D 947

1770 perustettu Artaria & Co. oli 1800-luvun puoliväliin saakka Wienin johtava musiikki- ja sittemmin myös taidekustantamo, jonka johtaja Domenico Artaria oli kuullut alkuvuodesta 1827 viulisti Josef Slawjkin ja pianisti Karl Maria von Bockletin esittävän Schubertin teoksen *Rondo Brillant* viululle ja pianolle. Artaria kustansi viulurondon saman vuoden huhtikuussa, ja ehkä se innosti häntä tilaamaan Schubertilta myös kaksi nelikätistä pianoteosta, joista toisen tuli olla ”Grand Rondeau” – varmaankin viulurondon esikuvan mukaan. Schubert oli jo aiemmin keväällä säveltänyt fantasian f-molli, joka tunnetaan hänen pianoduoistaan parhaiten. Fantasia sai siis pian seuraajikseen tilaussävellykset allegron ja rondon. Nämä olisivat voineet sävellajisuhteensa ja muotorakenteensa puolesta muodostaa kaksiosaisen sonaatin samaan tapaan kuin Beethovenin pianosonaatti op. 90, jonka nopeatempoinen ensimmäinen osa on e-mollissa ja laulava rondo-osa E-duurissa. Sonaattia ei Schubertin allegrosta ja rondosta kuitenkaan tullut, vaan ne julkaistiin itsenäisinä pianoteoksina.

Artarian tilaamista nelikätisistä pianoteoksista A-duuri-rondo ilmestyi jo joulukuussa 1828, kuukauden kuluttua Schubertin kuolemasta, mutta a-molli-allegro jostain syystä vasta kymmenen vuotta myöhemmin Anton Diabellin kustantamana. Oli tavallista, että kustantajat nimesivät teokset myynnin vauhdittamiseksi oman mielensä mukaan, ja näin Diabellikin antoi allegrolle lisänimen *Lebensstürme*, Elämän myrskyjä. Nimi viitannee sonaattimuotoisen allegron dramaattiseen pääteemaan ja sen kiihkeään kehittelyyn, vaikka toisaalta allegron laaja sivuteema on äärimmäisen eteerinen ja hiljainen, dynamiikaltaan pianissimo ja piano pianissimo. (Samaa ylevää teemaa Schubert käytti kuukautta myöhemmin säveltämänsä Es-duuri-messun Kyriessä tekstinkohdassa ”Christe eleison” – Kristus armahda). Myrskyisän pääteeman jälkeinen sivuteeman suvanto jatkuu jatkumistaan, ja niinpä esittelyjakso onkin kokonaisuudessaan Schubertin tuotannon pisin! Motiivinsa käsittelyssä Schubert käyttää runsaasti kontrapunktista kudosta, jonka puutteesta hän aiemmin oli saanut kuulla kritiikkiä. Taitojaan kehittääkseen hän haki lisäoppia kontrapunktin käytössä vielä kuolinvuotensa syksyllä.

Sonaatti A-duuri D 959

Schubertin viimeisen vuoden mestariteosten joukossa on kolme suurta pianosonaattia, jotka kaikki valmistuivat syyskuussa 1828. Schubert halusi omistaa sonaatit säveltäjäkollegalleen Johann Nepomuk Hummelille, johon hän tutustui lähemmin Beethovenin hautajaisten yhteydessä keväällä 1827. Schubert ei kuitenkaan saanut sonaattejaan myydyiksi kustantajille, sillä näin laajoille soolopianoteoksille ei ollut kysyntää ennen tuolloin vasta orastavan resitaalikulttuurin yleistymistä. Lähinnä kaupaksi kävivät kotimusisointiin soveltuvat laulut ja nelikätiset pianoteokset samoin kuin pienimuotoiset tanssit.

Säveltäjän veli Ferdinand Schubert onnistui kuitenkin tekemään sopimuksen viimeisten sonaattien julkaisemisesta Tobias Haslingerin kanssa jo joulukuussa 1828, kohta Franzin kuoleman jälkeen, mutta suunnitelma toteutui vasta 1838, ja tuolloin kustantajana oli Anton Diabelli. Hummelinkin kuoltua 1837, ennen sonaattien julkaisemista, Diabelli käytti kustantajan vapautta ja omisti sonaatit toiselle säveltäjälle, Robert Schumannille. Arvioidessaan sonaatteja lehdessään *Neue Zeitschrift für Musik* Schumann ihmetteli sitä, ettei Schubert tuonut niissä esiin musiikillisesti mitään radikaalisti uutta. Tämä käsitys heijasti varmaan odotuksia, joita hänen aikanaan uudelle musiikille asetettiin. Olihan sonaattien säveltämisestään toisaalta tuolloin kulunut jo kymmenen vuotta. Johannes Brahms kyllä ymmärsi Schubertin viimeisten sonaattien arvon, tutki niitä perusteellisesti ja esittikin ainakin B-duuri-sonaatin, jonka vaikutteita voi kuulla selvästi hänen B-duuri-jousisekstetossaan, varsinkin sen ensimmäisen osan pääteemassa. Vasta 1900-luvun puolella Arthur Schnabelin (1882–1951) ja Eduard Erdmannin (1896–1958) esitykset ja levytykset nostivat Schubertin viimeiset pianosonaatit konserttiyleisön tietoisuuteen, ja 1900-luvun jälkipuolelta alkaen sonaattitrilogiaa on soitettu ja taltioitu ahkerasti ympäri maailman.

Viimeiset sonaatit ovat luonteeltaan keskenään hyvin erilaisia: c-molli-sonaatti on dramaattinen, suorastaan traaginen, B-duuri avautuu laveasti virtaavana ja laulavana, kun taas keskimmäinen A-duuri-sonaatti on klassisen kirkas ja kuulakas. Schubertin luonnoksista käy ilmi, että hän työsti yhtä aikaa karakteristiikaltaan hyvin erityyppisiä A-duuri- ja B-duuri-sonaatteja, sillä niiden osasia on löydettävissä jopa samalta nuottipaperilehdeltä.

Fanfaarinomaiset soinnut A-duuri-sonaatin ensimmäisen osan alussa muodostavat pylväikköportin, josta käydään sisään sonaatin valoisaan maailmaan. Sointujen jälkikaiku saa heti tärkeän roolin, joka jatkuu läpi koko sonaatin scherzon trioa ja finaalin päätöstä myöten. On kuin säveltäjä haluaisi antaa tavallista enemmän aikaa yläsävelsarjan kuulostelemiselle.

Finaalin lopun sointupylväikkö palauttaa mieleen sonaatin alun sisääntuloportin ja päättää uljaasti perusluonteeltaan lyyrisen Allegretto-finaalin ja samalla koko sonaatin. Muutoinkin sonaatissa on paljon sävelaiheita ja rytmikuvioita, jotka toistuvat siemenajatuksen tavoin osasta toiseen.

Andantinon surullinen fis-molli-laulu ja myrskyisä keskiosa ovat herättäneet monia kysymyksiä ja miellelyhtymiä liittyen kuolemansairaana säveltäjän elämään. Fritz Lehnerin synkässä elokuvassa *Notturmo* (1993) Schubert on juuri säveltämässä A-duuri-sonaatin hidasta osaa, kun sairauskohtaus keskeyttää työn ja osan myrskyisä keskitaite alkaa soida taustalla. Olipa sitten raivoisalla keskitaiteella tekemistä säveltäjän elämäntilanteen kanssa tai ei, se on joka tapauksessa Schubertille poikkeuksellisen pitkä tulivuorenpurkaus, jonka jälkimainingit ulottuvat scherzoon saakka. Muutoin scherzo muistuttaa paljon nuoren Beethovenin A-duuri-sonaatin (op. 2/2) valoisaa scherzooa, kun taas finaali on hyvin samankaltainen vanhemman säveltäjäidolin G-duuri-sonaatin (op. 31/1) finaalin kanssa, tosin laajuudessaan omaa luokkaansa.

Schubert viittasi siis selvästi vanhempiin mestareihin, mutta hän myös lainasi sävellyksissään usein omia teemojaan, ja tässä sonaatissakin viimeisen osan laulava teema on identtinen vuonna 1817 kirjoitetun a-molli-sonaatin (D 537) keskimmäisen osan teeman kanssa. Hän ei kuitenkaan pyri kehittämään teemojaan loputtomiin, vaan uskaltaa ihailla niitä sellaisinaanakin yhä uusina kromaattisina muunnoksina. A-duuri-sonaatti onkin hieno esimerkki siitä, kuinka yksinkertaisten motiivien pohjalle rakentuu sinfonisiin mittoihin nouseva pianoteos.

Fantasia C-duuri viululle ja pianolle D 934

C-duuri-fantasia on Schubertin viululle ja pianolle säveltämistä teoksista viimeinen. Se syntyi joulukuussa 1827, ja teoksen kantaesitys tapahtui tammikuussa 1828 viulisti Josef Slawjkin konsertissa. Todennäköisesti fantasia olikin sävelletty nimenomaan tätä konserttia varten. Pianistina toimi nuori tshekkiläissyntyinen pianovirtuoosi Carl Maria von Bocklet, joka oli Wieniin muutettuaan mukana monissa Schubertin teosten kantaesityksissä, samoin kuin aiemmin mainitussa Domenico Artarian kuulemassa *Rondo Brillantin* esityksessä 1827. Fantasian vastaanotto konsertissa oli hämmentynyt, ja yleisö väheni vähenemistään. Yksi arvostelijoista piti teosta liian pitkänä, toinen vihjaili viulistin taitojen olevan puutteelliset, mutta Bockletia pidettiin kyllä sopivana esittämään teoksen piano-osuus. Slawjkin puolustukseksi näin jällenpäin on todettava, että teoksen äärimmäisen vaativan viuluosuuden sisäistämiseen vajaan kuukauden mittainen

harjoitusaika oli todella niukka! Taituruudesta Slawikilla tuskin oli puutetta, sillä häntä pidettiin yleisesti Paganinin veroisena virtuoosina.

C-duuri-fantasian rakenne muistuttaa rakenteeltaan Schubertin pianolle vuonna 1822 säveltämää Wanderer-fantasiaa sekä myös pian viulufantasian jälkeen syntynyttä nelikätistä f-molli-fantasiaa, vaikka sen osat eivät noudatakaan perinteisen moniosaisen sonaatin kokonaisrakennetta. Kaikki kolme teosta jakaantuvat useampaan itsenäiseen jaksoon, jotka liittyvät toisiinsa *attacca*. Wanderer-fantasian tapaan viulufantasian hidas osa on teema ja muunnelmia Schubertin laulusta, joka jälkimmäisessä on Friedrich Rückertin runoon sävelletty rakkauden ja kaipuun ylistys *Sei mir gegrüßt* (laulun teksti alla). Teos alkaa kuitenkin C-duurissa väreilevällä pianotekstuurilla, jota vasten viulu piirtää pitkää melodialinjaa. Arvoituksellinen alku purkautuu kansantanssinomaiseen kaksijakoiseen a-molli-allegrettoon, ja vasta sen jälkeen alkaa laulu ja muunnelmat As-duurissa. Väreilevän C-duurin kautta päädytään vauhdikkaaseen finaaliin, jonka keskeyttää vielä muistuma hitaan osaan laulusta ennen loppuprestoa. Karakterit vaihtuvat nopeasti lyirisestä rajuun, ja yleisvaikutelma on Wanderer-fantasiaa ja f-molli-fantasiaa yllätyksellisempi. Onkin ymmärrettävää, että teos oli hämmäntävää kuultavaa Biedermeier-ajan Wienissä.

Der Hirt auf dem Felsen D 965

Konsertin päätösnumero *Der Hirt auf dem Felsen* (Paimen vuorella) sopraanolle, klarinettile ja pianolle syntyi lokakuussa 1828, vain kuukautta ennen Schubertin kuolemaa, ja se on samalla säveltäjän viimeinen kamarimusiikkiteos. Teoksen taustalla on Schubertin kirjeenvaihto tähtisopraano Anna Milder-Hauptmannin (1785–1838) kanssa, joka opiskeli ja esiintyi nuorena Wienissä, mm. Leonoran roolissa Beethovenin *Fidelion* kantaesityksessä vuonna 1805. Schubert oli kuullut teini-ikäisenä Milderiä Ifigeneiana Gluckin oopperassa *Ifigeneia Tauriissa*, ja sopraanon kaunis lauluääni ”lävisti hänen sydämensä”. Säveltäjä ja laulajatar eivät tavanneet koskaan, sillä Milder muutti Wienistä Berliiniin 1816. Milder sai kuitenkin laulettavakseen Schubertin liedejä ja kirjoittikin säveltäjälle vuonna 1825: ”Suleikan toinen laulu on taivaallinen ja saa minut aina kyyneliin...” Samalla hän toivoi saavansa laulettavakseen sävellyksen, joka olisi taiturillinen ja yleisöön menevä, mutta mahdollistaisi kuitenkin laulamisen eri tempoissa useampien tunnetilojen ilmaisemiseksi.

Toiveita vastaavaa runoa ei liene löytynyt, sillä Schubert kokosi teoksen tekstin kolmesta eri runosta. Alun ja lopun hän otti kahdesta Wilhelm Müllerin runosta ja asetti niiden väliin yksinäisen riuduttavasta murheesta

kertovan säkeen, jonka uskotaan olevan Rosamunde-näytelmän ja Weberin Euryanthe-oopperan libreton kirjoittajan Wilhelm von Chézy'n käsialaa. Lopputuloksena onkin liedin sijasta eräänlainen konserttiaaria, jossa orkesterina toimii klarinetin ja pianon muodostama kamariyhtye. Klarinetti saa sopraanon tapaan taiturillisen solistin roolin, kun taas piano-osuus on yksinkertainen ja säästyksenomainen. Asetelma on näyttämöllinen: Alussa piano antaa yksinkertaisen signaalin kuin käskynä nostaa esirippu. Pianon ensimmäiset soinnut vihjaavat dramaattisen g-mollin suuntaan, mutta klarinetin g-mollin dominanttina syttyvä pitkä d-sävel pyöräyttääkin tarinan valoisampaan B-duuriin ja alkaa maalata vuoristomaisemaa jodlauksen tapaan. Sopraano astuu viimein esiin ja laulaa rakkaastaan ja kaiusta, joka toistaa hänen kaipuunsa sävelet – ja klarinetti myötäilee laulua kaiun tavoin. Keskimäinen taite palaa lohduttomaan g-molliin, mutta kun yksinäisen syvä suru vaihtuu kevään odotukseen, on kuin B-duurin paluun myötä aurinko nousisi kulisista ja linnut alkaisivat laulaa. Kaipaus puhkeaa suorastaan railakkaaseen kevään odotukseen: "Der Frühling will kommen!"

Schubert ei sinnikkäistä yrityksistä huolimatta koskaan tehnyt läpimurtoa oopperasäveltäjänä. *Der Hirt* on kuitenkin kuin miniooppera ja on saanut varmasti innoitusta Schubertin edellä kulkeneilta mestareilta. Siinä voi kuulla vaikutteita juuri Leonoran aariasta "Komm, Hoffnung, Lass den letzten Stern" Beethovenin *Fideliossa* tai Mozartin aariasta "Parto, parto" oopperassa *La clemenza di Tito*. Siinäkin taiturillista kuviointia on sekä sopraanosolistilla että orkesterin sooloklarinetistilla, vieläpä samaisessa B-duurissa kuin Schubertin "Paimenessa". Sinänsä klarinetin tuominen pianon kamarimusiikkikumppaniksi oli myös uutta. Teoksen ensiesitys tapahtui Riiassa vuonna 1830, ja sopraanosolistina oli tuolloin itseoikeutetusti Anna Milder.

Risto Kyrö

Risto Kyrö aloitti musiikkiopintonsa Oulussa 1963 ja siirtyi 1972 Liisa Pohjolan oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. Vuosina 1977–1979 hän opiskeli Indianan yliopistossa Yhdysvalloissa György Sebökin oppilaana ja 1983–1985 Wienin musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Hans Graf. Merkittäviä opettajia ovat olleet myös Dmitri Bashkirov, Stanislav Knor ja Jürgen Uhde.

Saatuaan jaetun ensimmäisen palkinnon Maj Lind -kilpailussa 1976 Kyrö on esiintynyt useimpien suomalaisten orkesterien solistina ja työskennellyt solistina, kamarimusiikkona ja säestäjänä kotimaan lisäksi muissa Pohjoismaissa, Venäjällä, Keski-Euroopassa, Lähi-idässä ja Yhdysvalloissa. Hän on tehnyt runsaasti äänitteitä Yleisradiolle ja levyttänyt mm. ruotsalaista pianomusiikkia sekä Francis Poulencin lauluja ruotsalaistenori Sven Kristerssonin kanssa.

Kyrö on toiminut opetustyössä Sibelius-Akatemiassa, Kuopion konservatoriossa ja Malmön musiikkikorkeakoulussa sekä vuodesta 2004 alkaen Tampereen ammattikorkeakoulussa opettaen pianonsoittoa, kamarimusiikkia ja liedä. Hän on vieraillut opettajana myös mm. Lontoossa (Royal Academy of Music), Wienissä (Universität für Musik und darstellende Kunst) sekä useissa kotimaisissa musiikkioppilaitoksissa.

Illan konsertti on osa Risto Kyrön taiteellista tohtorintutkintoa, jonka aiheena on Schubertin viimeinen vuosi. Tämän konsertin taiteellisina ohjaajina ovat toimineet professorit Liisa Pohjola ja Eero Heinonen.

Espanjalainen **Javier Arrebola** opiskeli Madridin kuninkaallisessa musiikkikorkeakoulussa, jossa hän suoritti pianossa ja kamarimusiikissa dosentin tutkinnot parhain mahdollisin arvosanoin. Vuodesta 2002 Arrebola on opiskellut Sibelius-Akatemiassa Ilmo Rannan johdolla ja on osallistunut mm. Ralf Gothonin ja Malcolm Bilsonin mestarikursseille. Tällä hetkellä hän suorittaa opintoja esittävän säveltaiteen tohtorinkoulutusyksikössä, opiskeltuaan välillä myös Universität für Musik und darstellende Kunst Wienissä.

Arrebola on kutsuttu kahdesti *Franz-Schubert-Institut* -nimiseen liedtapahtumaan Itävallan Baden-bei-Wieniin, ja hänelle on myönnetty *Marc and Eva Stern Fellowship* -stipendi Los Angelesin *SongFest 2012* -festivaalille. Arrebola on esiintynyt useissa Euroopan maissa, Yhdysvalloissa ja Latinalaisessa Amerikassa sooloresitaalein sekä kamarimusiikki- ja liedkonsertein. Suomessa hän on soittanut mm. Kymi Sinfoniettan, Vaasan ja Joensuun kaupunginorkestereiden ja Turun filharmonisen orkesterin solistina.

Jari Valo aloitti viulunsoiton 5-vuotiaana pikkupelimannina kotikylänsä Kaustisen perinteikkäässä ympäristössä. Keski-Pohjanmaan musiikkiopistossa aloitetut opinnot Juha Kankaan ja Mauno Järvelän johdolla jatkuivat 1978 Sibelius-Akatemiassa Ari Angervon opissa aina diplomitutkintoon asti 1982. Menestyksekkään ensikonsertin Valo soitti Helsingissä 1983. Kuopion viulukilpailun hän voitti kaksi vuotta myöhemmin.

Jari Valo toimi Keski-Pohjanmaan kamariorkesterin konserttimestarina sen perustamisesta lähtien vuoteen 1994, jolloin hän aloitti Radion sinfoniaorkesterin vuorottelevana 1. konserttimestarina. Valo työskentelee päätyönsä ohella solistina, pedagogina ja kamarimuusikkona sekä kotimaassa että ulkomailla. Hän on tehnyt lukuisia radionauhoituksia ja levyttänyt mm. Jean Sibeliuksen, Pehr Henrik Nordgrenin ja Anders Eliassonin viulu- ja kamarimusiikkia. Jari Valon instrumentti on Testore 1764. Kaustisen Kamarimusiikkiviikon taiteellisena johtajana Jari Valo toimi 2003–06.

Annami Hylkilä on äänialaltaan lyyrinen sopraano. Tällä hetkellä hän opiskelee oopperalaulua Sibelius-Akatemian laulumusiikin osastolla Outi Kähkösen johdolla, jonka lisäksi hän on täydentänyt lauluopintojaan mm. Dale Fundlingin ohjauksessa. Liedopinnoissa häntä ovat ohjanneet Ilmo Ranta ja Heikki Pellinen. Hän on osallistunut myös mm. Karita Mattilan, Soile Isokosken, Dorothy Irvingin, Martin Katzin ja Hartmut Höllin mestarikursseilla. Vuonna 2008 Hylkilä valmistui musiikkipedagogiksi (AMK) Keski-Pohjanmaan ammattikorkeakoulusta.

Syksyllä 2011 Hylkilä debytoi Suomen Kansallisoopperassa. Hylkilän esitettyihin oopperaroleihin kuuluvat Adele (R. Strauss jr.: Lepakko), Frasquita (G. Bizet: Carmen), Papagena (W. A. Mozart: Taikahuilu), Flora (B. Britten: Ruuvikierre), Kami (O. Kortekangas: Yhden Yön Juttu), Lähettityttö (C. Puccini: Suor Angelica) sekä Scintilla (G. B. Pergolesi: Ovela Maalaistyttö). Ooppera- ja liedmusiikin lisäksi Hylkilän ohjelmistoon kuuluu keskeisiä kirkkomusiikin teoksia, kuten J. S. Bachin Matteus ja Johannes-passiot.

Hylkilä voitti toisen sijan vuoden 2011 kansainvälisessä Sibelius-laulukilpailussa, jossa hänet palkittiin myös erikoispalkinnolla parhaasta Sibeliuksen laulun tulkinnasta. Tammikuussa 2010 Hylkilä palkittiin erikoispalkinnolla Lappeenrannan laulukilpailujen finaalissa. Hylkilän lauluopintoja ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahaston Keskusrahasto, Martin Wegelius -säätö ja Selim Eskelinin säätö.

Lauri Sallinen valmistui vuonna 2009 musiikin maisteriksi Sibelius-Akatemiasta, jossa hän opiskeli klarinetinsoittoa Kari Kriikun johdolla. Hän on täydentänyt opintojaan François Bendan johdolla Luganossa lukuvuonna 2007–2008 ja Charles Neidichin johdolla Manhattan School of Musicissa New Yorkissa 2010–2011. Monipuolisena muusikkona Sallinen on opiskellut myös sävellystä Lauri Kilpiön ja Timo-Juhani Kyllösen oppilaana.

Sallinen on palkittu ensimmäisellä palkinnolla Lahden valtakunnallisissa puhallinkilpailuissa vuosina 2000 ja 2003. Vuonna 2008 hän sai erikoispalkinnon ja oli finalistti Bukarestin kansainvälisessä klarinettikilpailussa. Vuonna 2012 Elias Lönnrot -seura myönsi hänelle Kainuun kulttuuripalkinnon.

Sallinen esittää aktiivisesti uutta musiikkia ja tekee muusikkona läheistä yhteistyötä elävien säveltäjien kanssa. Tästä esimerkkinä mainittakoon Markku Klammin klarinettikonserton kantaesitys *Avanti!* -kamariorkesterin solistina syksyllä 2010, ja uusia kotimaisia kantaesityksiä sisältävä ensikonsertti toukokuussa 2012. Kamari- ja orkesterimuusikon tehtävien sekä solistiesiintymisten lisäksi Sallinen toimii muusikkona ja musiikintekijänä monenlaisissa projekteissa – uusimpana kokoonpanona mainittakoon lapsille ja nuorille suunnattu tanssiduo *Villit!*, jossa Sallinen esiintyy samanaikaisesti klarinetistina, säveltäjänä, improvisoijana ja tanssijana.

Sei mir gerüßt (Friedrich Rückert)

O du Entrißne mir und meinem Kusse,
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!
 Erreichbar nur meinem Sehnsuchtsgruße,
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!

Du von der Hand der Liebe diesem Herzen
 Gegebne, du von dieser
 Brust Genommne mir! Mit diesem Tränengusse
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!

Zum Trotz der Ferne, die sich feindlich trennend,
 Hat zwischen mich und dich gestellt;
 Dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!

Wie du mir je im schönsten Lenz der Liebe
 Mit Gruß und Kuß entgegenkamst,
 Mit meiner Seele glühendstem Ergusse,
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!

Ein Hauch der Liebe tilget Raum und Zeiten,
 Ich bin bei dir, du bist bei mir,
 Ich halte dich in dieses Arms Umschlusse,
 Sei mir gegrüßt, sei mir geküßt!

Ole tervehditty (suom. Dietrich Assmann)

*Oi, sinä minulta ja suudelmaltani riistetty,
 Ole tervehditty, ole suudeltu!
 Saavutettavissa vain kaipauksen tervehdykselleni,
 ole tervehditty, ole suudeltu!*

*Sinä rakkauden käden tälle sydämelle
 annettu, sinä tältä rinnaltani
 riistetty! Tällä kyyneltulvalla
 ole tervehditty, ole suudeltu!*

*Uhallakin etäisyyden, joka on vihamielisesti
 tullut minun ja sinun väliin;
 kohtalonvoimien kateuden kiusaksi
 ole tervehditty, ole suudeltu!*

*Niin kuin sinä silloin rakkauden kauneimpana keväänä
 tulit minua vastaan tervehtien ja suudellen,
 sieluni hehkuvimmalla tulvalla,
 ole tervehditty, ole suudeltu!*

Rakkauden henkäys hävittää tilan ja ajat,

*olen luonasi, olet luonani,
pidän sinut syleilyssäni,
ole tervehditty, ole suudeltu!*

Der Hirt auf dem Felsen (Wilhelm Müller ja Wilhelmina von Chézy?)

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
In's tiefe Tal herniederseh',
Und singe,
Fern aus dem tiefen dunklen Tal
Schwingt sich empor der Widerhall,
Der Klüfte.

Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir widerklingt
Von unten.
Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
Drum sehn ich mich so heiß nach ihr
Hinüber.

In tiefem Gram verzehr ich mich,
Mir ist die Freude hin,
Auf Erden mir die Hoffnung wich,
Ich hier so einsam bin.

So sehnend klang im Wald das Lied,
So sehnend klang es durch die Nacht,
Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht.
Der Frühling will kommen,
Der Frühling, mein Freund,
Nun mach ich mich fertig
Zum Wandern bereit.

Paimen vuorella (suom. Riitta Bergroth)

*Kun seison korkeimmalla vuorella
ja katson alas syvään laaksoon
ja laulan,
kaukaa syvästä tummasta laaksosta
kimmahtaa
rotkojen kaiku.*

*Mitä kauemmas ääneni kantaa,
sitä kirkkaammin se kaikuu
alhaalta.
Rakkaani asuu niin kaukana minusta,
siksi kaipaen häntä niin kovasti
tänne.*

*Riudun syvässä murheessa,
iloni on poissa,
minulta on toivo mennyt maan päällä,
olen täällä niin yksinäinen.*

*Niin kaihoisasti soi laulu metsässä,
niin kaihoisasti se soi koko yön,
se kohottaa sydämet taivaaseen
ihmeellisellä voimallaan.
Kevät tulee,
kevät, ystäväni,
nyt valmistaudun
vaellukselle.*



SCHUBERTIN JÄÄHYVÄISET

Franz Schubertin sävellyksiä syksyiltä 1828

Risto Kyrö, piano

Herman Wallén, baritoni

Risto Kyrön 3. jatkotutkintokonsertti

tiistaina 26.3.2013 klo 19

Camerata-sali, Musiikkitalo

Franz Schubert (1797-1828):

Pianosonaatti B-duuri D 960

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: Allegro vivace con delicatezza

Allegro ma non troppo

VÄLIAIKA

Lauluja Ludwig Rellstabin runoihin kokoelmasta Schwanengesang D 957

Liebesbotschaft

Krieger's Ahnung

Frühlingssehnsucht

Ständchen

Aufenthalt

In der Ferne

Abschied

Lauluja Heinrich Heinen runoihin kokoelmasta Schwanengesang D 957

Das Fischermädchen

Am Meer

Die Stadt

Der Doppelgänger

Ihr Bild

Der Atlas

Tänään on kulunut päivälleen satakahdeksankymmentäviisi vuotta siitä, kun Franz Schubert järjesti ensimmäisen omille sävellyksilleen pyhitetyn konsertin. Konsertti-paikaksi hän sai käyttöönsä huoneiston talosta, jonka *Gesellschaft der Musikfreunde* oli hankkinut toimintansa tyyssijaksi jokunen vuosi aiemmin ja jonne se pian Schubertin kuoltua rakensi Wienin ensimmäisen varsinaisen konserttisalin. Sävellyskonsertti oli menestys, ja Schubert toivoi voivansa järjestää vastaavia konsertteja tulevaisuudessakin. Hänen terveytensä alkoi kuitenkin heikentyä kesän tultua, ja syksyllä valmistuneet kolme suurta pianosonaattia ja laulut, jotka on koottu otsikon *Schwanengesang* alle, jäivät säveltäjänsä lajissaan viimeisiksi teoksiksi. Viimeiseksi jäi sävellyskonserttikin.

Syyskuussa 1828 valmistuneista kolmesta pianosonaatista on illan ohjelmassa vuorossa viimeinen, sonaatti B-duuri D 960. Sen ensimmäisen osan rauhallisesti virtaava laulu pysähtyy tuon tuostakin fermaatille kuuntelemaan hiljaisuutta ja basson himmeitä trillejä. Sinfonisiin mittoihin yltävä avausosa on kuin säveltäjän jäähyväiset pianolle – ja elämälle, vaikka tuskinpa Schubert vielä syyskuussa tiesi kuolemansa olevan vain parin kuukauden päässä. Toisen osan surullinen laulu on yllättäen cis-mollissa, joka on tonaalisesti todella kaukana B-duurista. Osan A-duurissa liikkuva keskitaite taas on toiveikas ja ylevä. Kolmas osa, scherzo, on lyhyt kolmijakoinen wieniläistanssi *con delicatezza*. Sonaatin finaali alkaa signaalinomaisilla G-oktaaveilla viitaten dominantin luonteisena ennemminkin c-molliin kuin B-duuriin, joka löytyy kyllä pian, ja päätösosan tanssillinen pääaihe pyörähtää käyntiin. Pitkällä matkalla kohti sonaatin loppua kuljetaan kuitenkin monen myrskyn läpi, kunnes lopulta G laskee puolissävelaskelittain F:ään, joka onkin B-duurin dominantti, ja luontevasti johtaa sonaatin loisteliaaseen päätökseen.

Schubertin viimeiset pianosonaatit ovat innoittaneet monia musiikin tutkijoita. Mielenkiintoinen on Charles Fiskin teos *Returning Cycles*, jossa hän pohtii laulusarja *Winterreisen* vaikutusta Schubertin myöhäisiin pianoteoksiin. *Winterreise* oli kuin portti Schubertin viimeisen elinvuoden sävellyksiin, joissa usein kuulee laulusarjan vaeltajan askelia. Fisk kuulee viimeisissä sonaateissa kaikuja myös varhaisemmasta *Wanderer*-fantasiasta ja kiinnittää huomionsa sen pääsävellajien C-duurin ja cis-mollin toistuvaan esiintymiseen näissä teoksissa. Se on kuin kuva vaeltajan vieraantuneisuuden tunteesta. Aiemmin jo mainitsinkin, että B-duuri-sonaatin toinen osa (Andante sostenuto) on cis-mollissa, tonaalisesti hyvin kaukana ensimmäisen osan pääsävellajista. Osan loppupuolella tämäkin cis-molli kääntyy ensin hetkeksi valoisaan C-duuriin, ja osa päättyy lämpimästi kuiskaavaan Cis-duuriin, *piano pianissimo*. Vaeltaja hoippuu toivon ja toivottomuuden rajamailla. Schubertin

säveliin pukemassa Georg Philipp Schmidt von Lübeckin runossa *Der Wanderer*, joka on *Wanderer*-fantasian teemana, vaeltaja on kaikkialla muukalainen, ihmisten puheet kumisevat onttoina, hän etsii maata, jossa ruusut kukkivat, ihmiset nousevat kuolleista – maata, joka puhuu hänen omaa kieltään.

*Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt, und nie gekannt!
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
das Land, wo meine Rosen blühn.*

*Wo meine Freunde wandelnd gehn,
wo meine Toten auferstehn,
das Land, das meine Sprache spricht,
o Land, wo bist du?*

B-duuri-sonaatin yhteys liediin vaikuttaakin erityisen läheiseltä. Kun olen työskennellyt yhtä aikaa sekä tämän sonaatin että laulusarjojen *Winterreise* ja *Schwanengesang* parissa, olen kokenut vahvasti, että ne avaavat toistensa maailmoja esittäjälleen. *Winterreise*-harjoitusten jälkeen suoraan sonaatin pariin palattuani havahduin siihen, kuinka ensimmäinen osa Molto moderato henkii hyvin samankaltaista seesteistä rauhaa kuin hautausmaasta kertova laulu ”Wirtshaus” (Majatalo) ja että sonaatin finaalin dramaattisimmat mollijaksot taas ovat uhmakkaita kuin ”Wirtshausia” välittömästi seuraava laulu ”Mut” (Urheus). Sitä taas seuraa laulu ”Die Nebensonnen” (Aaveauringot), jonka kaikuja kuuluu sonaatin hitaan osaan keskijaksossa. Molemmat ovat A-duurissa rauhallisesti keinuvaa kolmijakoista musiikkia, jossa pisteellinen rytmi luo jännitettä. Myös sonaatin säestyskuviot sykkivät yhtä väsymättöminä kuin vaeltajan askeleet talvisella matkallaan. Yhtäläisyydet voivat vaikuttaa satunnaisilta, mutta kokemus on soittajalle sykkähdyttävä.

Erityistä B-duuri-sonaatissa on sekin, että ensimmäiset kolme osaa alkavat pianissimossa, kuin kuiskaten. Kuiskaavia sonaatin avauksia löytyy toki Schubertin aikalaiselta Beethoveniltakin. Itse asiassa paljon soitetut sonaatit *Kuutamo*, *Myrsky* ja *Appassionata* alkavat kaikki pianissimossa kuin jotain pahaa aavistellen. Näissä sonaateissa hiljaisen avauksen vastakohtana ovatkin synkän dramaattiset fortejaksot, *Kuutamosonaatissa* tosin vasta sen finaalisissa. Ehkä juuri nämä jyrkät kontrastit selittävät näiden sonaattien juurtumisen suosituimpien pianoklassikkojen joukkoon. Luonteeltaan näitä valoisampi *Waldstein*-sonaatti on mielenkiintoinen dynamiikaltaan sikäli, että kaikki sen kolme osaa alkavat salaperäisesti pianissimossa. Hiukan aikaisemmin eläneiden säveltäjien Mozartin ja Haydnin pianosonaateissa

pianissimo on hyvin harvoin esiintyvä nyanssimerkintä – eikä kaikissa sonaateissa dynaamisia merkintöjä juuri löydykään. Tämä on luonnollista siksikin, että cembalo oli 1700-luvun loppupuolelle saakka yleisempi klaveerisoitin kuin fortepiano. Musiikkia ei silloin useinkaan pysähdytty kuuntelemaan hartaan hiljaisuuden vallitessa, eikä kovin hiljaisia sävyjä voinut siksi käyttää muutoin kuin tilapäisenä tehokeinona. Schubertin aikaan 1820-luvulla elettiin murroksen aikaa, ja konsertit saivat vähitellen yhä itsenäisemmän roolin. Soittoa alettiin kuunnella keskittyneemmin, klaveerina käytettiin fortepianoa ja ilmaisuasteikko saattoi näin laajentua myös hiljaisten kuiskausten suuntaan.

Ehkäpä B-duuri-sonaatin näennäinen vähäeleisyys omalta osaltaan yllätti myös Robert Schumannin, joka oli suuri Schubertin ihailija. Kun Schumann vuonna 1835 kirjoitti Schubertin varhaisemmista pianosonaateista a-molli, D-duuri ja G-duuri, hän puhkesi ylistäviin kommentteihin ja kertoi liikuttuneensa miltei kyyneliin niiden uusia ulottuvuuksia tavoittavasta sävelkielestä ja hienosta soinnista. Runollisesti hän kuvasi sitä, kuinka Schubert kykenee sävelin kuvaamaan ihmisen herkimpiäkin tunteja, ajatuksia ja elämänolosuhteita: “Mihin hän katsookin, mitä hän käsillään koskettaa, kaikki se muuttuu musiikiksi.” Tätä taustaa vasten on ymmärrettävää, että kirjoittaessaan Schubertin viimeisistä sonaateista niiden ilmestyttyä vuonna 1838 Schumann vaikuttaa hiukan hämmentyneeltä, kun ne ovatkin yllättäen edeltäjiään perinteisempiä. Selvästikin Schumann oli odottanut Schubertin uusimpien sonaattien rikkovan rajoja edellisten tapaan ja toteaa, että ellei hän olisi tiennyt näiden sonaattien olevan säveltäjänsä viimeiset, hän olisi spontaanisti sijoittanut ne sävelkielensä puolesta varhaisempaan ajankohtaan. Itse näkisin säveltäjän viimeisten teosten näennäisen yksinkertaisuuden pikemminkin jonkinlaisena sävelkielen kirkastumisena, josta hyvinä esimerkkeinä viime vuosisadalta voi mainita vaikka Béla Bartókin ja Dmitri Shostakovitshin viimeiset sävellykset.

Joulukuun 17. päivänä vuonna 1828, vain kuukausi Franz Schubertin kuoleman jälkeen, säveltäjän veli Ferdinand sopi wieniläisen kustantajan Tobias Haslingerin kanssa kolmentoista laulun ja kolmen viimeisen pianosonaatin julkaisemisesta viidensadan guldenin hintaan. Nämä vuonna 1828 sävelletyt liedit, seitsemän Ludwig Rellstabin runoihin ja kuusi Heinrich Heinen runoihin, Haslinger julkaisi yhdessä Johann Gabriel Seidlin runoon sävelletyn *Taubenpostin* kanssa pääsiäisenä 1829 nimellä **Schwanengesang** (‘joutsenlaulu’), viitaten teosten asemaan säveltäjän tuotannossa. Mutta oliko Schubert itse sen ajatuksen takana, että Ludwig Rellstabin ja Heinrich Heinen runoihin sävelletyt liedit niputettaisiin sarjaksi? Hän oli ilmeisestikin ajatellut lauluja kahtena erillisenä kokoelmana, sillä 2.10.1828

päivätyssä kirjeessään hän tarjosi Heine-lauluja leipzigilaiselle kustantajalle Heinrich Albert Probstille omana kokonaisuutenaan. Probst ei kuitenkaan ostanut lauluja Schubertilta, vaan ne jäivät hänen kuoltuaan Ferdinand Schubertille, joka puolestaan tarjosi kuolinpesän haltuun jääneitä tuoreita sävellyksiä Haslingerille. Kustantaja Haslinger lisäsi Seidlin laulun kolmentoista liedin kokoelmaan mahdollisesti välttääkseen pahan onnen luvun tai päättääkseen sarjan traagisten Heine-laulujen sijaan kepeällä ”kirjekyyhkylä”, laululla, joka kyllä oli tekijänsä viimeisenä liedinä se varsinainen joutsenlaulu. Pianosonaattien julkaiseminen lykkääntyi sopimuksesta huolimatta kokonaiset kymmenen vuotta. Kustantajana oli tuolloin Diabelli, joka päätti omistaa sonaatit Robert Schumannille, sillä Johann Nepomuk Hummel, jolle Schubert alun perin omisti sonaatit, oli kuollut edellisenä vuonna. B-duuri-sonaatin ensimmäisestä julkisesta esityksestä ei ole varmaa tietoa, mutta ainakin innokkaan Schubert-tulkin Johannes Brahmsin tiedetään soittaneen sitä. Ranskasta taas löytyy dokumentoitua tietoa, jonka mukaan Gustave Pradeau esitti sen siellä huhtikuussa 1876.

Winterreisen tai *Schöne Müllerinin* kaltaista tarinallista laulusarjaa kumpikaan *Schwanengesangin* runosikermä ei muodosta, vaikka Schubertin käyttämä Heinen runosikermä *Heimkehr* siihen mahdollisuuden tarjoaakin. Rakkaus ja kaipuu ovat – kuten niin usein liedissä – Rellstabin runojen yhteisenä nimittäjänä, kun taas Heine-lauluissa niitäkin painokkaammin esiin nousee yksinäisyys ja vierauden kokemus. Vaikka Schubert siis tarjosi Heine-lauluja erikseen kustannettaviksi, laulujen välisen yhteyden puolesta puhuu se käsikirjoitus, jossa Rellstab-laulut ja Heine-laulut ovat peräkkäin kirjoitetuina ja vieläpä samanlaiselle paperille, kuitenkin ilman yhteistä otsikkoa ja numerointia. (Vesileimat ja paperityypit ovat tutkijoille arvokasta tietoa.) Selvää on, että Seidlin runoon sävelletty *Taubenpost* on kustantaja Tobias Haslingerin lisäys loppunumeroksi samoin kuin otsikko *Schwanengesang*. Mikä Schubertin lopullinen ajatus sitten olikin, Heine-laulut eroavat olemukseltaan Rellstab-lauluista lyhyempinä, karumpina ja sävelkieleltään rohkeampina. Ne etääntyvät varhaisromantiikan tyylistä kohti impressionismia, yhä kauemmas selkeistä sävellajeista ja temaattisesta työskentelytavasta.

Berliiniläinen **Ludwig Rellstab** (1799–1860) oli kulttuurin monitoimimies, joka tunnetaan paremminkin 1800-luvun alkupuolen Berliinin vaikutusvaltaisimpana musiikkikriitikkona kuin runoilijana. Hänen nimeään ei edes mainita useimmissa saksankielistä kirjallisuutta käsittelevissä teoksissa, ja jälkipolvet tuntevatkin hänet lähinnä Schubertin säveltämien liedien kautta. Elämänsä aikana hän opiskeli niin

matematiikkaa kuin musiikkia ja kirjallisuuttakin. Nuoruudestaan saakka hän pyrki luomaan suhteita aikansa tärkeimpiin kulttuurihenkilöihin: Weimarissa hän tapasi Goethen kaksikin kertaa, mutta tämä kieltäytyi tutustumasta berliniläisnuorukaisen runoihin. Parempi onni hänellä oli Wienissä, missä hän pääsi tapaamaan Beethovenia ja tämän ystäväpiiriä useampaan kertaan. Beethoven suhtautui myönteisesti sekä Rellstabiin että tämän hänelle myöhemmin lähettämiin uusiin runoihin, mutta suunnitelmaansa niiden säveltämisestä hän ei kuitenkaan ehtinyt toteuttaa. Beethovenin sihteeri Anton Schindler ilmeisestikin palautti runot säveltäjän kuoltua Rellstabille, ja ne päätyivät sittemmin Schubertin käsiin. Tarkkaa tietoa asiainkulusta ei ole, sillä sekä Schindlerin että Rellstabin kertomusten totuudellisuus on sittemmin asetettu kyseenalaiseksi. Joka tapauksessa runot sisältyvät Rellstabin 1827 julkaistuun runokokoelmaan *Gedichte*, jonka teksteistä Schubert sävelsi kymmenen: *Schwanengesangin* Rellstab-laulujen lisäksi runot *Auf dem Strom*, *Lebensmuth* ja *Herbst*.

Düsseldorfissa syntynyt **Heinrich Heine** (1797–1856) on 1800-luvun saksalaisista kirjailijoista tunnetuin, ja hänen runojaan on sävelletty lauluiksi enemmän kuin kenenkään muun runoilijan säkeitä. Heinen jo aiemmin kirjoittamia runoja koottiin peräti 238 kappaletta yksiin kansiin otsikolla *Buch der Lieder*. Kirja julkaistiin Rellstabin runojen tapaan vuonna 1827. Se saavutti suuren suosion, ja Schubertin ystäväpiirissäkin Heinen runoja luettiin jo alkuvuodesta 1828.

Sain tämän ”laulujen kirjan” käsiini Kansalliskirjaston kätköistä vanhana nahkakantisena virsikirjan kokoisena laitoksena. Sen keltaisilla sivuilla Heinen tekstin huumaaava melankolia tempaa mukaansa tänäänkin, ja on helppo ymmärtää, että nämä runot ovat innoittaneet säveltäjiä enemmän kuin kenenkään muun runoilijan tekstit. Tähän yli kaksisataasivuisen runokirjaan sisältyvästä kokonaisuudesta *Heimkehr* (’kotiinpaluu’) Schubert valitsi säveltääkseen kuusi runoa.

Heimkehr jakaantuu kuuteen osaan, joista ensimmäinen on kahdeksankymmenenkahdeksan numeroidun runon kokonaisuus vailla yhtään sanallista otsikkoa. Muiden osien otsikot ovat *Götterdämmerung*, *Ratcliff*, *Donna Clara*, *Almansor* ja *Die Wallfahrt nach Kevlaar*. Numeroitujen runojen tarina on onneton. Ensimmäinen runo alkaa vapaasti käännettynä seuraavin sanoin: ”Niin kovin synkässä elämässäni säteili kerran suloinen kuva. Nyt on suloinen kuva haalistunut, ja olen täysin yön ympäröimä”

*In mein gar zu dunkles Leben
Strahlte einst ein süßes Bild.
Nun das süße Bild erblichen,
Bin ich gänzlich nachtumhüllt.*

Myöhemmin paljastuu, että kyse on kalastajatyöstä, johon runon kertoja rakastuu. Tyttö kuitenkin jättää pian tämän miehen, ja viimeinen numeroiduista runoista päättyy sanoin: ”Nuo liekit ovat sammuneet, ja sydämeni on kylmä ja synkkä, ja tämä kirja on urna, joka kätkee sisäänsä rakkauteni tuhkan.”

*Jene Flammen sind erloschen,
Und mein Herz ist kalt und trübe,
Und dies Büchlein ist die Urne
Mit der Asche meiner Liebe.*

Schubertin valitsemat runot ovat tarinan alkupuolelta Heinen järjestyksessä numerot 8, 14, 16, 20, 23 ja 24. Käyttääkseni Schubertin antamia otsikoita näistä ensimmäinen on *Das Fischermädchen* ja viimeinen *Der Atlas*. Haslingerin julkaisemassa *Schwanengesang*-sarjassa järjestys on 24, 23, 8, 16, 14 ja 20. Tarinan kannalta järjestys vaikuttaa sattumanvaraiselta.

En tiedä, olisiko Schubertin aikeena ollut säveltää useampiakin runoja Heinen kokoelmasta *Die Heimkehr*. En ole löytänyt tietoa siitäkään, onko *Schwanengesangin* Heine-laulujen keskinäinen järjestys loppujen lopuksi Schubertin vai kustantajan valitsema. Tänä iltana esitämme kuitenkin laulut siinä järjestyksessä, jossa runot ovat alkuperäisessä runokirjassa. Näin aseteltuna laulut muodostavat pienen tarinan, jonka alussa päähenkilö rakastuu kalastajatyttöön. Rakkaus ei kuitenkaan tässäkään pienoissarjassa jatku pitkään, vaan suru ja kaipuu nousevat etualalle antaakseen lopulta tilaa uhmakkaalle Atlakselle.

Risto Kyrö

Risto Kyrö aloitti musiikkiopintonsa Oulussa 1963 ja siirtyi 1972 Liisa Pohjolan oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. Vuosina 1977–1979 hän opiskeli Indianan yliopistossa Yhdysvalloissa György Sebökin oppilaana ja 1983–1985 Wienin musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Hans Graf. Merkittäviä opettajia ovat olleet myös Dmitri Bashkirov, Stanislav Knor ja Jürgen Uhde.

Saatuaan jaetun ensimmäisen palkinnon Maj Lind -kilpailussa 1976 Kyrö on esiintynyt useimpien suomalaisten orkesterien solistina ja työskennellyt solistina, kamarimuusikkona ja säestäjänä kotimaan lisäksi muissa Pohjoismaissa, Venäjällä, Keski-Euroopassa, Lähi-idässä ja Yhdysvalloissa. Hän on tehnyt runsaasti äänitteitä Yleisradiolle ja levyttänyt mm. ruotsalaista pianomusiikkia sekä Francis Poulencin lauluja ruotsalaistenori Sven Kristerssonin kanssa.

Kyrö on toiminut opetustyössä Sibelius-Akatemiassa, Kuopion konservatoriossa ja Malmön musiikkikorkeakoulussa sekä vuodesta 2004 alkaen Tampereen ammattikorkeakoulussa opettaen pianonsoittoa, kamarimusiikkia ja liedä. Hän on vieraillut opettajana myös mm. Lontoossa (Royal Academy of Music), Wienissä (Universität fr Musik und darstellende Kunst) sekä useissa kotimaisissa musiikkioppilaitoksissa.

Suomalaissyntyinen baritoni **Herman Wallén** opiskeli Saksassa, Karlsruhe'n musiikkikorkeakoulussa Roland Hermannin, Hartmut Hllin ja Mitsuko Shirain johdolla. Jo nuorena iässä hän osallistui menestyksekkasti useaan kansainväliseen laulukilpailuun. 1997 hänelle myönnettiin *Wigmore Hall International Song Competition* kilpailun palkinto, 1998 Timo Mustakallio –laulukilpailun tunnustus-palkinto (Eero Rantala säätiön stipendi) ja 2000 *Franz Schubert und die Musik der Moderne* kilpailun palkinto sekä Schubert-erikoispalkinto. 1999 hän voitti Lappeenrannan valtakunnallisen laulu- kilpailun ja 2001 Hugo Wolf säätiön kansainvälisen liedkilpailun Stuttgartissa. Tämän jälkeen hänet kiinnitettiin Komische Oper Berliinin solistikuntaan, johon hän kuului vuoteen 2004. 2004–2007 hän kuului Leipzigin oopperan solistikuntaan. 2005 hän debytoi Salzburgin musiikkifestivaalilla Verdin *La Traviata*ssa. Tämä produktio näytettiin suorana lhetksen televisiossa Saksassa sekä Itvllassa. Siitä tuotettiin myös DVD ja CD Deutsche Grammophon levy-yhtiölle.

Herman Wallén suorittaa paraikaa musiikin tohtorin tutkintoa Sibelius-Akatemiassa. Tämän yhteydessä hnt kuullaan Sibelius-Akatemian DocMus-yksikn konserttisarjassa, jossa hn esittää viisi lied-resitaalia Musiikkitalon uudessa Camerata-salissa.

Schubert: Schwanengesang

Runot Ludwig Rellstabin teksteihin

Liebesbotschaft

Rauschendes Bächlein, so silbern und hell,
eilst zur Geliebten so munter und schnell?
Ach, trautes Bächlein, mein Bote sei du;
bringe die Grüße des Fernen ihr zu.

All ihre Blumen, im Garten gepflegt,
die sie so lieblich am Busen trägt,
und ihre Rosen in purpurner Glut,
Bächlein, erquicke mit kühlender Flut.

Wenn sie am Ufer, in Träume versenkt,
meiner gedenkend das Köpfchen hängt,
tröste die Süße mit freundlichem Blick,
denn der Geliebte kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne mit rötlichem Schein,
wiege das Liebchen in Schlummer ein.
Rausche sie murmelnd in süße Ruh,
flüstere ihr Träume der Liebe zu.

Kriegers Ahnung

In tiefer Ruh liegt um mich her
Der Waffenbrüder Kreis;
Mir ist das Herz so bang, so schwer,
Von Sehnsucht mir so heiß.

Wie hab ich oft so süß geträumt
An ihrem Busen warm!
Wie freundlich schien des Herdes Glut,
Lag sie in meinem Arm.

Hier, wo der Flammen düstrer Schein
Ach! nur auf Waffen spielt,
Hier fühlt die Brust sich ganz allein,
Der Wehmut Träne quillt.

Herz, daß der Trost dich nicht verläßt!
Es ruft noch manche Schlacht.
Bald ruh' ich wohl und schlafe fest,
Herzliebste – Gute Nacht!

Frühlingssehnsucht

Säuselnde Lüfte wehend so mild,
blumiger Düfte atmend erfüllt!
Wie haucht ihr mich wonnig begrüßend an!
Wie habt ihr dem pochenden Herzen getan?
Es möchte Euch folgen auf luftiger Bahn!
Wohin?

Bächlein, so munter rauschend zumal,
wollen hinunter silbern ins Tal.
Die schwebende Welle, dort eilt sie dahin!
Tief spiegeln sich Fluren und Himmel darin.
Was ziehst Du mich, sehnend verlangender Sinn,
hinab?

Grüßender Sonne spielendes Gold,
hoffende Wonne bringest du hold!
Wie labt mich dein selig begrüßendes Bild!
Es lächelt am tiefblauen Himmel so mild
und hat mir das Auge mit Tränen gefüllt!
Warum?

Grünend umkränzet Wälder und Höh.
Schimmernd erglänzet Blütenschnee!
So dränget sich Alles zum bräutlichen Licht;
es schwellen die Keime, die Knospe bricht;
sie haben gefunden, was ihnen gebricht:
und Du?

Rastloses Sehnen! Wünschendes Herz,
immer nur Tränen, Klage und Schmerz?
Auch ich bin mir schwellender Triebe bewußt!
Wer stillt mir endlich die drängende Lust?
Nur du befreist den Lenz in der Brust,
nur Du!

Ständchen

Leise flehen meine Lieder
durch die Nacht zu Dir;
in den stillen Hain hernieder,
Liebchen, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen
in des Mondes Licht,
des Verräters feindlich Lauschen
fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen?
Ach! sie flehen Dich,
mit der Töne süßen Klagen
flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,
kennen Liebesschmerz,
rühren mit den Silbertönen
jedes weiche Herz.

Laß auch Dir die Brust bewegen,
Liebchen, höre mich!
Bebend harr ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich!

Aufenthalt

Rauschender Strom, brausender Wald,
starrender Fels mein Aufenthalt.
Wie sich die Welle an Welle reiht,
fließen die Tränen mir ewig erneut.

Hoch in den Kronen wogend sich's regt,
so unaufhörlich mein Herze schlägt.
Und wie des Felsen uraltes Erz,
ewig derselbe bleibt mein Schmerz.

In der Ferne

Wehe dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden! –
Fremde durchmessenden,
Heimat vergessenden,
Mutterhaus hassenden,
Freunde verlassenden
folget kein Segen, ach!
Auf ihren Wegen nach!

Herze, das seh nende,
Auge, das tränende,
Sehnsucht, nie endende,
Heimwärts sich wendende!
Busen, der wallende,
Klage, verhallende,
Abendstern, blinkender,
hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden,
Wellen sanft kräuselnden,
Sonnenstrahl, eilender,
nirgend verweilender:
die mir mit Schmerzen, ach!
Dies treue Herze brach –
grüßt von dem Fliehenden,
Welt hinaus ziehenden.

Abschied

Ade, du muntre, du fröhliche Stadt, Ade!
Schon scharret mein Rößlein mit lustigem Fuß;
Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden Gruß.
Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehen,
So kann es auch jetzt nicht beim Abschied geschehn.
Ade...

Ade, ihr Bäume, ihr Gärten so grün, Ade!
Nun reit' ich am silbernen Strome entlang,
Weit schallend ertönt mein Abschiedsgesang;
Nie habt ihr ein trauriges Lied gehört,
So wird euch auch keines beim Scheiden beschert!
Ade...

Ade, ihr freundlichen Mägdlein dort, Ade!
Was schaut ihr aus blumenumduftetem Haus
Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?
Wie sonst, so grüß ich und schaue mich um,
Doch nimmer wend' ich mein Rösselein um.
Ade...

Ade, liebe Sonne, so gehst du zur Ruh', Ade!
Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold.
Wie bin ich euch Sternlein am Himmel so hold;
Durchziehn die Welt auch weit und breit,
Ihr gebt überall uns das treue Geleit.
Ade...

Ade, du schimmerndes Fensterlein hell, Ade!
Du glänzest so traulich mit dämmerndem Schein
Und ladest so freundlich ins Hüttchen uns ein.
Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal,
Und wär' es denn heute zum letzten Mal?
Ade...

Ade, ihr Sterne, verhüllet euch grau! Ade!
Des Fensterleins trübes, verschimmerndes Licht
Ersetzt ihr unzähligen Sterne mir nicht,
Darf ich hier nicht weilen, muß hier vorbei,
Was hilft es, folgt ihr mir noch so treu!
Ade, ihr Sterne, verhüllet euch grau! Ade!

Runot Heinrich Heinen teksteihin (Heinen alkuperäisessä järjestyksessä)

Das Fischermädchen

Du schönes Fischermädchen,
treibe den Kahn ans Land;
komm zu mir und setze dich nieder,
wir kosen Hand in Hand.

Leg an mein Herz dein Köpfchen
und fürchte dich nicht zu sehr;
vertraust du dich doch sorglos
täglich dem wilden Meer.

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,
hat Sturm und Ebb und Flut,
und manche schöne Perle
in seiner Tiefe ruht.

Am Meer

Das Meer erglänzte weit hinaus
im letzten Abendscheine;
wir saßen am einsamen Fischerhaus,
wir saßen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwoll,
die Möwe flog hin und wieder;
aus deinen Augen liebevoll
fielen die Tränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand,
und bin aufs Knie gesunken;
ich hab' von deiner weißen Hand
die Tränen fortgetrunken.

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
die Seele stirbt vor Sehnen; –
mich hat das unglücksel'ge Weib
vergiftet mit ihren Tränen.

Die Stadt

Am fernen Horizonte
erscheint, wie ein Nebelbild,
die Stadt mit ihren Türmen,
in Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt
die graue Wasserbahn;
mit traurigem Takte rudert
der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal
leuchtend vom Boden empor
und zeigt mir jene Stelle,
wo ich das Liebste verlor.

Der Doppelgänger

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
in diesem Hause wohnte mein Schatz;
sie hat schon längst die Stadt verlassen,
doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe
und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;
mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe –
der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
das mich gequält auf dieser Stelle
so manche Nacht, in alter Zeit?

Ihr Bild

Ich stand in dunkeln Träumen
und starrt' ihr Bildnis an,
und das geliebte Antlitz
heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
ein Lächeln wunderbar,
und wie von Wehmutstränen
erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen
mir von den Wangen herab.
Und ach, ich kann's nicht glauben,
daß ich dich verloren hab!

Der Atlas

Ich unglückselger Atlas, eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen,
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt,
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend!

Schwanengesang – Joutsenlaulu

Laulut Ludwig Rellstabin runoihin
(suom. Aarne Toivonen)

Liebesbotschaft – Lemmenviesti

Soliseva puro, hopeinen ja kirkas,
rakkaani luokseko kiiruhdat iloisena?
Oi uskottu virta, ole lähettini
ja vie täältä kaukaa viestini.

Hänen kukkasensa tarhassa varjellut,
jotka hän niin kernaasti painaa povelleen,
ja ruusut purppuranhoitoiset,
puro, virkistä vilvoittavalla virrallasi.

Kun hän rannalla istuu unelmiin vajonneena
ja minua muistellen painaa päänsä,
tuota suloista lohduta iloisella katseellasi:
pian rakastettu palaa takaisin!

Kun aurinko laskee punaisena hehkuen,
tuudita rakkaani silloin uneen.
Solinallasi vaivuta hänet vilpeään uneen
ja kuiski hänelle rakkauden unia.

Kriegers Ahnung – Soturin aavistus

Makaa syvässä unessa ympärilläni
aseveljien joukko.
Sydämeni on levoton ja raskas
ja kaipaudesta hehkuva.

Miten usein olenkaan ihanasti unelmoinut
hänen lämpimällä povellaan!
Miten houkuttavalta näyttikään lieden hehku,
kun hän lepäsi käsivarsillani.

Täällä missä liekkien synkeässä kajossa
vain aseet välkkyy,
täällä on rintani aivan yksin,
ja kaipauksen kyyneleet vuotaa.

Sydän, kunpa et jäisi vaille lohtua!
Vielä on jäljellä monta taistelua.
Vaan kohta lepään ja nukun raskaasti:
rakkaimpani – hyvää yötä!

Frühlingssehnsucht – Kevätkaipuuta

Lempeinä puhkutte kuiskivat tuulet,
te kukkien tuoksua kantavat!
Miten hengitte minua onneksaasti tervehtien!
Mitä teittekään sykkivälle sydämelle:
se teitä seurata tahtoi siunten teitä!
Minne?

Puro niin iloisena tyrskien rientää,
hopeisena hohtaen laaksoa kohti.
Te vikkelät aallot, sinne kiirehdätte!
Ja niityt ja taivas sen peilissä kuvastuvat.
Miksi kutsutte, kiehdotte kaipaavaa mieltä
mukaanne?

Tuot toivoa, onnea ihanaa,
sinä tervehtivän auringon leikkisä kilo.
Miten vilvoittaakaan autuaana väikkyvä kuvasi!
Niin lempeänä se hymyilee siniseltä taivaalta
ja ovat silmäni täynnä kyyneliä.
Miksi?

Vihreinä siintävät metsät ja pahdat,
ja kukkien lumi hohtaa säihkyen.
Koko luonto kirmaa neitseelliseen valoon,
kasvaa oras ja silmut aukeaa:
mikä puuttui vielä, sen löysivät jo.
Entä sinä?

Levotonta kaipausta! Sinä toivova sydän,
aina vain kyynelissä, murheen, tuskan kourissa?
Tunnen vaistojen heräävän sisälläni!
Kuka viimein laannuttaisi riepovan kaipuun?
Vain sinä avaat kevään rinnassani,
sinä vain!

Ständchen – Serenadi

Luoksesi liitävät yössä hiljaa
minun lauluni.
Tänne hiljaiselle niitylle, rakas,
tule luokseni.

Kuutamossa hoikat latvat
kahisee ja suhisee.
Älä pelkää petosta väijyvää,
rakas, ollenkaan.

Kuuletko satakielten laulun?
Ne sinua pyytävät,
suloisella valituksellaan
anovat vuokseni.

Ne tietävät rinnan kaipuun,
tuntevat lemmentuskan,
ne jokaista herkkää sydäntä
liikuttavat äänensä hopealla.

Myös sykähtäköön sinun rinnassasi:
rakas, kuule minua.
Vavisten odotan sinua:
tule, tee minut onnelliseksi.

Aufenthalt – Majani

Kohiseva virta, pauhaava metsä,
uljaat kalliot siinäpä majani.
Niin kuin aalto aaltoa seuraa,
minun kyyneleeni vierivät yhä uudelleen.

Korkealla huipuilla tulvehtien sataa,
ja äänettömästi hakkaa sydämeni.
Ja kuin kallion ikivanha malmi
niin ikuisesti pysyy tuskani.

In der Ferne – Kaukana

Surkeus niitä, jotka pakenee
ja maailmalle matkaa!
Vieraita raitteja talsiville,
kotonsa kokonaan unohtaville,
äitinsä taloa vihaaville,
ystävänsä hylkääville
ei siunausta riitä:
tiehenne siitä!

Kaipaava sydän,
kyynelöivät silmät,
loputon kaipa
omaan kotiin.
Kuohuva rinta,
hiipuva valitus,
iltatähti, loistava,
toivottomana laskeva.

Te henkivät tuulet,
lempeinä tyrskivät laineet,
kerkeä auringonsäde,
joka et odottaa malta:
sille, joka tuskan toi
ja särki uskollisen sydämeni,
terveiset pankaa pakenevalta
ja maailmaa matkaavalta.

Abschied – Hyvästi!

Hyvästi, iloinen, riemujen kaupunki, adjö!
Jo ratsuni kuopii iloisin kavioin,
ja jätän viimeisen hyvästelevän tervehdykseni.
Etpä nähnyt minua koskaan murheissani,
eikä niin käy nytkään!
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, metsät ja vehreät tarhat, adjö!
Nyt ratsastan hopeisen virran rantaa
ja kauaksi kuuluu jäähyväislauluni.
Ettepä koskaan kuulleet minulta surullista laulua,
ettekä sellaista kuule lähtiessänikään.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, te iloiset tyttöset, adjö!
Miksi kukkien tuoksun ympäröimistä taloistanne
te katsotte houkutus, veitikka silmissänne?
Niin kuin aina, tervehdin kaikkia,
mutta enää en käännä ratsuani takaisin.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, rakas aurinko, sinä levolle painut, adjö!
Nyt loistaa vain tuikkivien tähtien kulta.
Miten teille taivaan tähtösille olenkaan kallis,
kun kuljemme ympäri maailmaa tuolla ja täällä
ja aina vain annatte uskollista johdatusta.
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, sinä kirkkaana hohtava ikkuna, adjö!
Sinä loistat niin kirkkaan luottavaisena
ja ystävällisesti kutsut meitä mökkiin.
Niin usein sinun ohitsesi ratsain kuljin,
mutta tänäänkö vihonviimeisen kerran?
Hei vaan, adjö!

Hyvästi, te tähdet, te pilviin peittykää, adjö! .
Pienen ikkunan himmeästi kajastava valo
ei korvaa teidän valoanne.
En voi täällä viipyä, vaan täältä on mentävä,
ja te olette matkallani uskollisina!
Hyvästi, tähdet, te pilviin peittykää, adjö!

Laulut Heinrich Heinen teksteihin

Das Fischermädchen (suom. Yrjö Jylhä)

Sinä kaunoinen kalatyttö,
tuo venhosi rantaan päin;
tule luokseni, istu tänne,
niin haastamme käsikkäin.

Sydämelleni pääsi paina,
mua ethän peljänne vaan;
joka päivähän itses uskot
meren helmaan raivoavaan.

Sydän mulla on kuin meri synkkä,
meri vuoksien, luoteiden,
ja monta helmeä päilyy
myös syvyyksissä sen.

Am Meer (suom. Aarne Toivonen)

Meren ääret hehkuivat
aurionlaskun kajossa.
Istuimme kalastajan mökin luona
hiljaa, vaieten.

Sumu nousi, ja veden laineiden myötä
lokki lensi ympärillämme.
Sinun ihanista silmistäsi
vieri kyyneliä.

Ne putosivat kädellesi,
ja vaivuin polvilleni
ja valkoisesta kädestäsi
join nuo kuumat kyyneleet.

Siitä pitäen on ruumiini tuntenut tuskaa,
sieluni kuolee kaipuuseen.
Tuo onneton nainen
minut myrkytti kyynelillään.

Die Stadt (suom. Yrjö Jylhä)

Taa taivaanrannan nousten
kuin kangastus päällä veen,
hämyssä illan katsoo
mua kaupunki torneineen.

Saa kostea ilmanhenki
veet harmaat väreilemään;
vait murheen tahtia soutaa
mua laivuri venheessään.

Viel' aurinko kerran nousee
maat häipyvät kirkastain
ja näyttää mulle paikan,
miss' armaasta eron sain.

Der Doppelgänger (suom. Yrjö Jylhä)

Kadut nukkuvat, yö käy äänettömäksi,
minä katson armaani ikkunaan,
pois kaupungista hän aikaa läksi,
mut vielä nään talon paikallaan.

Mies toinen on tuolla, hän käsiä vääntää,
ylös katsoo puhjeten huokailuun;
mua kauhistaa, kun kasvot hän kääntää,
oman itseni tunnen paisteessa kuun.

Sinä haamuni kalvas, huuruinen,
miks lemmetuskaani matkit noin,
jota tällä paikalla kärsin muinen
monin öin, monin pitkin tuokioin?

Ihr Bild (suom. Yrjö Jylhä)

Minä synkissä unelmissa
hänen kuvaansa tuijotin,
ja kas, nuo rakkaat kasvot
elon jo saivatkin.

Sai huultensa ympärille
hymyn ihmeellisen nyt hän,
kuin kaihon kyynelissä
näin silmänsä sädehtivän.

Myös multa kyynelvirta
vuos poskelle hiljalleen –
ja ah, en uskoa saata
sun luotani lähteneen!

Der Atlas (suom. Yrjö Jylhä)

Ma kovanonnan Atlas! Maailmaa
mun kantaa täytyy näin, maailmaa tuskain,
mun taakkani on suunnaton, en kestä,
vaan sydän murtuu multa.

Oi sydän ylväs, niinhän tahdoitkin!
Vain onni rajaton tai kurjuus suurin
sun tahtos oli, sydän ylväs,
ja noin nyt olet kurja.



FRANZ SCHUBERT: WINTERREISE

**AARNE PELKONEN, BARITONI
RISTO KYRÖ, FORTEPIANO**

**4.4.2014 klo 19, Sibelius-Akatemian
konserttisali**

Winterreise Schubertin viimeisen vuoden porttina

Tänään 4.4.2014 on neljännen tutkintokonserttini vuoro. Ajatus Schubertin viimeiseen vuoteen pureutuvasta jatkotutkintoprojektista virisi viitisen vuotta sitten, ja nyt tohtoriopintojeni päätös keväällä 2015 on jo näköpiirissä. Tie on ollut pitkä, vaikka taaksepäin katsottuna aika tuntuukin kiitäneen nopeasti. Tässä vaiheessa voin nähdä perspektiivin, jossa on jo hiukan syvyyttäkin. Näin tiiviisti en ole aiemmin yhdenkään säveltäjän seurassa vaeltanut. Beethoven kulki rinnallani muutaman vuoden ajan 1980-luvulla varsinkin pianomusiikissaan, myöhemmin myös kamarimusiikissaan, mutta tämä Schubert-jakso on tuonut mukanaan paljon muutakin kuin harjoittelua ja konsertointia. Schubertin seurassa olen sukeltanut 1800-luvun alkupuolen Eurooppaan keskelle Napoleonin sotia ja sensuurin läpitunkemaa pikkuporvarillista Wieniä, kaupunkia, jossa opiskelin parin vuoden ajan 1980-luvulla. Projektin aikana olen viettänyt viikon Wienissä syksyllä 2012 ja toisen viikon kuukausi sitten, kiitos Sibelius-Akatemian ja Suomen Kulttuurirahaston myöntämien apurahojen. Olen jäljittänyt Schubertin polkuja, hänen ystäviään ja elämänpiiriään Wienin arkistoissa, kirjastoissa ja museoissa. Tutkintokonserteissani olen esittänyt piano- ja kamarimusiikkia hänen viimeiseltä elinvuodeltaan, ja monissa esseissäni olen käsitellyt 1800-luvun alun Wienin konserttielämää, Schubertin toimintaa ja hänestä kirjoitettuja tekstejä.

Laulusarja *Winterreise* oli käännekohta Schubertin elämässä, kuin portti ihmeelliseen viimeiseen vuoteen 1828. Wilhelm Müllerin runoihin kirjoitettujen laulujen sävellystyö valmistui oikeastaan jo vuonna 1827, mutta vielä kuolinvuoteellaan syksyllä 1828 Schubert hioi laulusarjan toista osaa kustantaja Tobias Haslingeria varten. *Winterreisen* ensimmäisen osa, ensimmäiset kaksitoista laulua, ilmestyi vuoden 1828 keväällä ja toiset kaksitoista laulua saman vuoden jouluna. Ensimmäisestä osasta oli maaliskuun lopussa 1828 *Wiener Theaterzeitungissa* mainos vain kolme päivää Schubertin ainoan julkisen sävellyskonsertin jälkeen. Schubert ystävineen olisi tietysti toivonut wieniläislehtien tuolloin arvioivan hänen konserttiaan, mutta kaupungissa samalla viikolla alkaneet viulutaituri Niccolò Paganinin (1782–1840) konsertit veivät lehtien huomion toisaalle. Joulukuun 30. päivänä 1828, reilu kuukausi Schubertin kuoleman jälkeen, *Wiener Theaterzeitung* julkaisi toisenkin osan valmistuttua mainoksen, jossa laulusarjaa ja sen tekijöitä kuvataan sydämeenkäyvästi, selvästikin viitaten sarjan laulun *Der Wegweiser* tekstiin. Varhainen kuolema teki sekä runoilijasta että säveltäjästä legendaarisia hahmoja, ja tätä oli helppo hyödyntää nuottipainoksen markkinoinnissa. Müller oli

itse asiassa kuollut 32-vuotiaana jo 30.9.1827, ennen ensimmäisen osan ilmestymistä, vaikka mainosteksti kertoo näin:

Ensimmäisen osan ilmestymisen jälkeen ovat sekä runoilija että säveltäjä lähteneet pitkälle matkalle siihen maahan, josta yksikään vaeltaja ei palaa takaisin! He ovat rantautuneet satamaan, josta he eivät enää voi lähettää meille meitä niin usein sykehdyttäneitä lahjojaan; se mitä he ovat jättäneet jälkeensä, kietoutuu ikikukkien seppeleeksi, ja näiden kukkien tuoksu tekee onnelliseksi kaikki, jotka niitä lähestyvät.¹

Yksinäisen vaeltajan talvinen matka

Kuolema on keskeinen teema *Winterreisessa*. Siitä kirjoittaa professori Lauri Suurpää uunituoreessa teoksessaan *Death in Winterreise – Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Suurpää näkee lohduttoman päähenkilön suuntaavan laulusarjan alkupuolella katseensa menetettyyn rakkauteen ja loppupuolella kuolemaan, jonka tuomaa vapautusta tuskasta ja ahdistuksesta hän odottaa ja etsii – turhaan. Se, onko talvisen vaeltajan kaipaama kuolema konkreettinen fyysinen kuolema vai jonkinlainen vertauskuvallinen sisäinen kuolema, ei käy yksiselitteisesti ilmi Müllerin runoista. Suurpää asettuu sille kannalle, että vaeltaja etsii ensin arvokasta fyysistä kuolemaa mutta lopulta suorastaan epäinhimillistä tunteiden turtuneisuuden tilaa, jota viimeisen laulun kampiliiransoittaja edustaa. Epätoivoinen kulkija kysyy, voisiko hän liittyä vanhan miehen seuraan, mutta kysymys jää vaille vastausta.

1800-luvun saksankielisen runouden ja laulutekstien maailma oli usein hyvin melankolinen, sisäänpäin kääntynyt, täynnä määrittelemätöntä kaipausta. Goethe oli uudenlaisen lyriikan isähahmo, ja hänen tyylillisiin seuraajiinsa kuului myös Wilhelm Müller. Tärkeään osaan nousi luonnon kuvaaminen, vaikka luonnonilmiöt saivat samalla aivan uusia vertauskuvallisia merkityksiä.

¹ *Seit der Erscheinung der ersten Abteilung haben beide, Dichter und Tonsetzer, die große Reise in jenes Land angetreten, aus dem kein Wanderer wiederkehrt! Sie sind in Hafen angelangt, aus dem sie uns keine Gaben mehr senden können, wie sie uns von ihnen dargeboten so oft entzückten; allein was sie zurückließen, windet sich in einen Kranz von Immortellen, deren Duft Alle beglückt, die sich ihm nahen.*
(Suomennos Risto Kyrö)

Winterreisen runojen julkaisuhistoria on sikäli erikoinen, että ne ilmestyivät ensin useammassa osassa eri julkaisuissa ja lopulta kaikki kaksikymmentäneljä Müllerin omassa 1824 julkaistussa runokokoelmassa *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten II* (Vapaasti suomennettuna: ”Runoja erään vaeltavan torvensoittajan jälkeensä jättämistä papereista”). Todennäköisesti Schubert löysi ensimmäiset kaksitoista runoa ystävänsä Franz von Schoberin (1796–1882) luota vuoden 1823 *Urania*-taskukirjasta, sillä laulujen järjestys on sama kuin siinä. Myöhemmissä versioissa runojen järjestys on nimittäin hiukan erilainen. Toimittamassaan kirjassa *German Lieder in the Nineteenth Century* Rufus Hallmark arvelee, että myöhemmin samasta Schoberin kirjahyllystä löytyi myös mainittu *Waldhornisten II* ja sen sivuilta loputkin *Winterreisen* runoista.

Kuka oli Wilhelm Müller?

Wilhelm Müllerin (1794–1827) runouden arvoa on usein vähätelty, sillä ilman Schubertin laulusarjoja *Die schöne Müllerin* ja *Winterreise* hänen nimeään ei ehkä kirjallisuuspiirien ulkopuolella juuri tunnettaisikaan. Kirjassa *Retracing a Winter's Journey – Franz Schubert's Winterreise* Susan Youens pyrkii osoittamaan Müllerin runouden arvon ja sen, että Schubert selvästikin tutki hänen runonsa tarkkaan pienintä sävyä myöten ennen kuin puki ne säveliin. Youensin mukaan Müller itse oli sanonut vierastavansa monimutkaista runorakennetta ja todennut, että pelkistetty ilmaisutapa tuo tunne-elämän lähemmäksi lukijaa. Luonnollisuus, totuus ja yksinkertaisuus olivat hänen johtotähtiään. Tätä joskus suorastaan karua ilmaisua seuraa *Winterreisessa* myös Schubertin vähäeleinen mutta sitäkin vahvempi musiikillinen tekstuuri.

Müller ei itse ollut muusikko, mutta päiväkirjassaan hän kirjoitti, että vaikkei hän osaa soittaa eikä laulaa, hän säkeitä kirjoittaessaan kuitenkin sekä laulaa että soittaa. Samalla hän unelmoi siitä, että jossain joku hengenheimolainen jonain päivänä kuulisi sävelet hänen sanojensa takana ja toisi ne sitten hänelle. Kun sitten Bernhard Josef Klein (1793–1832) vuosia myöhemmin lähetti Müllerille kuusi tämän runoihin säveltämänsä laulua, runoilija kirjoitti kiitoskirjeessään, että hänen runonsa ovat olemassa vain puolinaisesti, kunnes musiikki herättää ne todella eloon. Näin kirjoittaessaan Müller tuskin vähätteli runojensa arvoa, vaan pikemminkin kunnioitti musiikin ilmaisuvoimaa; olihan hänen kiinnostuksensa laulutaidetta kohtaan tunnettu tosiasia. Siitä ei ole todisteita, ehtikö hän saada tietää mitään Schubertin vuonna 1823 hänen runoihinsa säveltämästä laulusarjasta *Die schöne Müllerin*.

Müller syntyi räätälin perheeseen pienessä Dessaun kaupungissa hiukan Leipzigista pohjoiseen. Perheen lapsista hän oli ainoa, joka saavutti aikuisiän. Hän opiskeli Anhalt-Dessaun herttuan tukemana Berliinissä kielitiedettä, historiaa ja kirjallisuutta ja toimi myöhemmin suojelijansa kirjastonhoitajana ja hovineuvoksena. Hän ehti myös taistella vapaaehtoisena Preussin armeijassa Napoleonin joukkoja vastaan näiden palatessa tappiolliselta Venäjän-retkeltään 1813. Opinnnot keskeytyivät pian uudelleen, kun Müller lähti kahdeksi vuodeksi Italiaan ja Itävaltaan. Italian-matkan hedelmänä syntyi Roomasta ja roomalaisista kertova kirja *Rom, Römer und Römerinnen*, josta on otettu uusintapainoksia kahteen kertaan vielä 1900-luvullakin. Matkoiltaan Müller sittemmin palasi kotikaupunkiinsa ja toimi kirjastotyönsä lisäksi myös opettajana, toimittajana, taitavana kääntäjänä, kriitikkona ja runoilijana ja päätyi vielä onnelliseen avioliittoonkin, mutta ei sittenkään tuntenut oloansa kotoisaksi. Vuonna 1827 hänen vaeltajansielunsa vei hänet kahden kuukauden mittaiselle Reinin-matkalle ”Nibelungin aarretta tavoittelemaan”. Palattuaan tältä matkaltaan hän ehti olla kotona viisi päivää ennen yllättävää kuolemaansa. On spekuloitu, että hänet olisi ehkä jopa myrkytetty, mutta mitä ilmeisimmin kuolinsyynä oli äkillinen sydänkohtaus.

Italian-matkakertomusten lisäksi Müller tunnettiin 1800-luvulla myös kreikkalaislauluistaan, joita hän julkaisi muutama kerrallaan 1820-luvun aikana. Kreikan halu irtautua Turkin vallasta inspiroi muutoinkin saksalaisia nuoria intellektuelleja 1800-luvun alkupuolella. He halusivat palauttaa kunniaan kreikkalaisen demokratia-aatteen ja edistää sen myötä sananvapautta myös omassa kotimaassaan. Poliittisia vapausaatteita ei katsottu Saksan alueella suopein silmin, ja Müllerkin oli joutunut sensuurin kohteeksi ensimmäisen kerran jo vuonna 1816. Itse asiassa Schubertin käsiinsä saama *Urania*-vuosikirja, josta hän löysi ensimmäiset *Winterreisen* runot, oli Preussissa julistettu pannaan poliittisesti arkaluontoisten tekstien tähden. Müllerin runot tuskin kuitenkaan olivat sensuroinnin syynä.

***Winterreisen* tarina**

Winterreisen vaeltajan matkanteko ei ole kovin konkreettista siirtymistä paikasta toiseen, vaan pikemminkin näkökulmia sielun syövereihin. Susan Youens vertaa teosta 1900-luvun alun ekspressionistisiin monologeihin, joissa oma psyyke on löytöretken kohteena. Heti ensimmäinen runo alkaa sanalla *fremd*, vieras tai muukalainen: ”Muukalaisena olen tänne tullut ja muukalaisena täältä lähten.” John Reed (*Returning Cycles*, 2001) taas kirjoittaa illuusion keskeisestä roolista laulusarjan maailmassa. *Winterreise* on kokonaisuus vailla keskipistettä, se kierii

hitaasti kohti jäätynyttä joutomaata. Reedille molli on vaeltajan epätoivon ja alakulon todellisuutta ja duuri illuusiota jostain paremmasta. Sarjassa on vain kaksi laulua, joissa duurin kuvaamaa toivemaailmaa ei ole lainkaan: *Der stürmische Morgen* ja *Der Leiermann*. *Der Leiermann*, Kampiliiransoittaja, on sarjan päätöslaulu, ja Myrskyinen aamu, *Der stürmische Morgen*, on sekin lähellä sarjan loppua. Tämä näkemys sopii hyvin yhteen Suurpään näkemyksen kanssa. Hänhän osoittaa, että tuossa vaiheessa vaeltaja ei enää edes haaveile saavansa rakastettuaan takaisin, vaan kaipaakin vain kuolemaa.

Müllerin runot löysivät selvästikin kaikupohjan Schubertin sielunmaisemassa, ja hän omien sanojensa mukaan panosti paljon sarjan säveltämiseen. Hänen ystävänsä Joseph Spaun (1788–1865) muistelee Schubertin kutsuneen hänet kuulemaan, kun hän esitti koko laulusarjan. Schubert kuvaili jo ennakkoon lauluja Spaunille kammottaviksi ja samalla kertoi niiden säveltämisen vaatineen häneltä paljon enemmän kuin mitkään muut laulut. Tämä Schoberin luona järjestetty Schubertin oma esitys sarjasta oli ainoa, joka tapahtui hänen elinaikanaan.

Minkälaisen kertomuksen nämä kammottavat runot sitten oikein muodostavat? Sarjan avauslaulussa *Gute Nacht* vaeltaja lähtee yöllä hiljaa rakkaimpansa kotitalosta ja jättää mielessään hyvästit hänelle ja koko kaupungille eikä sen jälkeen koko matkallaan – paitsi muistoissaan ja unelmissaan – tapaakaan ketään muuta ihmistä kuin viimeisen laulun *Leiermannin*, joka kampeaan kääntäen soittaa monotonisia laulujaan. Talon katolla kylmä puhuri soittaa tuuliviiriä niin kuin sydäntäkin, ja kyyneleet jäätyvät valuessaan poskillla. Turhaa on etsiä tuttuja jälkiä lumesta, eikä ruohoa ja kukkiakaan lumen alta näy. Tuttu lehmus löytyy kaivon luota, mutta sekään ei kykene tarjoamaan lepoa. Kyyneleet tippuvat nyt lumeen, joka imee sisäänsä myös kulkijan kuumottavan kivun. Tuttu, kesällä niin iloisesti kohissut joki on sekin saanut kylmän peitteen ja makaa liikkumattomana. Taakse jäänyt kaupunki muistuu vielä mieleen, voisikohan rakkaan portille mennä ja vain seisoa siinä hiljaa? Ei, sen sijaan vaeltaja näkeekin virvatulen, joka vetää puoleensa mutta on yhtä häilyvä kuin kaikki ilomme ja surummekin. Onkin levon aika, sillä kulkeminen väsyttää. Onneksi miilunpolttajan ahdas talo tarjoaa suojan. Unessa tulee kevät ja sydän lyö lämpimästi, mutta sitten yksinäisyys valtaa taas mielen.

Postitorvi soi, ja hetkeksi herää toivo siitä, että vaeltajalle tulisi kirje rakkaalta. Turha toivo. Sen sijaan hiukset näyttävät harmaantuneen. Olisiko vanhuus tullutkin näin pian? Silloinhan kuolemaankaan ei ole pitkä matka. Ei, huurretta on tukan harmauskin. Kaupungista lähtien vaeltajaa on seurannut varis, ehkäpä se osoittaa

uskollisuutta hautaan saakka! Siellä täällä näkyy puissa vielä jokunen kirjava lehti, mutta nekin putoavat maahan aivan kuin vaeltajan toivo. On taas yö, ja kylässä valvovat vain koirat, jotka haukkuvat sillä aikaa kun ihmiset nukkuvat ja näkevät uniaan. Aamulla nousee myrsky ja kulkija näkee oman kuvansa piirtyvän taivaalle aamuruskon myötä. Valo tanssii hänen edessään, ja hän lähtee sitä seuraamaan, mutta sehän onkin vain kuvitelmaa. Löytyy tienviitta, joka johtaa sinne, mistä kukaan ei tule takaisin. Sitä tietä on lähdettävä kulkemaan. Tie vie hautausmaalle, mutta tässä majatalossa ei ole tilaa. On pakko jatkaa matkaa. On parasta myös olla kuuntelematta sydämensä tuskaa. Parempi on laulaa iloisia lauluja, hullut ne vain valittavat, kukin on onnensa seppä! Rohkeuden puuska on kuitenkin pian ohi. Taivaalla näkyy valoilmiö, joka saa auringon näkymään kolmena kappaleena, mutta pimeässä on kyllä sittenkin parempi olla. Viimein kylän takana näkyykin vanha mies, joka kankein sormin vääntää lauluja liirastaan, vaikei häntä kukaan näe eikä kuule, ja lautasensakin on aina vain tyhjä. Suostuisiko hän säestämään soittimellaan yksinäisen kulkijan lauluja?

Kysymys jää vaille vastausta. Tarina ei kerro, vieläkö vaeltaja jatkaa yksin matkaansa vai onko vanhuksen tapaaminen ratkaiseva käänne. Susan Youens uskoo talvisen kulkijan löytävän ulospääsyn kurjuudestaan ryhtymällä muusikoksi. Tulkinta on yllättävä, mutta Youens perustelee näkemyksensä romanttisen proosan kuvalla taiteilijan kutsumuksesta: Vaeltaja oli eksyksissä sekä rakastamansa tytön luona että kuolemaa etsiessään, sillä hänen kohtalokseen oli sinetöity muusikkous. Tämän taitelijan kutsun, *Künstlerberufung*, hän ymmärsi vasta liiransoittajan tavattuaan, samaan tapaan kuin muusikot tunnistavat toisensa vaistonvaraisesti ja sanattomasti E.T.A. Hoffmanin teoksissa. Youens päättelee kuitenkin, ettei *Winterreise* saisi vastakaikua niin monen kuulijan sisimmässä, jos loppuratkaisu koskettaisi vain muusikoita tai taiteilijoita. Muusikkous on tässä yhteydessä samalla kuva siitä universaalisesta kokemuksesta, että jokainen kulkee yksin elämänsä erityistä polkua.

Tapaaminen liiransoittajan kanssa ei Schubertin maalaamassa sävelmaisemassa vaikuta tuovan suurta helpotusta tai iloa. Päinvastoin, vasemman käden avoin kvintti laulun *Der Leiermann* alusta loppuun luo turruttavan monotonisen vaikutelman. Diskantissa laulajan ja pianistin kahden tahdin mittaiset repliikit vuorottelevat alistuneen oloisesti. Jos loppuratkaisun suhteen olisi valittava Youensin muusikon kutsun ja Suurpään ehdottaman turtuneisuuden tuoman helpotuksen välillä, kallistuisin jälkimmäiseen ratkaisuun. Runon vielä voisin tulkita Youensin hienosti perustelemalla tavalla, mutta Schubertin säveltämä kuva on hyvin apaattinen. Jotain loppuu, jostain vaeltaja selvästikin tässä luopuu. Pysähtymisessä on ehkä toisaalta

pientä toivon kipinää. Mitä sitten seuraa, jää kuitenkin avoimeksi kysymykseksi. Olkoon kuulijalla vapaus aavistella vaeltajan kohtaloa ilman valmiita vastauksia. *Winterreise* on syvästi inhimillinen matka, joka alkaa muukalaisuudesta ja päättyy kysymysmerkkiin.

Winterreisen sävellajit

Vaikuttaa ilmeiseltä, että Schubert oli suunnitellut sarjan tonaalisesti jossain määrin koherentiksi. Yhtä ilmeiseltä vaikuttaa sekin, että hän kustantajan toiveesta myöntyi vaihtamaan sarjan nuottipainokseen viiden laulun sävellajin kaksi tai kolme puolisävelaskelta matalammaksi. Käsikirjoituksen mukaisissa sävellajeissa jotkin laulut nousevat yksiviivaiseen a:han, mutta muutosten jälkeen korkeimmalla liikkuvat laulut tulivat useampien laulajien ulottuville. Kustantajat olivat tuohon aikaan valinnoissaan ja päätöksissään pragmaattisia, eivätkä säveltäjien toiveet aina tulleet kuulluiksi. Nuottien piti käydä kaupaksi, ja se saneli toimintatavat. 1895 ilmestyi sentään Leipzigissa Breitkopf & Härtelin kustantama kriittinen laitos, jossa kyseiset viisi laulua on painettu sekä käsikirjoituksen että ensi painoksen sävellajeissa.

Winterreisen sävellajit käsikirjoituksessa ja ensipainoksessa (muutokset lihavoituina) sekä tämän illan konsertissa:

	Käsikirjoitus	Ensi painos	Tänään
1. Gute Nacht	d-molli	d-molli	c-molli
2. Die Wetterfahne	a-molli	a-molli	f-molli
3. Gefrorene Tränen	f-molli	f-molli	d-molli
4. Erstarrung	c-molli	c-molli	a-molli
5. Der Lindenbaum	E-duuri	E-duuri	E-duuri
6. Wasserflut	fis-molli	e-molli	d-molli
7. Auf dem Flusse	e-molli	e-molli	d-molli
8. Rückblick	g-molli	g-molli	e-molli
9. Irrlicht	h-molli	h-molli	a-molli
10. Rast	d-molli	c-molli	h-molli
11. Frühlingstraum	A-duuri	A-duuri	G-duuri
12. Einsamkeit	d-molli	h-molli	h-molli

13. Die Post	Es-duuri	Es-duuri	C-duuri
14. Der greise Kopf	c-molli	c-molli	h-molli
15. Die Krähe	c-molli	c-molli	h-molli
16. Letzte Hoffnung	Es-duuri	Es-duuri	D-duuri
17. Im Dorfe	D-duuri	D-duuri	D-duuri
18. Der stürm. Morgen	d-molli	d-molli	d-molli
19. Täuschung	A-duuri	A-duuri	A-duuri
20. Der Wegweiser	g-molli	g-molli	f-molli
21. Das Wirtshaus	F-duuri	F-duuri	F-duuri
22. Mut!	a-molli	g-molli	fis-molli
23. Die Nebensonnen	A-duuri	A-duuri	G-duuri
24. Der Leiermann	h-molli	a-molli	g-molli

Schubertin käsikirjoituksen sävellajeissa sarjan ensimmäisessä osassa d-molli vaikuttaisi olevan pääsävellaji, johon liittyvät luontevasti e-molli, g-molli, a-molli ja sen dominantti E-duuri. D-mollin dominanttiin A-duuriin kirjoitettu valoisa *Frühlingstraum*, joka kylläkin päättyy a-molliin, olisi käsikirjoituksen mukaan johtanut luontevasti takaisin d-molliin päätöslaulussa *Einsamkeit*. Toteutuneessa ensipainoksessa *Einsamkeit* julkaistiin kuitenkin h-mollissa, ja paluu d-molliin jää toteutumatta. Toisen osan aloittavassa laulussa *Die Post* postitorvet soivat komeasti Es-duurissa kuten niin moni wienintorvelle tai käyrätorvelle kirjoitettu teos. Alkuperäinen d-molliin ja runon kuvaamaan yksinäisyyteen päättyvä ensimmäinen osa olisi vaihtunut puolen sävelaskeleen nostolla toiveikkaaksi: Olisiko yksinäiselle vaeltajalle tulossa kirje? Toisen osan neljä ensimmäistä laulua muodostavat taas tavallaan oman kokonaisuutensa liikkuen Es-duurissa ja sen rinnakkaissävellajissa c-mollissa.

Haslinger hyväksyi julkaistavaksi ensimmäisen osan niin, että se päättyy h-molliin. Olisi siis ollut tavallaan loogista, että myös toisen osan viimeinen laulu *Leiermann* olisi ollut samassa sävellajissa. Näin onkin käsikirjoituksessa, mutta samalla laulajan koko sarjan viimeinen fraasi nousee peräti kaksi kertaa yksiviivaiseen g-säveleen. Koko laulusarja päättyy siksi ensipainoksen mukaan a-molliin, joka palaa tonaalisesti lähemmäs ensimmäisen osan keskeistä d-mollia – tosin vastoin Schubertin alkuperäistä suunnitelmaa. Jokaisella sävellajilla on oma värinsä, ja minusta ensipainoksen etumerkitön a-molli sopii itse asiassa vanhan kömpelösormisen posetiivarin sävellajiksi paremmin kuin sitä selvästi kirkkaampi h-molli. Säveltäjän alkuperäinen sävellajiasetus jäi valitettavasti osin näiden muutosten jalkoihin, mutta tosiasiallisestihan konserttilavoilla tehdään sävellajien suhteen kompromisseja

vielä enemmän kulloisenkin lauluäänen parhaan soinnin löytämiseksi. Näin kuulijalla jäävät laulujen väliset tonaaliset suhteet havaitsematta ainakin spontaanin kuulokuvan pohjalta – ja niiden tarkastelu jää lähinnä muusikoiden ja tutkijoiden osaksi.

Laulajan äänialan mukaisesti sävellajit siis päätyvät esitystilanteessa usein varsin sattumanvaraiseen järjestykseen, mutta muutoksilla on muitakin seurauksia. Schubert on kirjoittanut kokonaisuutena tummaväritteisen *Winterreisen* pianostemman monissa lauluissa hyvin bassovoittoiseksi, mikä alkuperäisissä sävellajeissa soitettaessakin saa modernin konserttiflyygelin soimaan möreästi. Nerokkaat efektinomaiset tehosteet kuulostavat helposti sameilta, ja kun sitten transponoidaan alaspäin, tilanne kärjistyy entisestään, ja pianistilta vaaditaan kekseliäisyyttä ongelman ratkaisemiseksi. Fortepianolla soitettaessa taas matalammatkin sävellajit säilyvät kirkkaampina, ja basson yksityiskohdat on helpompi nostaa esiin.

Viimeisen vuoden aikana olen esittänyt *Winterreisen* sekä korkeassa että matalassa äänialassa, soittimena olen käyttänyt sekä konserttiflyygeliä että fortepianoa. Onneksi taitavasti kirjoitettu teos koskettaa kuulijaansa sävelkorkeudesta ja soittimesta riippumatta. Oli hieno kokemus saada esittää teos kesällä Kangasniemellä Tuomas Katajalan kanssa fortepianon ääressä. Tenorin äänialan heleys ja soittimen rapea bassorekisteri toivat talviseen matkaan oman kirpeän lisävärinsä. Toisenlaisen väkevän charmin teos sai silloin, kun esitimme sen baritoni Aarne Pelkosen kanssa vuosi sitten Oulun Tulindbergin salissa, jossa oli mahdollisuus käyttää satavuotiasta Steinway-konserttiflyygeliä. Tämän illan konsertissa löytöretki talvisessa maisemassa jatkuu samassa matalammassa äänialassa – mutta tällä kertaa fortepianon kydytsemänä.

Ensi kosketuksen *Winterreiseen* sain miltei kolmekymmentä vuotta sitten, kun esitin sen pariin kertaan silloisen kollegani Olavi Hautsalon kanssa. Sarja onkin tutkintokonserttieni teoksista ainoa, jota olen esittänyt jo aikaisemmin. En tainnut kyllä oikein vielä silloin ymmärtää, miten suurenmoisesta sävellyksestä on kysymys, vaikka olinkin tuolloin suunnilleen samanikäinen kuin Schubert sen kirjoittaessaan. Vaikeahan meidän on kuvitellakaan, miten erilaisessa todellisuudessa hän eli oman aikansa runoilijoiden ja taiteilijoiden ympäröimänä. Yhteiskunnan realiteetit olivat sävyisän pinnan alla hyvin karut, mutta runous ja musiikki tarjosivat pakotien toisenlaiseen maailmaan. Tuohon maailmaan *Winterreise* viitoittaa edelleenkin tien.

Risto Kyrö

Risto Kyrö aloitti musiikkiopintonsa Oulussa 1963 ja siirtyi 1972 Liisa Pohjolan oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. Vuosina 1977–1979 hän opiskeli Indianan yliopistossa Yhdysvalloissa György Sebökin oppilaana ja 1983–1985 Wienin musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Hans Graf. Muita merkittäviä opettajia ovat olleet Dmitri Bashkirov, Stanislav Knor, Bruno Lukk ja Jürgen Uhde.

Saatuaan jaetun ensimmäisen palkinnon Maj Lind -kilpailussa 1976 Risto Kyrö on esiintynyt useimpien suomalaisten orkesterien solistina ja työskennellyt solistina, kamarimuusikkona ja säestäjänä kotimaan lisäksi muissa Pohjoismaissa, Venäjällä, Keski-Euroopassa, Lähi-idässä ja Yhdysvalloissa. Hän on tehnyt runsaasti äänitteitä Yleisradiolle ja levyttänyt mm. Poulencin lauluja ruotsalaistenori Sven Kristerssonin kanssa sekä ruotsalaista pianomusiikkia Chamber Sound -levy-yhtiölle. Tällä hetkellä Kyrön konserttien keskiössä on Franz Schubertin musiikki, ja hän tekee taiteellista tohtorintutkintoa Sibelius-Akatemiaan teemanaan Schubertin viimeinen vuosi.

Kyrö on toiminut opetustyössä Sibelius-Akatemiassa, Kuopion konservatoriossa ja Malmön musiikkikorkeakoulussa sekä vuodesta 2004 alkaen Tampereen ammattikorkeakoulussa opettaen pianonsoittoa, kamarimusiikkia ja liedä. Hän on vieraillut opettajana myös mm. Lontoossa (Royal Academy of Music), Wienissä (Universität fr Musik und darstellende Kunst) sekä useissa kotimaisissa musiikkioppilaitoksissa.

Baritoni **Aarne Pelkonen** tunnetaan erityisesti ilmaisuvoimaisena lied- ja oratoriolaulajana sekä vuoden 2013 Lappeenrannan laulukilpailun voittajana.

Kevll 2014 Pelkonen suoritti Sibelius-Akatemian laulun A-tutkinnon erinomaisin arvosanoin Marjut Hannulan johdolla. Hän on opiskellut laulua myös Berliinissä Thomas Quasthoffin ja Wolfram Riegerin luokalla sekä lukuisilla mestarikursseilla opettajinaan mm. Thomas Hampson ja Barbara Bonney. Opastajia lied-musiikin parissa ovat olleet mm. Ilmo Ranta, Heikki Pellinen ja Gerold Huber.

Lied- ja kamarimuusikkona Pelkonen on esiintynyt mm. Helsingin Musiikkitalossa ja Wienin Musikvereinissa sekä Urkuy ja aaria –festivaalilla, Oulun musiikkijuhlilla ja Heidelberger Frhling –festivaalilla Saksassa. Yhteistyö pianisti Juho Alakärpän kanssa on johtanut palkintoihin Das Lied -laulukilpailussa Berliinissä ja lied-duo-kilpailussa Enschedess, Alankomaissa.

Konserttilaulajana Pelkosta on kuultu usein suurten kirkkomusiikkiteosten tulkkina sekä lukuisien orkesterien, kuten Tapiola Sinfoniettan, Helsingin barokkiorkesterin, Tampere Filharmonian, Pori Sinfoniettan ja Jyväskylä Sinfonian solistina. Syyskuussa 2013 hän lauloi Olli Kortekankaan *Seven Songs for Planet Earth* –teoksen Suomen kantaesityksen baritoniosat. Keväällä 2013 ilmestyi Pelkosen ensiäänite, “Virsi”.

Pelkosen taiteellista työtä ovat tukeneet Suomen kulttuurirahasto, Pro Musica Säätiö, Selim Eskelinin säätiö ja Kesko Oyj.

Winterreise – Talvinen matka

Sibelius-Akatemian konserttitalissa 4.4.2014 klo 19

Aarne Pelkonen, baritoni

Risto Kyrö, fortepiano*

Franz Schubert: Winterreise D 911 (1827)
(1797–1828)

- 1 Gute Nacht – *Hyvää yötä*
- 2 Die Wetterfahne – *Tuuliviiri*
- 3 Gefrorene Tränen – *Jäätyneet kyöneleet*
- 4 Erstarrung – *Kohmettuminen*
- 5 Der Lindenbaum – *Lehmus*
- 6 Wasserflut – *Tulva*
- 7 Auf dem Flusse – *Joella*
- 8 Rückblick – *Katse taaksepäin*
- 9 Irrlicht – *Virvatuli*
- 10 Rast – *Lepohetki*
- 11 Frühlingstraum – *Kevätunelma*
- 12 Einsamkeit – *Yksinäisyys*
- 13 Die Post – *Posti*
- 14 Der greise Kopf – *Harmaja pää*
- 15 Die Krähe – *Varis*
- 16 Letzte Hoffnung – *Viimeinen toivo*
- 17 Im Dorfe – *Kylässä*
- 18 Der stürmische Morgen – *Myrskyinen aamu*
- 19 Täuschung – *Harha*
- 20 Der Wegweiser – *Tienviitta*
- 21 Das Wirtshaus – *Majatalo*
- 22 Mut! – *Rohkeutta!*
- 23 Die Nebensonnen – *Sivuauringot*
- 24 Der Leiermann – *Kampiliiransoittaja*

Runot Wilhelm Müller (1794–1827), suomentanut Teivas Oksala

Konsertissa ei ole väliaikaa, kesto n. 70 min.

*Konsertissa käytettävä Sibelius-Akatemian fortepiano on R. J. Regierin vuonna 2000 valmistama kopio wieniläisestä Conrad Graf -fortepianosta Winterreisen syntyajoilta (n. 1828).

GUTE NACHT

Fremd bin ich eingezogen,
fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
mit manchem Blumenstrauss.
Das Mädchen sprach von Liebe,
die Mutter gar von Eh', –
nun ist die Welt so trübe,
der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
nicht wählen mit der Zeit,
muss selbst den Weg mir weisen
in dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
als mein Gefährte mit,
und auf den weissen Matten
such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
dass man mich trieb hinaus?
Lass irre Hunde heulen
vor ihres Herren Haus;
die Liebe liebt das Wandern –
Gott hat sie so gemacht –
von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
wär schad' um deine Ruh',
sollst meinen Tritt nich hören –
sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
am Tor dir: Gute Nacht,
damit du mögest sehen,
an dich hab' ich gedacht.

DIE WETTERFAHNE

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht ich schon in meinem Wahne,
sie pff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
des Hauses aufgestrecktes Schild,
so hätt' er nimmer suchen wollen
in Haus ein treues Frauenbild.

HYVÄÄ YÖTÄ

Vieraana tulin tänne,
vieraana lähden pois.
Mua kukat toukokuulla
niin viehättäneet ois.
Lemmestä puhui tyttö,
aviosta äiti kai. –
On synkkää ympärillä,
lumipeiton tieni sai.

En hankkiutua matkaan
voi, milloin tahtoisin,
saan suunnan itse löytää
näin synkkyydessäkin.
Kuun varjo mua seuraa,
on kumppanini hän
niityillä lumisilla,
kun riistaa jäljitän.

Miks vielä viivyn täällä,
minut kunnes häädetään?
Uliskoot rakkikoirat,
edessä talon tään.
Vaeltaa rakkauskain –
niin Luoja sääsi sen –
sylistä syliin toisen.
Nuku hyvin, pikkuinen!

En untas tahdo riistää,
ois sääli lepoas.
Et kuule kulkuani,
kun suljen oveas.
Kun ohi kuljen, piirrän
portiisi ”Hyvän yön”,
niin huomaat, että mulla
sydän sulle yksin lyö.

TUULIVIIRI

Niin leikkii viirin kanssa tuuli
katolla armaan tyttösen,
ja houreissani kurja luulin,
se että nauroi pilkatén.

Jos oisin ymmärtänyt toisin
harjalla talon kilven sen,
tuskinpa etsinytkään oisin
uskollisuutta neitosén.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

GEFRORNE TRÄNEN

Gefrorne Tropfen fallen
von meinen Wangen ab:
ob es mir denn entgangen,
dass ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
und seid ihr gar so lau,
dass ihr erstarrt zu Eise
wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
der Brust so glühend heiss,
als wolltet ihr zerschmelzen
des ganzen Winters Eis!

ERSTARRUNG

Ich such' im Schnee vergebens
nach ihrer Tritte Spur,
wo sie an meinem Arme
durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
durchdringen Eis und Schnee
mit meinen heissen Tränen,
bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben,
der Rasen sieht so blass.

Soll denn kein Angedenken
ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
kalt starrt ihr Bild darin;
schmilzt je das Herz mir wieder,
fließt auch ihr Bild dahin!

Niin sydämällä leikkii tuuli
kuin katolla – vaan ääneen ei.
Nuo mitä tuskiani kuuli,
kun toinen tytön rikkaan vei?

JÄÄTYNEET KYYNELEET

Jääpisaroita tippuu,
poskilta putoaa:
olen itkenyt, sen olin
vähällä unohtaa.

Olette kyyneleeni
haaleita, tunnen sen,
niin jähmetytte jääksi
kuin kaste aamuinen.

Rinnasta pulppuatte,
kuin hehku hellesään
tahtoisu sulatella
jo koko talven jään.

KOHMETTUMINEN

Lumesta etsin turhaan
armaani jälkiä,
kun kanssani hän kulki
vihreitä niittyjä.

Suudella tahdon maata,
läpäistä lumen, jään,
kera kuuman kyyneeltulvan
siks kunnes maata nään.

Vaan missä on nyt kukka
ja ruoho vehreä?
On kuolleet kukat kaikki
ja ruoho kelmeä.

Mukaani enkö ottaa
saa armaan muistoa?
Kun tuskat vaimenevat,
ken kertoo rakkaasta?

On sydän nyt kuin kuollut
ja jäässä kuva tuon.
Jos sulaa sydämeni,
pois sulaakin sen suon.

LINDENBAUM

Am Brunnen vor dem Tore
da steht ein Lindenbaum;
ich träumt in seinem Schatten
so manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort;
es zog in Freud' und Leide
zu ihm mich immer fort.

Ich musst' auch heute wandern
vorbei in tiefer Nacht,
da hab' ich noch im Dunkel
die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
hier findest du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
mir grad ins Angesicht;
der Hut flog mir vom Kopfe,
ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
entfernt von jenem Ort,
und immer hör' ich rauschen:
du fändest Ruhe dort!

WASSERFLUT

Manche Trän' aus meinen Augen
ist gefallen in den Schnee;
seine kalten Flocken saugen
durstig ein das heisse Weh.

Wenn die Gräser sprossen wollen
weht daher ein lauer Wind,
und das Eis zerspringt in Schollen
und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weisst von meinem Sehnen,
sag', wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
nimmt dich bald das Bächlein auf.

LEHMUS

Kaivolla portin luona
on lehmus lehtevin,
varjossa sen, puun alla
niin usein uneksin.

Puun kuoreen piirsin salaa
monen armaan sanasen.
Riemussa, tuskassa se
veti luokseen kutsuen.

Myös tänään yössä kuljin
ohitse niinipuun,
pimeässä silmät suljin,
unohdin kaiken muun.

Ja kuiskivat sen oksat
minulle kutsuen:
Käy luokseni nyt, veikko,
saat rauhan suloisen!

Puhalsi kylmä viima
mua suoraan kasvoihin,
ja hattu lensi päästä:
en käynyt takaisin.

On kulunut jo aikaa
ja kaukana ne maat,
vaan aina kuulen kuiskeen:
vain siellä rauhan saat.

TULVA

Kyyneleet on lumeen asti
silmistäni putoilleet,
imeneet on hanakasti
niitä lumihitaleet.

Kun taas ruoho nousee mailla,
lauha tuuli hengittää,
pirstoutuu jää aikalailla,
nuoskalumi häviää.

Lumi, kaipuunihan tiedät.
Minne päädyt aikanaan?
Kyyneleitäni kai siedät,
puro kun vie mukanaan.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
munt're Strassen ein und aus;
fühlst du meine Tränen glühen,
da ist meiner Liebsten Haus.

AUF DEM FLUSSE

Der du so lustig rauschtest,
du heller, wilder Fluss,
wie still bist du geworden,
gibst keinen Scheidegruss.

Mit harter, starrer Rinde
hast du dich überdeckt,
liegst kalt und unbeweglich
im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
mit einem spitzen Stein
den Namen meiner Liebsten
und Stund' und Tag hinein:

den Tag des ersten Grusses,
den Tag, an dem ich ging;
um Nam' und Zahlen windet
sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter deiner Rinde
wohl auch so reissend schwillt?

RÜCKBLICK

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
ich möcht' nicht wieder Atem holen,
bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jeden Stein gestossen,
so eilt' ich zu der Stadt hinaus;
die Krähen warfen Bäll' und Schlossen
auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Halki kaupungin se kunne
vie sun, kautta katujen,
kyynelteni hehku tunne,
armaan kun näet talon sen

JOELLA

Oi kirkas, villi virta,
kun ennen kohisit,
olet hiljaiseksi käynyt:
löit laimin hyvästit.

Teit kovan, jäykän kuoren,
joka on nyt päälläsi:
niin lepää liikkomatta,
soran peitit jäälläsi.

Kivellä terävällä
minä piirrän pintaasi
sekä päivän että tunnin
ja nimen rakkaani:

kun ensin kohtasimme
ja kun taas lähdin pois.
Sen ympärillä olla
kehä rikki mennyntä vois.

Tuon virran vuossa, sydän,
näät oman kuvasi?
Kenties se kuoren alla
myös tulvii rajusti.

KATSE TAAKSEPÄIN

Ei lakkaa askel polttamasta
jos onkin alla lumi, jää.
Huokaista saatan sitten vasta,
kun torneja en enää nää.

Jaloilla poljin kivenpäitä,
niin kiire oli kaupunkiin:
Varikset nakkasivat jäitä
katoilta pääni päälle niin.

Niin toisin minut otit vastaan,
kaupunki, paikka oikkujen.
Soi ikkunoilla ainoastaan
satakielen laulu, leivojen.

Die runden Lindenbäume blühen,
die klaren Rinnen rauschten hell,
und ach, zwei Mädchenaugen glühten,
Da war's gescheh'n um dich, Gesll!

Kommt mir der Tag in die Gedanken,
möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
möcht' ich zurücke wieder wanken,
vor ihrem Hause stille steh'n.

IRRLICHT

In die tiefsten Felsengründe
lockte mich ein Irrlicht hin:
wie ich einen Ausgang finde,
liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
uns're Freuden, uns're Leiden,
alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trock'ne Rinnen
wind' ich ruhig mich hinab,
jeder Strom wird's Meer gewinnen,
jedes Leiden auch sein Grab

RAST

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
da ich zur Ruh' mich lege:
das Wandern hielt mich munter hin
auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
es war zu kalt zum Stehen;
der Rücken fühlte keine Last,
der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus.
hab' Obdach ich gefunden;
doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
so brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
so wild und so verwegen,
fühlst in der Still' erst deinen Wurm
mit heissem Stich sich regen!

Kukoisti lehmus pallomainen,
kirkkaana vesi solisi,
–ah, hehkui silmä nuoren naisen:
mies mennyt olit, kisälli!

Mieleeni jos tuo päivä palaa,
niin vielä katson taaksepäin,
takaisin käydä tahdon salaa,
talonsa eessä seistä näin.

VIRVATULI

Kallioiden louhikoihin
mua virvatuli vei.
Kuinka pois taas päästä voisin,
mua huolettanut ei.

Usein harhaan eksyksissä:
onhan tiellä määränpää.
Kaikki riemut, kaikki tuskat
leikkiin virvatulten jää.

Vuoripuron kuiva uoma
reittini on alaspäin.
Mereen päättyy virran voima,
kaikki tuska päättyy näin.

LEPOHETKI

Nyt huomaa: olen uupunut –
kun levätä saan täällä –
ja hilpeänä kulkenut
kolkolla talvisäällä.

Jalat toivoneet ei taukoja,
oli liian kylmä seistä,
ja selkä kesti taakkoja:
sain voiman vihureista.

Majasta miilunpolttajan
sain leposijan yöksi,
jäsenten tunsin polttavan:
sen vereshaavan vuoksi.

Sydän, myrskyn tuttu, taistojen,
niin villi, uhmamieli,
levossa tunnet käärmeen sen:
sen pistävä on kieli.

FRÜHLINGSTRAUM

Ich träumte von bunten Blumen,
so wie sie wohl blühen im Mai;
ich träumte von grünen Wiesen,
von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
da ward mein Auge wach;
da war es kalt und finster,
es schrien die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' und Liebe,
von einer schönen Maid,
von Herzen und von Küssen,
von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krächten,
da ward mein Herze wach;
nun sitz ich hier alleine
und denke dem Traume nach.

Die Augen schliess' ich wieder,
noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

EINSAMKEIT

Wie eine trübe Wolke
durch heit're Lüfte geht,
wenn in der Tanne Wipfel
ein mattes Lüftchen weht:

so zieh ich meine Strasse
dahin mit trägem Fuss,
durch helles, frohes Leben,
einsam und ohne Gruss.

Ach, dass die Luft so ruhig!
Ach, dass die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
war ich so elend nicht.

KEVÄTUNELMA

Minä uneksin kukkasista,
kukista toukokuun,
minä uneksin nurmikoista,
linnuista laulupuun.

Kun kukon laulu raikui,
uni hälveni silmien,
oli kylmä ja pimeääkin,
soi raakkuna korppien.

Ken ruutuun ikkunoiden
noin lehviä piirsikään?
Kai nauratte uneksijalle,
näki kun kukat keskellä jään?

Minä uneksin rakkaudesta,
seurasta neitosen
ja hellistä suudelmista,
onnesta autuuden.

Kun kukon laulu raikui,
havahtui sydänkin,
niin istuin yksinäni
ja untani muistelin.

Minä jälleen silmät suljen,
ja sykkii sydämeni.
Vaan milloin kevään tullen
vien armaan omakseni?

YKSINÄISYYS

Kuin raskaan synkkä pilvi
läpi sinitaivaan käy,
kun kuusen latvuksessa
ei henkäystä näy,

niin kuljen tietä pitkin,
laiskasti laahustan,
ilo hyörii ympärillä,
vaan yksin vaellan.

Miten tyyni onkaan ilma!
Miten valoisa on maa!
Kun vielä myrsky riehui,
oli vointi parempaa.

DIE POST

Von der Strasse her ein Posthorn klingt.
Was hat es, dass es so hoch aufspringt,
mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich,
was drängst du denn so wunderlich,
mein Herz?

Nun ja, die Post kommt aus der Stadt,
wo ich ein liebes Liebchen hatt',
mein Herz?

Willst wohl einmal hinüberseh'n
und fragen, wie es dort mag geh'n,
mein Herz?

DER GREISE KOPF

Der Reif' hatt' einen weissen Schein
mir übers Haar gestreuet;
da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
hab' wieder schwarze Haare,
dass mir's vor meiner Jugend graut –
wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's und meiner ward es nicht
auf dieser ganzen Reise!

DIE KRÄHE

Eine Krähe war mit mir
aus der Stadt gezogen,
ist bis heute für und für
um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
meinen Leib zu fassen?

POSTI

Kadulta postitorvi soi:
miks hyppäät korkealle noin,
sydämeni?

Ei mitään posti sulle suo,
siis mistä into kumma tuo,
sydämeni?

Se tulee kaupungista päin:
armaani kerran siellä näin,
sydämeni.

Kai tahdot mennä katsomaan,
tilanteen jotta tietää saan,
sydämeni?

HARMAJA PÄÄ

Jo huurre valkohohdon loi
tummille hiuksilleni,
vanhuuden tunteen mulle toi
ja riemun sielulleni.

Se suli, poissa huurre on,
taas mulla tukka tumma.
On nuoruuteni lohduton
ja kuolo elon summa.

Illasta aamuun moni pää
harmaaksi saattaa tulla.
Tummaksi miksi tukka jää,
vaan matka jatkuu mulla.

VARIS

Varis on mua seurannut
kaupungista täällä.
Varta vasten kaartanut
on se pääni päällä.

Varis, kumma otus, et
mua tahdo päästää?
Saaliiksesi tahtonet
ruumiini kai säästää?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
an dem Wanderstabe.
Krähe, lass mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

LETZTE HOFFNUNG

Hie und da ist an den Bäumen
manches bunte Blatt zu seh'n.
Und ich bleibe vor den Bäumen
oftmals in Gedanken steh'n.

Schaue nach dem einen Blatte,
hänge meine Hoffnung dran;
spielt der Wind mit meinem Blatte,
zitt'r' ich, was ich zittern kann.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
fällt mit ihm die Hoffnung ab;
Fall' ich selber mit zu Boden,
wein' auf meiner Hoffnung Grab.

IM DORFE

Es bellen die Hunde,
es rascheln die Ketten;
es schlafen die Menschen in ihren Betten,
träumen sich manches, was sie nicht haben,
tun sich im Guten und Argen erlaben;
und morgen früh ist alles zerflossen

Je nun, sie haben ihr Teil genossen
und hoffen, was sie noch übrig liessen
doch wieder zu finden auf ihren Kissen.
Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
lasst mich nicht ruh'n
im Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

DER STÜRMISCHE MORGEN

Wie hat der Sturm zerrissen
des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
umher im matten Streit.

Vaellusko päättynyt,
matkasauva taakka?
Uskollisuus vihdoin nyt
näytä hautaan saakka!

VIIMEINEN TOIVO

Siellä täällä monta puiden
lehteä nään kirjjavaa.
Usein jäänkin eteen puiden
mienteissäni seisomaan.

Silmän suuntaan yhteen lehteen,
panen siihen toivoni.
Tuuli osuu samaan lehteen,
vapisee mun ruumiini.

Putoaa, ah, lehti maahan,
kera haipuu toivoni,
lankean myös itse maahan,
hautaan vaipuu toivoni.

KYLÄSSÄ

Niin haukkuvat koirat,
niin kirsкуvat kahleet.
niin nukkuvat ihmiset, joilla on vuoteet.
Miettivät kai, mitä ei ole heillä,
etsivät huveja maailman teillä.
Aamulla varhain on kaikki se mennyt.

He saivat jo osansa, tietävät sen nyt
ja toivovat, että se mikä jäi jälkeen
vois vielä unissa kohota kärkeen.
Haukkukaa, koirat, räksytys raikaa,
pois ajakaa uni nukkuma-aikaan!
Enää en unelmistani kiihdy.
siksi en nukkujajoukossa viihdy.

MYRSKYINEN AAMU

Miten myrsky repi taivaan
tuon vaatteen harmajan!
Näen pilvenriekaleiden
taistossa riehuvan.

Und rote Feuerflammen
zieh'n zwischen ihnen hin;
das nenn' ich einen Morgen
so recht nach meinem Sinn!

Mein Herz sieht an dem Himmel
gemalt sein eig'nes Bild –
es ist nichts als der Winter,
der Winter, kalt und wild.

TÄUSCHUNG

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
ich folg ihm gern und seh's ihm an,
dass es verlockt den Wandersmann.

Ach! Wer wie ich so elend ist,
gibt gern sich hin der bunten List,
die hinter Eis und Nacht und Graus
ihm weist ein helles, warmes Haus.
Und eine liebe Seele drin. –
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

DER WEGWEISER

Was vermeid' ich denn die Wege,
wo die ander'n Wandrer gehn,
suche mir versteckte Stege
durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
dass ich Mencshen sollte scheu'n, –
welch ein törichtes Verlangen
treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Strassen,
weisen auf die Städte zu,
und ich wandre sonder Massen
ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
unverrückt vor meinem Blick;
eine Strasse muss ich gehen,
die noch keiner ging zurück.

Niin lyövät tulenlieskat
lomassa pilvien:
on juuri moinen aamu
minulle mieluinen.

Mun sielunmaisemani
kuin myrskytaivas on:
vain kolkko talvi siellä
on, kylmä, iloton.

HARHA

Edessä väikkyy valoa:
kai tietänee se taloa.
Sitä seuraan, senkin tajuan:
se johtaa harhaan vaeltajan.

Ken laillani on onneton,
se uhri viettelyksen on,
joka takaa kauhun, yön ja jään
suo hälle kodin, leudon sään.
ja siellä rakkaan ihmisen.
On harha tuo, nyt tiedän sen.

TIENVIITTA

Miksi valtateitä kaihdan,
joita toiset vaeltaa,
suunnan korpimetsään vaihdan,
missä polku katoaa?

Enhän mitään ole tehnyt,
muita miksi säikkyisin.
Mikä hullu kaipuu vie nyt
mua korven kätköihin?

Kohtaan monta viittoa väärää,
jotka vievät kaupunkiin,
vaellan vain vailla määrää:
rauhaa etsin, rauhaa niin.

Yksi viitta seisoo siellä
väistymättä paikaltaan:
jatkaa täytyy sillä tiellä,
kerran käydä kuolemaan.DAS

WIRTSHAUS

Auf einen Totenacker
hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
hab' ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
könnt wohl die Zeichen sein,
die müde Wand'rer laden
ins kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
bin tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
mein treuer Wanderstab!

MUT!

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
sing' ich hell und munter.

Höre nicht, was es mir sagt,
habe keine Ohren;
fühle nicht, was es mir klagt,
klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
sind wir selber Götter.

NEBENSONNEN

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,
hab' lang und fest sie angesehen'n;
und sie auch standen da so stier,
als wollten sie nicht weg von mir.

MAJATALO

Nyt minut hautuumaalle
on tieni johtanut,
jo asettua sinne
olen kauan tahtonut.

Niin seppeleet te tuoreet
kai voitte opastaa
väsynyttä matkamiestä,
hän mistä levon saa.

Ovatko talon huoneet
varatuita kaikki nuo?
Olen valmis käymään maata,
vie hengen haava tuo.

Oi sydämetön krouvi,
kiellätkö rauhani?
Siis eespäin, aina eespäin,
oma matkasauvani!

ROHKEUTTA!

Kasvoihin jos putoaa
lumi, heitän pois sen.
Sydän haastaa, laulan vaan
riemulaulun maisen.

Mitä haastaa, kuule en –
kuuroks olen tullut.
Mitä kärsii, tunne en:
valitelkoot hullut!

Riemuin riennän maailmaan,
myrskyynkin taas kerran.
Ellen löydä Jumalaa,
itsestä teen herran.

SIVUAURINGOT

Auringon kolmen paistavan
taivaalla näin, mua katsovan.
Ne kiinteästi katsoivat
kuin kiinni pitää tahtoivat.

Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut ander'n doch ins Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
nun sind hinab die besten drei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkeln wird mir wohler sein.

DER LEIERMANN

Drüben hinterm Dorfe
steht ein Leiermann
und mit starren Fingern
dreht er, was er kann.

Barfuss auf dem Eise
wankt er hin und her
und sein kleiner Teller
bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren
um den alten Mann.

Und er lässt es gehen
alles, wie es will,
dreht, und seine Leier
steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter!
Soll ich mit dir geh'n?
Willst zu meinen Liedern
deine Leier dreh'n?

Ah, ette mulle kuulukaan,
vaan käytte muita katsomaan.
Jo oli kolme mullakin,
vaan parhaat kaksi kadotin.

Jos laskisi myös kolmas pois,
parempi minun olla ois.

KAMPILIIRANSOITTAJA

Kylän tuolla puolen
liiraa soittaa mies,
kankein sormin koettaa
vääntää kuin hän ties.

Paljain jaloin jäällä
hoippuen hän käy,
vaan ei lautasellaan
ropoakaan näy.

Kuuntele ei kukaan
eikä katsele,
koirat murisevat
hälle, vanhalle.

Ja hän kaiken antaa
mennä menojaan,
kampiliiraa kiertää
lakkaamatta vaan

Joko, kumma vanhus,
mukaan lähden sun?
Kampeasi kierrä
lauluilleni mun.



**SCHUBERTIN
SÄVELLYSKONSERTTI
26.3.1828**

26.3.2015 klo 19, Juhlasali G18

OHJELMA

Franz Schubert (1797–1828):

Jousikvartetosta G-duuri D 887

- I osa Allegro molto moderato

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, viulu

Susanne Helasvuo, viulu

Lilli Maijala, alttoviulu

Jussi Seppänen, sello

Der Kreuzzug D 932 (Leitner)

Die Sterne D 939 (Leitner)

Der Wanderer an den Mond D 870 (Seidl)

Fragment aus dem Aeschylus D 450 (Mayrhofer)

Aarne Pelkonen, baritoni

Risto Kyrö, fortepiano

Ständchen D 920 (Grillparzer)

Katariina Heikkilä, mezzosopraano

Kamarikuoro Kampin Laulun naiset, valm. Kari Turunen

Risto Kyrö, fortepiano

– V Ä L I A I K A –

Trio Es-duuri D 929

- Allegro
- Andante con moto
- Scherzando: Allegro moderato
- Allegro moderato

Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, viulu

Jussi Seppänen, sello

Risto Kyrö, fortepiano

Auf dem Strom D 943 (Rellstab)

Simo Mäkinen, tenori
Tommi Hyytinen, wienintorvi
Risto Kyrö, fortepiano

Die Allmacht D 852 (Pyrker)

Aarne Pelkonen, baritoni
Risto Kyrö, fortepiano

Schlachtgesang D 912 (Klopstock)

Kamarikuoro Kampin Laulun miehet, joht. Kari Turunen

Konsertin toteutusta on tukenut Suomen Kulttuurirahaston Anni ja Antti Niklanderin rahasto.

”Schubertin sävellyskonsertti 26.3.1828” on viides ja viimeinen konsertti jatkotutkintokonserttien sarjassa, jonka teemana on ollut Schubertin viimeinen vuosi. Konserttisarja on osa taiteellista tohtorintutkintoa, jonka parissa olen työskennellyt viimeiset viisi vuotta Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Schubertin sävellyskonsertti on aiheena myös kirjallisessa työssäni, jonka toivon voivani julkaista lähitulevaisuudessa myös kirjan muodossa. Tässä käsiohjelmassa kerron lyhyesti Schubertin konsertista ja siinä esitetyistä teoksista sekä hiukan myös konsertissa esiintyneistä muusikoista. Ohjelmatekstistä löytyvät myös laulujen sanat saksaksi ja suomeksi. Suomennokset olen laatinut itse, ellei toisin mainita.

Haluan kiittää kaikkia tämän illan konsertin esiintyjä ja taustavoimia hienosta ja antoisasta yhteistyöstä sekä rakkaudesta Schubertin musiikkia kohtaan. Koska projekti on jo lopuillaan, haluan samalla kiittää myös vastaavaa ohjaajaani professori Anne Sivuoja-Kauppalaa, taiteellisina ohjaajina toimineita professoreita Liisa Pohjolaa ja Eero Heinosta sekä fortepianon kesyttämisessä minua opastaneita professori Tuija Hakkilaa ja pianotaiteilija Eero Mannista.

Koleana ja sateisena iltana päivälleen 187 vuotta sitten suuntasi Wienissä parisataa säveltäjä Franz Schubert ystävää ja tukijaa kulkunsa Unter den Tuchlauben -kadulle, joka on vain parinsadan metrin päässä terävine torneineen taivasta tavoittelevasta keskiaikaisesta katedraalista Stephansdomista. Kapeahkon Tuchlauben-kadun varrella sijaitsi talo nimeltä Punainen siili (zum roten Igel), jonka Wienin musiikinystäväin yhdistys ”Musikverein” oli muutamaa vuotta aiemmin vuokrannut toimitiloikseen. Talossa toimivat yhdistyksen perustamat konservatorio ja musiikkikirjasto, ja sen toisessa kerroksessa oli iso asuinhuoneisto, jota käytettiin konserttitilana. Tuossa pieneksi saliksi kutsutussa tilassa musiikkiseura järjesti omia musiikki-iltamiaan, ja seuran johtokunnan jäsenenä Schubert oli saanut salin ilmaiseksi käyttöönsä.

Tämän illan ohjelma on Schubertin konsertin tarkka toisinto, samaan tapaan kuin käyttämämme fortepiano, joka on R.J. Regierin rakentama kopio wieniläisrakentaja Conrad Grafin fortepianosta n. vuodelta 1825. Matkaamme hetkeksi vuoteen 1828 kuulemaan, kuinka Schubert esitteli sävellystyötään

ensimmäisessä julkisessa koko illan konsertissaan. Konsertti jäi samalla myös ainoaksi laatuaan, sillä nuoren säveltäjän haurastunut terveys petti jo saman vuoden marraskuussa, ja seuraavat Schubert-ohjelmat kuultiin samassa salissa alkuvuodesta 1829 hänen muistokseen järjestetyissä konserteissa, joiden tuotolla kerättiin varoja muistomerkkin pystyttämiseksi hänen haudalleen.

Schubertin innoittajana ja esikuvana konsertin järjestämisessä oli häntä miltei kolmekymmentä vuotta vanhempi Ludwig van Beethoven, joka ystäviensä ja ihailijoidensa kannustamana järjesti pitkästä aikaa oman sävellyskonsertin toukokuussa 1824. Beethoven ei ollut tuolloin esiintynyt julkisesti yli kymmeneen vuoteen ja oli nyt valmis tuomaan konserttilavalle mm. yhdeksännen sinfoniansa ja osia *Missa solemniksesta*. Kuultuaan Beethovenin suunnitelmasta Schubert kirjoitti 31.3.1824 ystävälleen Leopold Kupelwieserille (1796–1862) aikeestaan järjestää samantapainen konsertti jo seuraavana vuonna. Kului kuitenkin vielä neljä vuotta ennen kuin hänen aikeensa toteutui. Beethoven kuoli 26.3.1827 – ja Schubertin konsertti toteutui vanhemman mestarin kuoleman yksivuotispäivänä 26.3.1828. Ohjelmassa oli peräti kaksi teosta, pianotrio Es-duuri sekä vokaalisävellys *Auf dem Strom*, joissa kuultiin kaikuja Beethovenin *Eroica*-sinfonian surumarssista kuin kunnianosoituksena edesmenneelle sankarille.

Schubert olisi halunnut konserttiinsa sinfonian Beethovenin esikuvan mukaan, todennäköisesti suuren C-duuri-sinfoniansa, mutta orkesterin palkkaaminen olisi tullut liian kalliiksi, eikä Tuchlaubenin konserttihuoneistoon orkesteria olisi mahtunutkaan. Hän sävelsi konserttiaan ajatellen myös kuoroteoksen *Mirjams Siegesgesang*, jonka tekstin oli Raamatun 2. Mooseksen kirjan 15. luvun pohjalta laatinut Franz Grillparzer (1791–1872). Kantaatti valmistui kuitenkin niin viime tipassa (pianosäestyksellisenä versiona), ettei sitä ehditty harjoituttaa, ja sen sijaan ohjelmassa kuultiin kaksi muuta kuoroteosta, joista naiskuoroteos *Ständchen* oli esitetty pari kertaa jo edellisenä vuonna. Suurimuotoisena teoksena mukana oli mittasuhteiltaan sinfoninen pianotrio Es-duuri ja alkusoittona ensimmäinen osa uusimmasta jousikvartetosta G-duuri. Mukana ohjelmassa oli myös viisi liedä, jotka esitti Schubertin ystävä ja tukija baritoni Johann Michael Vogl (1768–1840), ja

mahtipontisena loppukuorona kuultiin mieskuoroteos *Schlachtgesang*. Tässä alkuperäinen ohjelma esiintyjineen:



zu dem Privat Concerte, welches Franz Schubert am
8. März, Abends 7 Uhr im Locale des österreich. Musikvereins
unter den Tuchlauben N^o 558 zu geben die Ehre haben wird

Vorkommende Stücke

1. Erster Satz eines neuen Streich- Quartetts, vorgebracht von
den Herren Böhm, Hitz, Wolf und Linke
2. a) Der Kreuzzug von Leitner } Gesänge mit Begleitung des
b) Die Sterne von demselben } Piano Forte vorgebracht von
c) Da Wanderer u. d. Mond v. Seidl } Herrn Vogl k. k. pensionierten
d) Fragment aus dem Aschylus } Hofopernsänger
3. Ländchen von Grillparzer, Sopran Solo und Chor vorgef. von
Faulen, Josephine Tröblich, und den Schülerinnen des Cons-
servatoriums
4. Neues Trio für das Piano Forte, Violin und Violoncelle,
vorgebracht von den Herren Carl Maria von Bocklet, Böhm
und Linke
5. Auf dem Strome von Nollstadt, Gesang mit Begleitung
des Horns und Piano Forte, vorgebracht von den Herren
Tietze, und Litz dem Sängern
6. Die Allmacht, von Ladislaus Pytker, Gesang mit Begleitung
des Piano Forte, vorgebracht von Herrn Vogl
7. Schlachtgesang von Klopstock, Doppelchor für Männerstim-
men

Sämliche Musikstücke sind von der Composition des Con-
certgebers

Eintrittskarten zu f 3 W W sind in den Kunsthandlungen
der Herren Haslinger, Diabelli und Seidelsohn zu
haben.

1. osa jousikvartetosta nro 15 G-duuri D 887	<i>Josef Böhm, viulu</i> <i>Karl Holz, viulu</i> <i>Franz Weiß, alttoviulu</i> <i>Josef Linke, sello</i>
Der Kreuzzug D 932	<i>Johann Michael Vogl, baritoni</i>
Die Sterne D 939	<i>Franz Schubert, piano</i>
Der Wanderer an den Mond D 870	
Fragment aus dem Aeschylus D 450	
Ständchen D 920	<i>Josefine Fröhlich, mezzosopraano</i> <i>Konservatorion opiskelijoista koostuva</i> <i>naiskuoro, joht. Anna Fröhlich</i> <i>Franz Schubert, piano</i>
Pianotrio Es-duuri D 929	<i>Josef Böhm, viulu</i> <i>Josef Linke, sello</i> <i>Karl Maria von Bocklet, piano</i>
Auf dem Strom D 943	<i>Ludwig Tietze, tenori</i> <i>Josef Rudolf Lewy, wienintorvi</i> <i>Franz Schubert, piano</i>
Die Allmacht D 852	<i>Johann Michael Vogl, baritoni</i> <i>Franz Schubert, piano</i>
Schlachtgesang D 912	<i>Musikvereinin jäsenistä koostuva</i> <i>mieskuoro</i>

Konsertin avasi ensimmäinen osa ”uusimmasta jousikvartetosta”. Schubert-tutkijat ovat melko yksimielisiä siitä, että kyseessä oli **jousikvartetto G-duuri** (D 877), Schubertin kvartettoista monumentaalisin, jonka hän sävelsi kymmenen päivän aikana kesäkuussa 1826. Tämä ensimmäinen osakin kestää kertauksineen parikymmentä

minuuttia ja on siis pidempi kuin vuoden 1828 syksyllä sävelletyn kuuluisan C-duurijousikvinteton (D 956) avausosa. Ehkä osin juuri laajan muotonsa ja toisaalta hyvin vaativan tekstuurinsa takia G-duuri-kvartettoa esitetään vähemmän kuin sitä edeltäneitä a-molli-kvartettoa *Rosamunde* (1824) tai d-molli-kvartettoa *Tyttö ja kuolema* (aloitettu 1824, valmistui 1826). Nämä kolme kvartettoa eroavat suuresti Schubertin aikaisemmista kamariteoksista ja liittyvät selvästikin hänen pyrkimyksensä luoda suurimuotoisia kamariteoksia ja siten valmistaa tietä suurille sinfoniaille. Kvartetton osan esittivät Schubertin konsertissa Musikvereinin konservatorion nuori viuluprofessori Josef Böhm (1795–1876), Beethovenin avustajanakin toiminut viulisti Karl Holz (1798–1858) sekä kaksi muuta Beethovenin pitkäaikaista luottomuusikkoa alttoviulisti Franz Weiß (1778–1830) ja sellisti Josef Linke (1783–1837).

Laulajista ensimmäisenä esiin astui baritoni Johann Michael Vogl, joka lauloi jousikvartetin esityksen jälkeen neljä liedä. Hän on jäänyt historian sivuille Schubertia esittäneistä laulajista merkittävimpana, sillä hänellä oli takanaan pitkä ura juhlistuna oopperabaritonina, ja hän oli säveltäjän ystävistä ensimmäinen, jolla oli valmiiksi hyvät suhteet Wienin hienoimpiin musiikkipiireihin. Hänen esittäminään Schubertin laulut tavoittivat uusia kuulijoita paitsi Wienissä myös muualla Itävallassa.

Konsertin alkupuolen laulujen runoissa on nähtävissä tietty vakava pohjavire, joka saattoi vaikuttaa niiden valikoitumiseen monien muiden joukosta. Yksikään niistä ei ole rakkauslaulu tai kiihkeää elämäntuskaa kuvaava runo, vaan kaikissa ollaan kaukana siitä, mitä tarkkaillaan. Runoista kaksi tähyää taivaalle, tähtiä ja kuuta, yhdessä vanha munkki katsoo ikkunastaan ristiretkelle lähteviä ritareita ja viimeinen on katkelma antiikin ajoilta Aiskhyloksen tekstistä, siis ajallisesti kaukaa. *Der Kreuzzug* ja *Fragment aus dem Aeschylus* liittyvät historiaan, ja *Die Sterne* ja *Der Wanderer an den Mond* luontoon.

Konsertissa oli kaksi Karl Gottfried von Leitnerin (1800–1890) runoon sävellettyä laulua, jotka liittyivät muistoihin edellisestä kesästä, jolloin Schubert oli Grazissa ystävänsä Johann Baptist Jengerin (1793–1856) kanssa ja asui Jengerin

tunteman Pachlerin perheen luona. Rouva Marie Leopoldine Pachler (1792–1855) oli taitava pianisti, jonka soitto oli hurmannut Beethoveninkin, ja hän taas tutustutti Schubertin nuoren brasilaisrunoilija Karl Gottfried Leitnerin tuotantoon. Leitner oli Pachlerin perheen ystäviä, ja Marie oli hänen suuri ihailijansa. Heti Wieniin palattuaan Schubert sävelsi Marien pyynnöstä kaksi laulua Leitnerin runoihin: *Das Weinen* ja *Vor meiner Wiege*. Samasta Pachlerin antamasta runokirjasta on lähtöisin teksti myös lauluun *Der Kreuzzug*, jonka hän sävelsi marraskuussa 1827. Tammikuussa 1828 taas syntyivät Leitner-laulut *Die Sterne* ja *Winterabend*.

Leitnerin runoihin sävelletyt laulut olivat Schubertin konsertin ohjelmassa ensimmäisinä. ***Der Kreuzzug*** (D 932), ”Ristiretki”, liittyy aikaan, joka ilmeisesti muutenkin kiehtoi Schubertia. Ristiretkien ajasta kertovat nimittäin myös hänen oopperansa *Fierabras* (D 796) ja *Der Graf von Gleichen* (D 918), joka tosin jäi keskeneräiseksi. Samaan aikakauteen liittyy myös Englannin kuninkaasta Rikhard Leijonamielestä kertova Walter Scottin runoon tehty laulu *Romanze des Richard Löwenherz* (D 907). Dietrich Fischer-Dieskaun mielestä laulun *Kreuzzug* yksinkertaisuus heijastaa hienosti pyhiinvaeltajien korutonta laulua. Myös Graham Johnson näkee laulun kuvaavan mestarillisesti toisaalta nuoria kirkasotsaisia pyhiinvaeltajia matkalla seikkailuihin ja toisaalta vanhaa munkkia, jonka hengellinen vaellus on ulkoisesti kovin vähäeleistä. Niin on Schubertin musiikkikin, joka hienovaraisin harmonisin muutoksin maalaa kuvan tarkasti ja herkästi. Konsertin laulujen etäännyttävään teemaan munkin mietteet ikkunansa ääressä sopivatkin erinomaisesti.

Der Kreuzzug

*Ein Münich steht in seiner Zell'
Am Fenstergitter grau,
Viel Rittersleut in Waffen hell,
Die reiten durch die Au.*

Sie singen Lieder frommer Art

Ristiretki

*Munkki seisoo kammiossaan
Harmaan ikkunaristikon ääressä
Paljon ritareita kiiltävine aseineen
Ratsastaa läpi niityn.*

He laulavat hartaasti

*In schönem, ernsten Chor,
Inmitten fliegt, von Seide zart,
Die Kreuzesfahn' empor.*

*Kauniina vakavana kuorona.
Keskellä kohoaa hienosta silkistä tehty
Ristilippu korkealle.*

*Sie steigen an dem Seegestad
Das hohe Schiff hinan.
Es läuft hinweg auf grünem Pfad,
Ist bald nur wie ein Schwan.*

*Meren rannalla he nousevat
Korkeaan laivaan.
Se lähtee lipumaan vihreää polkuaan,
Pian se näyttää vain joutsenelta.*

*Der Münich steht am Fenster noch,
Schaut ihnen nach hinaus:
„Ich bin, wie ihr, ein Pilger doch,
Und bleib ich gleich zu Haus.*

*Munkki seisoo yhä ikkunassaan,
Katselee heidän lähtöään:
”Olen niin kuin tekin, pyhiinvaeltaja kyllä,
Ja pysyttelen aivan tässä kotona.*

*Des Lebens Fahrt durch Wellentrug
Und heißen Wüstensand,
Es ist ja auch ein Kreuzeszug
In das gelobte Land.“*

*Elämän matka halki petollisen aallokon
Ja kuuman erämaan hiekan,
Sekin on kuin ristiretki
Kohti Luvattua maata.”*

Konsertin toinen laulu on usein esitetty **Die Sterne** (D 939), ”Tähdet”, Leitner-lauluista kepein ja kirkkain. Runoilija katsoo taivaalla tuikkivia tähtiä ja toivoo saavansa niiltä siunauksen, jos rakkaus sattuisi kerran kohdalle. Romantiikan ajan yksinäinen vaeltaja on tässäkin laulussa vaihtunut pyhiinvaeltajaan. Yksinkertainen daktyylirytmii kantaa läpi kaikkien säkeistöjen luoden ajattoman vaikutelman, ja alkuperäinen runo lyhyine riveineen korostaa visuaalisestikin tähtitaivaan ilmavaa asetelmaa. Schubertin lyhyet tahdit kunnioittavat tätä runon rytmiä, joka Leitnerin runojen myöhemmissä painoksissa on jäänyt hämärän peittoon, kun rivejä on yhdistelty pidemmiksi kokonaisuuksiksi. Myös Schubert yhdistää aina kaksi lyhyttä säeparia yhdeksi laulun säkeistöiksi. Yksinkertainen tonaalinen rakenne saa lisäväriä, kun sävellaji siirtyy aina kolmannen säeparin kohdalla pienen tai suuren terssin verran alas – ja kolmannessa säkeistössä ylös. Näissä kohdissa esityserkintä on *piano pianissimo*. Tämä etäännyttämiskeino ei ole 1800-luvun sävelkielessä outo, mutta Schubertin musiikissa se ei jätä kuulijaa koskaan kylmäksi.

*Die Sterne**Wie blitzen**Die Sterne**So hell durch die Nacht!**Bin oft schon**Darüber**Vom Schlummer erwacht.**Doch schelt' ich**Die lichten**Gebilde drum nicht,**Sie üben**Im Stillen**Manch heilsame Pflicht.**Sie wallen**Hoch oben**In Engelgestalt,**Sie leuchten**Dem Pilger**Durch Heiden und Wald.**Sie schweben**Als Boten**Der Liebe umher**Und tragen**Oft Küsse**Weit über das Meer.**Sie blicken**Dem Dulder**Recht mild in's Gesicht,**Tähdet**Kuinka tuikkivat**Tähdet**Niin kirkkaina läpi yön!**Olen jo usein**Siihen**Unestani herännyt.**Mutt' en moiti**Noita valoisia**Olentoja siitä.**Ne hoitavat**Hiljaa**Monta hyödyllistä tehtävää.**Ne vaeltavat**Korkeuksissa**Enkelten hahmossa,**Ne valaisevat**Pyhiinvaeltajan tien**Läpi nummien ja metsien.**Ne leijuvat**Vieden viestiä**Rakkauden**Ja kantavat usein**Suudelmia**Kauas merten taa.**Ne katsovat**Kärsivää**Lempeästi kasvoihin*

Und säumen
Die Tränen
Mit silbernem Licht.

Ja päärmäävät
Kyyneleet
Hopeisella valollaan.

Und weisen
Von Gräbern
Gar tröstlich und hold
Uns hinter
Das Blaue
Mit Fingern von Gold.

Ja johdattelevat
Haudoista
Niin lohdullisina ja suloisina
Meidät tuolle puolen
Taivaan sinen
Kultasormillaan.

So sei denn
Gesegnet,
Du strahlige Schar!
Und leuchte
Mir lange
Noch freundlich und klar.

Ole siis
Siunattu
Sinä säteilevä joukko!
Ja loista
Minulle vielä pitkään
Ystävällisesti ja kirkkaasti

Und wenn ich
Einst liebe,
Seid hold dem Verein,
Und euer
Geflimmer
Laßt Segen uns sein.

Ja jos minä
Kerran rakastan.
Olkaa suloiset sille liitolle,
Ja teidän
Tuikkeenne
Olkoon siunauksenamme.

Koditon vaeltaja vierailee konsertissa laulussa *Der Wanderer an den Mond* (D 870), joka on tehty wieniläissäveltäjä Johann Gabriel Seidlin (1804–1875) runoon. Schubert tutustui nuoreen Seidliin ja tämän runoihin 1826, ja lauluja hänen runoihinsa olisi varmasti syntynyt enemmänkin kuin olemassa olevat kaksitoista, jos yhteistyö olisi voinut jatkua pidempään. Kuuluisin Seidlin runoihin tehdyistä lauluista on kaikkein viimeisin Schubertin säveltämä lied *Die Taubenpost*, jonka kustantaja Tobias Haslinger liitti *Schwanengesang*-kokoelman viimeiseksi lauluksi. Schubertin ystävälle Josef Witteczekille (jonka luona järjestettiin Schubertiaadejakin)

omistetussa laulussa *Der Wanderer an den Mond* vaeltajan vaellusvietti – *Wanderlust* – on kääntynyt koti-ikäväksi – *Heimweh* – Biedermeierin hengessä: Koti oli silloin turvallinen paikka, jonne kunnon ihmiset vetäytyivät viettämään rauhallista yksityiselämää ja jättivät maailman murheet kotiovensa ulkopuolelle.

Der Wanderer an den Mond

Vaeltaja puhuttelee kuuta

*Ich auf der Erd', am Himmel du,
Wir wandern beide rüstig zu:
Ich ernst und trüb,
du mild und rein,
Was mag der Unterschied wohl sein?*

*Minä olen maan päällä, sinä taivaalla,
kumpikin vaellamme reippaina:
minä vakavana ja synkkänä,
sinä lempeänä ja puhtaana,
Mikä mahtaa olla erona?*

*Ich wandre fremd von Land zu Land,
So heimatlos, so unbekannt;*

*Minä vaellan vieraana maasta toiseen,
niin kodittomana, niin
tuntemattomana;*

*Berg auf, Berg ab, Wald ein, Wald aus,
Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus*

*Vuorelta vuorelle, metsästä metsään,
ah, enkä missään ole kotona.*

*Du aber wanderst auf und ab
Aus Ostens Wieg' in Westens Grab,
Wallst Länder ein und Länder aus,
Und bist doch, wo du bist, zu Haus.*

*Sinä taas vaellat ylös ja alas
Idän kehdosta Lännen hautaan,
Vaellat eri maihin, sisään ja ulos,
Ja missä oletkin, olet kotonasi.*

*Der Himmel, endlos ausgespannt,
Ist dein geliebtes Heimatland;
O glücklich, wer, wohin er geht,
Doch auf der Heimat Boden steht!*

*Taivas, äärettömänä levittäytyvä,
On rakas kotimaasi;
Oi, kuinka onnellinen onkaan se, joka
Kaikkialla seisoo kotimaansa
kamaralla!*

Tässä konsertin kolmannen laulun kohdalla Schubertin konserttiohjelman eri painokset ovat aiheuttaneet päänvaivaa tutkijoille. Joissakin vedoksissa nimittäin kolmantena lauluna on Schubertin koulutoverin paroni Franz Xaver von Schlechtan

(1796–1875) runoon sävelletty *Fischerweise* (D 881). Otto Erich Deutsch, joka oli 1900-luvun huomattavin Schubert-tutkija ja mm. luetteloi kaikki hänen sävellyksensä, siis D-numeroiden isä, tulkitsi konsertin ohjelman niin, että alun perin ohjelmassa oli ollut *Der Wanderer and der Mond*, jonka korvasi sitten *Fischerweise*. 2000-luvun puolella uuden Schubert-dokumenttien kokoelman työryhmineen julkaissut Ernst Hilmar tulkitsee tilanteen toisin päin. Hänen mukaansa konsertissa esitettiin *Der Wanderer an den Mond*, joka korvasi kepeän *Fischerweisen*. Susan Youens pysyy Deutschin kannalla, mutta itse olen taipuvainen luottamaan Hilmarin tuoreempaan tutkimukseen siitäkin syystä, ettei kepeä naisten juonista varoittava kalastajalaulu istu laulujen kokonaisuuteen lainkaan yhtä hyvin kuin mietiskelevä vaeltaja laulussa *Der Wanderer an den Mond*.

Fragment aus dem Aeschylus (D 450b) on Schubertin runoilijaystävänsä Johann Baptist Mayrhoferin (1787–1836) kääntämä katkelma Aiskhyloksen näytelmästä Eumenides. Eumenides on kreikankielinen nimitys koston jumalattarille, jotka ottavat kuorona osaa dialogiin Mayerbeerin lainaamassa Aiskhyloksen näytelmässä. Aiskhylos oli ollut vuosisatoja unohduksissa, mutta romantiikan aikana hänet löydettiin uudelleen. 1800-luvun saksalaiset kirjailijat hakivat mielellään Kreikan historiasta ja kirjallisuudesta innoitusta, sillä näin he saattoivat osoittaa tukeaan tuolloin itsemäääämisoikeutensa puolesta kamppailevia kreikkalaisia kohtaan ja samalla rivien välissä ottaa kantaa itsenäisten kansallisvaltioiden puolesta yleisemminkin. Suuret mahtimaat Itävalta, Venäjä, Britannia, Ranska ja Preussi olivat Wienin konferenssissa (1814–1815) piirtäneet Euroopan rajat uusiksi, ja tämä jätti jälkeensä paljon tyytymättömyyttä ja monia kyteviä konflikteja. Sensuuri karsi julkaistavia kirjoituksia ankaralla kädellä, ja suora toiminta kansallisvaltioiden ja demokratian puolesta oli mahdotonta. Konferenssin isäntänä oli toiminut Itävallan ulkoministeri Klemens von Metternich, joka keisarin oikeana kätenä johti maata konferenssin jälkeenkin.

Fragment aus dem Aeschylus

So wird der Mann, der sonder Zwang gerecht ist,
 Nicht unglücklich sein, versinken ganz in Elend kann er nimmer;
 Indes der frevelnde Verbrecher im Strome der Zeit
 Gewaltsam untergeht, wenn am zerschmetterten Maste
 Das Wetter die Segel ergreift.
 Er ruft, von keinem Ohr vernommen,
 Kämpft in des Strudels Mitte, hoffnungslos.
 Des Frevlers lacht die Gottheit nun,
 Sieht ihn, nun nicht mehr stolz,
 In Banden der Not verstrickt.
 Umsonst die Felsbank fliehn:
 An der Vergeltung Fels scheitert sein Glück,
 Und unbeweint versinkt er.

Katkelma Aiskhyloksesta

Täten mies, joka vapaaehtoisesti on oikeamielinen,
 ei ole onneton eikä voi vaipua kokonaan kurjuuteen;
 taas rikollinen pahantekijä ajan virrassa hukkuu väkisin,
 kun rajuilma tarttuu murskautuneen maston purjeeseen.
 Hän huutaa apua, mutta kukaan ei häntä kuule,
 Hän taistelee toivottomana keskellä pyörrettä.
 Jumalat nauravat nyt pahantekijälle,
 katsovat kuinka hän, ei enää ylpeänä,
 vaan hädän pauloihin sotkeutuneena
 turhaan väistää kallionjyrkännettä,
 Ja koston karille haaksirikkoutuu hänen onnensa.
 Hän hukkuu, eikä kukaan sure häntä.

Tämä laulu oli esittäjälleen Johann Michael Voglille Schubertin lauluista mieluisimpia, ja epäilemättä Voglin olikin helppo käyttää oopperalaulajan kykyjään esittäessään tätä dramaattista antiikin ajan näytelmätekstiä oikeamielisestä miehestä, joka ei voi koskaan täysin vajota kurjuuteen, kun rikollinen puolestaan ei saa apua, vaikka kuinka sitä huutaa, vaan vajoaa syvyyteen, eikä kukaan itke hänen kohtaloaan. Schubertin sadoista lauluista ei juurikaan löydy tämän antiikin tekstin kaltaista kostomieltä uhkuvaa vahingoniloa, eikä tässä laulussa ei ole hitustakaan hänen luontaista myötätuntoaan vähäosaisia kohtaan. Ketä Mayrhofer mahtoi ajatella tekstiä kääntäessään? Oliko kohteena kenties hänen oma työnantajansa, tiukoista otteistaan tunnettu prinssi Metternich, joka poliisivoimiensa avulla piti koko Itävallan kansaa pelon vallassa?

Konsertissa kuultu *Ständchen* (D 920) mezzosopraanolle, naiskuorolle ja pianolle oli tilausteos, jonka tekstin kirjoitti Franz Grillparzer konservatorion laulunopettaja Anna Fröhlichin (1793–1880) varakkaan oppilaan Louise Gosmarin (1803–1858) 24-vuotissyntymäpäivän kunniaksi 1827. Fröhlich pyysi ystäväänsä Schubertia säveltämään laulun Grillparzerin runoon, minkä hän tekikin miltei samalta istumalta. Schubert sävelsi teoksen ensin kontra-altolle ja mieskvartetille, jotka yleensä serenadeja lauloivat. Ilmeisestikin Schubert ajatteli, että solistina laulaisi Barbara Fröhlich (1797–1879), joka oli äänialaltaan kontra-altto ja oli esittänyt Schubertia ennenkin. Kun selvisi, että Louiselle syntymäpäivälaulua laulamassa olisivatkin Fröhlichin sisaruksista nuorin mezzosopraano Josefīne Fröhlich (1803–1878) ja Anna Fröhlichin oppilaista muodostuva naiskuoro, hän kirjoitti laulusta pikaisesti uuden version tälle kokoonpanolle. Teos esitettiin ensi kerran Louisen merkkipäivänä 11.8.1827 Gosmarin perheen puutarhassa, jonne oli tuotu pianokin, jotta Anna voisi soittaa teoksen piano-osuuden. Myös Schubert oli kutsuttu paikalle, mutta hän unohti tulla. Seuraavan kerran teos esitettiin puolijulkisessa Musikvereinin iltasoitossa 24.1.1828 ja kolmannen kerran tässä Schubertin sävellyskonsertissa.

Ständchen

*Zögernd leise
In des Dunkels nächt'ger Stille
Sind wir hier;
Und den Finger sanft gekrümmt,
Leise, leise,
Pochen wir
An des Liebchens Kammertür.*

*Doch nun steigend,
Schwellend, schwellend, hebend
Mit vereinter Stimme, laut
Rufen aus wir hochvertraut:
Schlaf du nicht,
Wenn der Neigung Stimme spricht!*

*Sucht' ein Weiser nah und ferne
Menschen einst mit der Laterne;
Wieviel seltner dann als Gold
Menschen, uns geneigt und hold?
rakkaat?
Drum, wenn Freundschaft, Liebe spricht:
Freundin, Liebchen, schlaf du nicht!*

*Aber was in allen Reichen
Wär' dem Schlummer zu vergleichen?
Drum statt Worten und statt Gaben
Sollst du nun auch Ruhe haben.
Noch ein Grüßchen, noch ein Wort,*

Serenadi (suom. Katariina Heikkilä)

*Hiljaa epäröiden
tumman yön hiljaisuudessa
me olemme;
ja sormemme kevyesti taivutettuina,
pehmeästi, pehmeästi,
me koputamme
rakkaamme kamarin oveen.*

*Mutta nyt kasvaen,
pursuen, nousten
yksissä äänin
kutsumme salaisesti
Älä nuku,
Silloin kun rakkauden ääni puhuu!*

*Lampun valossa viisas mies etsi
ihmisiä läheltä ja kaukaa;
kuinka paljon kultaakin
harvinaisempia
ovat ihmiset, jotka ovat meille
Joten, ystävyiden ja rakkauden
puhuessa:
Ystävätär rakas, älä nuku!*

*Mutta mikä kaikista rikkauksista
voisi olla verrattavissa torkkumiseen?
Siksipä, lahjojen ja puheiden sijaan
saat nyt myös leposi.
Vain pieni tervehdys, yksi sana,*

*Es verstummt dir frohe Weise,
Leise, leise,
Schleichen wir uns wieder fort!*

*sitten iloinen, viisas mies vaikenee,
Pehmeästi, pehmeästi,
Me hiippailemme pois!*

Konsertin päänumerona oli sinfonian sijasta **pianotrio Es-duuri** (D 929). Se oli esitetty jo kerran Schubertin ystävän Josef von Spaunin (1788–1865) luona tämän kihlautumisen kunniaksi 28. tammikuuta 1828. Ilta oli samalla Schubertiaadin nimellä tunnetuista illanvietoista viimeinen, jossa säveltäjä itse oli mukana. Primaksena soitti Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), Beethovenin läheinen ystävä, joka toimi myös konserttimestarina hänen sävellyskonsertissaan 1824. Pianistina oli tšekkiläissyntyinen virtuoosi Karl Maria von Bocklet (1801–1881) ja sellistinä Josef Linke, jotka esittivät trion Schubertin konsertissa sen avausnumerossakin primaksena toimineen Josef Böhmin kanssa.

Mittasuhteiltaan sinfoninen trio kuului siis niihin kamarimusiikkiteoksiin, joita Schubert alkoi säveltää vuodesta 1824 alkaen tähtäimessään julkiset konsertit ja sinfoniat. Beethovenin esikuvan innoittamana hän jätti laulujen säveltämisen välillä vähemmälle ja keskitti voimavaransa soitinmusiikkiin. Neliosaisia trioja hän sävelsi kaksi, joista jälkimmäinen on juuri Es-duuri-trio. Jo sävellajikin on sama kuin Beethovenin *Eroica*-sinfoniassa, ja c-molliin kirjoitettu toinen osa (Andante con moto) muistuttaa ilmeeltään ja motiiveiltaan läheisesti samassa sävellajissa kulkevaa *Eroican* hidasta surumarssia. Lisäksi osassa voi kuulla lainauksen ruotsalaisesta kansanlaulusta *Se solen sjunker*. Sen sävelkulussa on laskeva oktaavi, joka on Schubertilläkin korostetusti esillä, ja juuri tuon oktaavin kohdalla tekstinä on ”Farväl” – hyvästi. Tietoista tai ei, tälläkin tavoin Beethoven sai jäähyväiset kuolemansa muistopäivänä.

Trion kolmas osa Scherzando ja pituudestaan kuuluisa neljäs osa Allegro moderato heijastelevat puolestaan wieniläisiä tansseja, mutta toisen osan surumarssiteema palaa yllättäen näyttämölle keskelle vauhdikasta finaalia. Tällä kertaa sävellaji on kuitenkin h-molli, jossa myös ensimmäisen osa (Allegro) sivuteema esitellään. Yllättävät ja värikkäät sävellajivaihdokset ovatkin temaattisen kehittelyn sijaan jännite, jonka avulla Schubert rakentaa suurta muotoa triossaan.

Toisaalta nähtävissä on myös ensimmäisen osan pääteeman ja lopputeeman rytmisen sukulaisuus, vaikka samalla sankarillinen alkuteema pukeutuu haaveellisen haikeaan hahmoon, josta sukeutuu myös kehittelyn kantava motiivi. Osan codassa teemojen järjestys vaihtuu, ja haaveilija antaa lopulta sijaa voitokkaalle sankarille.

Maaliskuun konserttia varten sävelletty *Auf dem Strom* (D 943) tenorille, käyrätorvelle ja pianolle on keskeinen teos Schubertin konsertissa sen selkeän Beethoven-lainauksen tähden: Ludwig Rellstabin (1799–1860) runoon sävelletyssä teoksessa joka toinen säkeistö on mollissa, ja näissä mollijaksoissa melodia alkaa suoralla lainauksella Beethovenin *Eroica*-sinfonian surumarssista. Pitkä runo on monitasoinen, ja siinä voi nähdä kuolemaan viittaavaa symboliikkaa, kun laiva loittonee yhä kauemmas virran mukana ja käy kohti avomerta. Beethovenin *Eroican* juhlanan surumarssin sijasta mollijaksojen luonne on kuitenkin kiihkeä, mitä pianostemman tiheät triolisoinnut korostavat.

Teoksen laulusoolon esitti Ludwig Tietze (1789–1850), böömiläissyntyinen Wienin yliopiston lakimies, joka tunnettiin hienona Schubertin laulujen tulkkina. Käyrätorvea – tai wienintorvea – soitti ranskalaissyntyinen Josef Rudolf Lewy (1802–1881), jolla oli käytössään uusi innovaatio venttiilitorvi. Sillä oli mahdollista soittaa vahvalla äänellä laajassa rekisterissä, ja tämä uusi torvi oli Schubertilla mielessään jo edellisenä vuonna, kun hän sävelsi teoksen *Nachtgesang im Walde* (D 913) vokaalikvartetille ja neljälle käyrätorvelle. *Auf dem Strom* esitettiin pian uudelleen, sillä se oli mukana Josef Lewyn konsertissa, joka järjestettiin 20.4.1828 hovin pienemmässä tanssiaissalissa (Kleiner Redoutensaal). Schubert soitti silloinkin pianoa, ja tenorisolistina oli mitä ilmeisimmin Ludwig Tietze. Kaupungin hienoimpiin saleihin Schubert pääsikin esiintymään vain silloin, kun hän säesti teoksiaan jonkun toisen muusikon konsertissa. Tietzen mukana hän oli soittamassa myös Wienin yliopiston juhlasalissa, jossa he esittivät uuden laulun *Im Freien* (D 880) 6.5.1827.

Auf dem Strom

*Nimm die letzten Abschiedsküsse,
Und die wehenden, die Grüße,
Die ich noch ans Ufer sende,
Eh' dein Fuß sich scheidend wende!
Schon wird von des Stromes Wogen
Rasch der Nachen fortgezogen,
Doch den tränendunklen Blick
Zieht die Sehnsucht stets zurück*

*Und so trägt mich denn die Weile
Fort mit unerflehter Schnelle.
Ach, schon ist die Flur verschwunden,
Wo ich selig sie gefunden!
Ewig hin, ihr Wonnetage!*

*Hoffnungsleer verhallt die Klage
Um das schöne Heimatland,
Wo ich ihre Liebe fand.*

*Sieh, wie flieht der Strand vorüber,
Und wie drängt es mich hinüber,
Zieht mit unnennbaren Banden,
An der Hütte dort zu landen,
In der Laube dort zu weilen;
Doch des Stromes Wellen eilen
Weiter ohne Rast und Ruh,
Führen mich dem Weltmeer zu!*

*Ach, vor jener dunklen Wüste,
Fern von jeder heitern Küste,
Wo kein Eiland zu erschauen,*

Virralla

*Ota viimeiset jäähyväissuudelmat,
ja hulmuavat tervehdykset,
jotka lähetän vielä rannalle,
ennen kuin käännyt ja lähdet pois!
Nyt jo virran aallot
vievät aluksen kauemmas,
mutta kyynelten sumentaman katseen
vetää kaipuu yhä takaisin*

*Ja niin hetki kiidättää minua
nopeammin kuin haluaisinkaan.
Ah, jo on hävinnyt näkyvistä niitty,
jolla hänet autuaana tapasin!
Ikuisesti menneet olette te onnen
päivät!*

*Vailla toivoa kaikuu valitus
kauniista kotimaasta,
jossa kohtasin hänen rakkautensa.*

*Katso, kuinka ranta pakenee,
ja kuinka se painaa minua sinne
vetää nimettömin köysin,
rantautuakseni sille mökille
viipyäkseni vielä siellä lehvikössä;
Mutta virran aallot kiiruhtavat
eteenpäin vailla lepoa ja rauhaa
ja vievät minut kohti valtamerta!*

*Ah, tuon synkän tyhjyyden edessä,
kaukana kaikilta iloisilta rannoilta,
missä yhtään saarta ei ole näkyvillä,*

O, wie faßt mich zitternd Grauen!

*Wehmutstränen sanft zu bringen,
Kann kein Lied vom Ufer dringen;
Nur der Sturm weht kalt daher
Durch das grau gehobne Meer!*

*Kann des Auges sehndend Schweifen
Keine Ufer mehr ergreifen,
Nun so schau' ich zu den Sternen
Auf in jenen heil'gen Fernen!
Ach, bei ihrem milden Scheine
Nannt' ich sie zuerst die Meine;
Dort vielleicht, o tröstend Glück!
Dort begegn' ich ihrem Blick.*

*oi, kuinka minut valtaavat vavisten
kauhut!*

*Kaipuun kyyneliä ei voi hellästi tuoda,
yksikään laulu rannalta suoda;
Vain myrsky puhaltaa kylmästi
läpi harmaana kuohuvan meren!*

*Katseeni ei harhaillessaan
tavoita enää yhtään rantaa,
nyt jo katson tähtiä
tuolla pyhässä kaukaisuudessa!
Ah, niiden lempeässä hohteessa
Kerran kutsuin häntä omakseni;
Siellä ehkä, oi lohdullinen onneni!
Siellä kohtaan hänen katseensa.*

Beethovenin muistoon viitanneen laulun *Auf dem Strom* jälkeen konsertti ikään kuin vaihtaa raidetta. Puolentoista tunnin ajan on yleisö kuullut Schubertin kauniita lauluja ja uusinta kamarimusiikkia, ja tämä kaikki yhdistyi juuri kuullussa Rellstabin runoon tehdyssä tenorin, venttiilitorven ja pianon yhteisesityksessä. Ehkä Beethovenin kuoleman muistopäivään sopi hyvin sekin, että viimeiset kaksi esitystä voidaan luokitella hengelliseksi musiikiksi. Kyseessä ei ole liturginen käyttömusiikki, jota Schubert oli myös säveltänyt runsaasti, vaan sen sijaan ensimmäisessä baritonisolistin laulamassa laulussa ***Die Allmacht*** (D 852) ylistetään Jumalan suuruutta luonnossa ja toisessa, mieskuorolaulussa ***Schlachtgesang*** (D 912), taas kansakunnan suojelijana ja sotaonnen tuojana. Schubert ei tunnetusti yhtynyt katolisen kirkon opetukseen kaikissa opinkohdissa, mutta Luojaalle hän vuodattaa ylistyslaulunsa koko sielustaan.

Kesällä 1825 Schubert, joka ei koskaan matkustanut Itävallan valtakunnan rajojen ulkopuolelle, pääsi laulajaystävänsä Voglin kutsumana neljäksi kuukaudeksi viettämään elämänsä loman Ylä-Itävallan Linzissä ja Steyrissä sekä Salzburgin seudulla Gmundenissa ja Gasteinissa. Kesän aikana Schubert sai tavata ystäviä, vaeltaa luonnossa, vieraila linnoissa ja luostareissa sekä säveltää. Alppien

lumoissa hän sävelsi suurta C-duuri-sinfoniaa, Bockletille sittemmin omistamaansa D-duuri-pianosonaattia ja kirjoitti myös laulut *Das Heimweh* (D 851) ja *Die Allmacht* häntä tukeneen patriarkka Johann Ladislaus Pyrkerin (1772–1847) teksteihin.

Pyrker oli ollut Venetsian patriarkka vuodesta 1819 alkaen. Hän oli Ranskaa vastaan käytyjen sotien aikana perustanut sanatoriot sodassa haavoittuneille sekä Karlsruheen että Gasteiniin, ja nyt hän oli Bad Gasteinin kylpylän osakas sekä myös taiteenystävä ja runoilija, jolle Schubert omisti neljä lauluaan op. 4. Tästä kiitollisena Pyrker kirjoitti Schubertille Venetsiasta 18.5. 1821 kohteliaan kunnioittavan kirjeen, jossa hän kehuu erityisesti laulua *Der Wanderer*, jonka hän oli saanut kuulla Matthäus von Collinin luona 1820. Gasteinin jylhät vuoristomaisemat kuuluvat kaikuina Pyrkerin runoon sävelletyssä *Die Allmachtin* jyrkeissä ostinatosoinnuissa, jotka julistavat Luojan kunniaa. Richard Capell kutsuu kirjassaan *Schubert's Songs* (1929) tätä laulua kuuluisaksi hymniksi ja toteaa samalla, että laulun vaatimaa voimakasta ääntä tarvitaan harvoin Schubertin lauluissa. Laulut julkaistiin 1827, ja Schubert omisti ne Pyrkerille kiitoksena saamastaan tuesta.

Die Allmacht

Kaikkivaltias

*Gross ist Jehova der Herr,
denn Himmel und Erde verkünden seine
Macht.*

*Du hörst sie im brausenden Sturm,
in des Waldstrom's laut aufrauschendem
Ruf, in des grünenden Waldes
Gesäusel, Siehst sie im wogender Saaten
Gold*

*in lieblicher Blumen glühendem Schmelz,
im Glanz des sternebesäeten Himmels.
Furchtbar tönt sie im Donnergeroll
und flammt in des Blitzes
schnellhinzuckendem Flug.*

*Doch kündet das pochende Herz dir
fühlbarer noch Jehova's Macht.*

*Suuri on Herra Jehova,
sillä taivas ja maa julistavat hänen
voimaansa.*

*Kuulet sen pauhaavassa myrskyssä,
metsäpuron äänekkään solinan kutsussa,
vihertävän metsän huminassa,
näet sen kultaisena hulmuavassa kylvössä,*

*suloisten kukkien hohtavassa loistossa,
tähtitaivaan kimalluksessa.*

*Kauhistuttavana se jyrisee ukkosessa
ja liekehtii salaman
nopeassa välähdyksessä.*

*Kuitenkin sykkivä sydämesi julistaa
tuntuvammin vielä Jehovan voimaa.*

*Doch kündet das Herz dir
 fühlbarer noch Jehova's Macht,
 des ewigen Gottes,
 blickst du flehend empor und
 hoffst auf Huld und Erbarmen.
 Gross ist Jehova, der Herr!
 Gross ist Jehova, der Herr!*

*Kuitenkin sydämesi julistaa sinulle
 tuntuvammin iankaikkisen Jumalan,
 Jehovan voimaa,
 jos katsot anoen ylös ja
 toivot laupeutta ja armahdusta.
 Suuri on Jehova, Herra!
 Suuri on Jehova, Herra!*

Mieslauluyhtyeet, triot, kvartetit ja kvintetit, olivat tärkeä osa Schubertin ystävien musisointia. Keskiluokan seuralämä tuotti muutoinkin kysyntää tämänkaltaisille teoksille, sillä nuorten miesten keskinäiset kokoontumiset olivat hyväksyttävä seuralämän muoto, ja kun monet olivat Itävallan tuon ajan lainsäädännön mukaan liian köyhiä voidakseen avioitua, nuorten poikamiesten määrä oli suuri. Nuorten miesten kokoontuminen suurina ryhminä oli taas laitonta, sillä opiskelijoiden kapinointia pelättiin Metternichin aikana. Siksi suurempien kokoonpanojen laulujenkin katsottiin olevan julkisia esityksiä varten. Sellainen on myös *Schlachtgesang*, joka on kirjoitettu 8-ääniselle kaksoismieskuorolle.

Friedrich Gottlob Klopstock (1724–1803) oli lähtöisin Hampurin seudulta ja edusti vanhempaa tyyliä kuin useimmat Schubertin runoilijoista. Schubert tutustui Klopstockin teksteihin jo kouluaikana kirjassa *Institutio ad eloquentiam*, jossa lainattiin paljon Klopstockin tekstejä. Hän kirjoitti Klopstockin teksteihin 12 soololaulua ja kaksi kuoroteosta, *Stabat Materin* (D 383) ja siis konsertissa kuultavan *Schlachtgesangin*. Myös soololaulujen joukossa on mahtipontisia uskonnollis-isänmaallisia lauluja, kuten *Vaterlandslied* (D 287) ja *Das grosse Halleluja* (D 442). Jotkin Klopstock-lauluista ovat vanhahtavia ja muistuttavat barokkiaarioita. Yltiöisänmaallinen *Schlachtgesang* tai *Schlachtlied* on sävelletty Klopstockin vuonna 1767 kirjoittamaan samannimiseen runoon, joka löytyy mm. vuonna 1785 Karlsruhessa painetusta runokokoelmasta *Oden. Schlachtgesangin* tänään kuultava versio kaksoismieskuorolle on vuodelta 1827. Jo vuonna 1816, pian Napoleonin sotien päätyttyä, Schubert oli säveltänyt samaan runoon soololaulun, joka *Deutschin* luettelossa on saanut numeron 443.

*Schlachtgesang**Taistelulaulu*

*Mit unserm Arm ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!*

*Oma käsivartemme ei kykene mihinkään:
Jos ei Kaikkivaltias olisi rinnallamme,
Hän joka kaiken saa aikaan!*

*Umsonst entflammt uns kühner Muth;
Wenn uns der Sieg von dem nicht wird,
Der Alles ausführt!*

*Turhaan meitä innostaa urheutemme;
Jos emme saa voittoa häneltä,
Häneltä joka kaiken saa aikaan!*

*Vergebens fliesset unser Blut
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!*

*Turhaan vuotaa veremme
Isänmaan puolesta, jos meitä ei auta
Hän joka kaiken saa aikaan!*

*Vergebens sterben wir den Tod
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!*

*Turhaan me annamme henkemme
Isänmaan puolesta, jos ei auta hän,
Joka kaiken saa aikaan!*

*Ström' hin, o Blut, und tödt',
o Tod Fürs Vaterland!
Wir trauen dem, Der Alles ausführt!*

*Vuotakoon veri, ja kuolkaamme,
oi Kuolema Isänmaan puolesta!
Luotamme Häneen, joka kaiken saa aikaan!*

*Auf! in den Flammendampf hinein!
Wir lächelten dem Tode zu,
Und lächeln, Feind', euch zu!*

*Ylös! Kohti liekkien sauhua!
Me hymyilimme Kuolemalle
Ja hymyilemme teille, viholliset!*

*Der Tanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute schöne Kriegestanz,
Er tanzet hin nach euch!*

*Tanssi, jota rumpumme soittaa,
Äänekäs kaunis sotatanssi,
Se tanssi tuo teidän luoksenne!*

*Die dort trompeten, hauet ein,
Wo unser rother Stahl das Thor
Euch weit hat aufgethan!*

*Kun pasuunat soivat, murtautukaa sisään,
Missä punainen teräksemme on avannut
Portin sepposen selälleen!*

*Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegesflug,
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!*

*Rynnäkkö, jonka pasuuna soittaa,
Äänekäs kaunis rynnäkkö,
Kiidättäkää se nopeasti eteenpäin!*

*Wo unsre Fahnen vorwärts wehn,
Da weh auch die Standart' hinein,
Da siege Ross und Mann!*

*Missä lippumme hulmuten etenevät,
Hulmutkoon siellä myös voittomme lippu,
Voittakoot sekä ratsut että miehet!*

*Seht ihr den hohen weissen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert?
Des Feldherrn Hut und Schwert?*

*Näettekö korkean valkoisen hatun?
Näettekö kohotetun miekan?
Sotapäällikön hatun ja miekan?*

*Fern ordnet' er die kühne Schlacht,
Und jetzo da's Entscheidung gilt,
Thut er's dem Tode nah.*

*Kaukana hän ohjaa urheaa taistoa,
Ja nyt kun on ratkaisun hetki,
Hän tekee sen lähellä kuolemaa.*

*Durch ihn, und uns ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!*

*Ei hän emmekä me voisi mitään tehdä;
Jos ei rinnallamme seisoisi
Hän, joka kaiken saa aikaan!*

*Dort dampft es noch. Hinein! hinein!
Wir lächelten dem Tode zu!
Und lächeln, Feind', euch zu!*

*Tuolla vielä savuaa. Eteenpäin! Eteenpäin!
Hymyilimme kuolemalle!
Ja hymyilemme teille, viholliset!*

Sävellyskonsertti oli Schubertille henkilökohtainen menestys. Konsertista kerrottiin jälkeenpäin saksankielisissä kulttuurilehdissä kaukana Wienistä, ja lipputuloista tuli tuottoa 800 guldenia, mikä oli monen virkamiehen kokonaisen vuoden ansio. Sinfonioitaan hän ei tosin vieläkään saanut julkisen konsertin ohjelmaan, ja näin konsertti toteutui pitkälti Musikvereinin musiikki-iltamien tapaisena erityyppisten kamari- ja vokaaliteosten kavalkadina. Tuttuun tapaan konsertin aloitti jousikvartetti ja päätti kuoro. Esitettyjen teosten luonne oli kuitenkin hyvin erilainen kuin ajalle tyypilliset kepeät potpurit ja oopperaduetot, ja harrastelijoiden sijasta esiintyjät olivat kaupungin muusikoiden parhaimmistoa. Schubert sai siis tilaisuuden esitellä salin

ääriään myöten täyttäneelle innokkaille tukijoukoilleen koko joukon ennestään tuntemattomia sävellyksiään.

Wienin konserttimaisemassa konsertti oli kuitenkin merkitykseltään aika vähäinen. Italialainen viulutaituri Niccolò Paganini (1782–1840) oli ensimmäistä kertaa kaupungissa ja aloitti konserttisarjansa Wienin suurissa saleissa samalla viikolla huumaten koko kaupungin. Schubertin konserttia ei siksi mainittu jälkeempäin Wienin lehdistössä lainkaan, mutta ylpeänä hän pian konsertin jälkeen kirjoitti saksalaiskustantajille suuresta illastaan tarjotessaan niille Es-duuri-trioa ja muita julkaisemattomia teoksia. Konsertista ansaitsemillaan rahoilla Schubert maksoi velkansa ja osti viimeinkin oman pianon. Taloudellinen hyöty jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Konsertin tuotolla hankkimansa Graf-fortepianon Schubert taitamattomana rahankäyttäjänä joutui pian myymään, ja kun hänen terveydentilansa sitten heikentyi, uudet sävellyskonsertit jäivät haaveeksi, jonka toteutumista hän ei itse saanut olla näkemässä.

Risto Kyrö

Sirkka-Liisa Kaakinen aloitti viulunsoiton musiikkiluokalla Kajaanissa ja sai opettajakseen Olli Kuusojan, joka ohjasi pian oppilaansa Sibelius-Akatemian nuoriso-osastolle. Alkoi kasvu parantumattomaksi kamarimuusikoksi Battalian, Avantin, Kuudennen kerroksen orkesterin, Yoshiko Arain, Paavo Pohjolan, Anssi Mattilan ja eri festivaalien ansioista. Opiskellessaan Hollannissa hän pääsi mukaan mm. Frans Brüggenin ja Philippe Herreweghen vanhan musiikin orkestereihin. Collegium Vocale -orkesterin konserttimestarina hän toimi yli 10 vuotta.

Sirkka-Liisa soittaa musiikkia kaikilta aikakausilta, mutta hänen ohjelmistonsa on painottunut 1600–1800-luvuille. Niinpä hän on kysytty konserttimestari sekä nimekkäissä vanhan musiikin orkestereissa että eri kaupunginorkestereissa, joiden kanssa esittää barokkiohjelmiston lisäksi Mozartin ja Schubertin ajan sinfonioita. Soolo-ohjelmistosta on mainittava Biberin 16 *Mysterisonaattia*, Bachin soolosonaatit ja -partitat sekä 1500- ja 1600-lukujen sooloviuluteokset.

Sirkka-Liisa on viulunsoiton lehtori Tampereen ammattikorkeakoulussa ja kamarimusiikin professori Stavangerin Yliopistossa. Hän on toiminut professorina myös Kööpenhaminassa ja Bremenissä ja opettaa edelleen Sibelius-Akatemiassa.

Susanne Helasvuo on valmistunut Sibelius-Akatemiasta opettajanaan mm. Ari Angervo, ja Israelissa hän on opiskellut Chaim Taubin johdolla. Helasvuo on toiminut Tapiola Sinfoniettan 1-viulun soittajana vuodesta 1994, jota ennen hän soitti vuoden Suomen Kansallisoopperan orkesterissa. Savonlinnan Oopperajuhlaorkesterissa Helasvuo on soittanut vuodesta 1996 ja Kamariorkesteri Avantissa lähes alusta lähtien. Hän on esiintynyt barokkiviulustina monissa kokoonpanoissa, mm. Suomalaisessa barokkiorkesterissa, Battaliassa ja Baccanossa.

Lilli Maijala debytoi Oulu Sinfonian solistina 17-vuotiaana ja on siitä pitäen ollut säännöllinen vieras niin eurooppalaisilla festivaaleilla kuin orkestereiden solistina. Viime vuosien kumppaneihin lukeutuvat mm. Tapiola Sinfonietta, Keski-Pohjanmaan kamariorkesteri, Folkwang Kammerorchester Essen ja Jyväskylän Sinfonia, jonka kanssa hän kantaesitti Lauri Kilpiön alttoviulukonserton 2013.

Lilli Maijala opiskeli Oulussa, Helsingissä, Detmoldissa ja Tukholmassa Teemu Kupiaisen, Diemut Poppenin ja Lars Anders Tomterin johdolla. Suolikielien saloihin häntä ovat perehdyttäneet Kreeta-Maria Kentalan ohella pääkaupunkiseudun periodiorkesterit. Muita tärkeitä yhtyeitä ovat Jousia-kvartetti, Jousia Ensemble sekä quartet-lab, jonka riveissä Maijala on esiintynyt mm. Wienin ja Berliinin konserttitaloissa sekä Wigmore Hallissa.

Maijala aloitti Sibelius-Akatemian alttoviulumusiikin lehtorina 2011 ja vierailee säännöllisesti vierailevana äänenjohtajana eri orkestereiden riveissä. Kaudella 2014-2015 häntä voi kuulla niin Oulu Sinfonian ja Lapin kamariorkesterin solistina sekä festivaaleilla kuten Resonances, Howth Chamber Music, Schiermonnikoog ja West Cork Music.

Jussi Seppänen aloitti sello-opintonsa Tampereen Konservatoriossa Sampo Liukon ja Lauri Voipion oppilaana ja jatkoi niitä sittemmin Sibelius-Akatemiassa ja Amsterdamin konservatoriossa. Hän on toiminut sellistinä Suomen Kansallisoopperan orkesterissa vuodesta 2004 alkaen. Hän soittaa myös barokkiselloa monissa kokoonpanoissa, mm. Suomalaisessa barokkiorkesterissa, Helsingin Barokkiorkesterissa, Trio Origossa ja Baccanossa. Hän on konsertoinut Suomessa sekä useissa Euroopan maissa ja levyttänyt lveymerkeille Ondine, BIS, Alba ja La Bottega Distantica.

Baritoni **Aarne Pelkonen** tunnetaan ilmaisuvoimaisena lied- ja oratoriolaulajana sekä vuoden 2013 Lappeenrannan laulukilpailujen voittajana. Keväällä 2014 Pelkonen suoritti Sibelius-Akatemiassa laulun A-tutkinnon erinomaisin arvosanoin Marjut Hannulan ohjaamana. Hän on opiskellut myös Berliinissä Thomas Quasthoffin luokalla, Thomas Hampsonin ja Barbara Bonney'n mestarikursseilla sekä Elisabeth Werresin johdolla. Opastajia liedin parissa ovat olleet mm. Wolfram Rieger, Gerold Huber, Ilmo Ranta ja Heikki Pellinen.

Pelkosen ja pianisti Juho Alakärpän vuosien tiivis duotyöskentely on johtanut palkintoihin Das Lied -laulukilpailussa Berliinissä ja lied-duo-kilpailussa

Enschedessä, Alankomaissa. Syksyllä 2014 alkoi Pelkosen ja Alakärpän saksalaista ja suomalaista liedä esittelevä konserttisarja “Saammeko esitellä: Hugo Wolf!”..

Liedlaulajana Pelkonen on esiintynyt mm. Helsingin Musiikkitalossa ja Wienin Musikvereinissa sekä monilla festivaaleilla. Häntä on kuultu usein myös suurten kirkkomusiikkiteosten tulkkina sekä lukuisien orkesterien solistina. Keväällä 2013 ilmestyi Pelkosen ensiäänite, “Virsi”.

Pälkäneläissyntyinen mezzosopraano **Katariina Heikkilä** viimeistelee lied- ja oratoriomusiikin maisteriopintojaan Sibelius-Akatemiassa. Keväällä 2014 hän lauloi A-kurssinsa Eeva-Liisa Saarisen johdolla erinomaisin arvosanoin. Nyt Heikkilän opettajana toimii Mika Kares. Aikaisempia opettajia ovat Mari Vuorijärvi, Anna-Clara Groundstroem, Ritva Auvinen sekä Aulikki Eerola. Hän on täydentänyt opintojaan myös kansainvälisillä mestarikursseilla.

Heikkilä debytoi Kansallisoopperassa 2012 Händelin Julius Caesarin Corneliana ja samassa roolissa Tallinnassa 2014. Tällä kaudella hän esiintyy Kansallisoopperassa Leos Janáčekin Ovelassa ketussa Lapák-koiran ja Páskován rooleissa sekä Wagnerin Mestarilaulajien yhtenä oppipoikana. Hän on esiintynyt myös mm. Hämeenlinnan ja Helsingin kaupunginorkestereiden sekä Ensemble Nylandian solistina.

Heikkilä voitti toisen palkinnon Kangasniemen laulukilpailussa 2010. Kesällä 2011 ja 2013 hän oli Timo Mustakallio -kilpailun finalisteja ja elokuussa 2014 yksi kansainvälisen Mirjam Helin -laulukilpailun semifinaleista.

Kamarikuoro Kampin Laulu on vuonna 1990 perustettu iältään ja mieleltään nuorekas helsinkiläinen kamarikuoro, joka on rikastuttanut Helsingin musiikkielämää ja ihastuttanut lukuisissa juhlissa jo lähes 25 vuoden ajan. Kuoron ydinosuamista on uusi suomalainen kuoromusiikki, mutta ohjelmisto on vuosien varrella ulottunut renessanssi- ja barokkimusiikista aina jazziin ja rockiin asti.

Vuosittain kuoro valmistaa 5-6 konserttiohjelmistoa. Konsertit ovat useimmiten pääkaupunkiseudulla, mutta silloin tällöin myös muualla maassa.

Ulkomaisista esiintymismatkoista viimeisin on Marktoberdorfin kansainväliseen kuorokilpailuun keväällä 2013. Kampin Laulu on tehnyt yhteistyötä mm. Kamariorkesteri Avanti!, Helsingin Barokkiorkesterin, Radion sinfoniaorkesterin, Helsingin kaupunginorkesterin, Kymi Sinfoniettan, UMO Jazz Orchestran sekä pienempien yhtyeiden ja kokoonpanojen kanssa.

Kari Turunen on suorittanut Sibelius-Akatemiassa musiikin maisterin tutkinnon, pääaineenaan kuoronjohto, ja musiikin tohtorin tutkinnon 1500-luvun kirkkomusiikin esittämiskäytännöistä.

Turunen toimii neljän kuoron taiteellisenä johtajana: mieskuoro Akademiska Sångföreningeniä hän on johtanut syksystä 2008, Kamarikuoro Kampin Laulua vuodesta 2011 ja lisäksi hän johtaa periodimaisesti toimivia Suomen Kanttorikuoroa (2011–) ja Spira Ensembleä (2013–). Turunen on laulanut suomalaisen vanhan musiikin liikkeen eturiviin lukeutuvan lauluyhtye Lumen Valon riveissä sen perustamisesta lähtien 1993 ja hänen perustamansa renessanssimusiikkiin keskittynyt miesyhtye Ensemble Petraloysio piti ensikonserttinsa syksyllä 2011.

Kari Turunen toimi Tampereen ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman kuoronjohdon lehtorina 2001–2011. Sitten hän on toiminut laaja-alaisesti kuorokentällä johtajana, organisaattorina, kirjoittajana ja kouluttajana. Kari Turunen valittiin Vuoden 2008 kuoronjohtajaksi Suomessa.

Luonnollisen korkea, kirkasääninen tenori **Simo Mäkinen** ihastuttaa energisellä lavaesiintymisellään ja monipuolisella muusikkoudellaan. Sibelius-Akatemiassa ja Tanskan Kuninkaallisessa Konservatoriossa sekä lukuisilla mestarikursseilla lyyristä tenoriaan kehittänyt Mäkinen on elementissään J. S. Bachin ja Benjamin Brittenin musiikin sekä erityisesti modernin ohjelmiston parissa.

Mäkinen debytoi Suomen Kansallisoopperassa vuonna 2010, minkä jälkeen hän on tulkinnut notkealla ja kantavalla äänellään yli 20 oopperaroolia – muun muassa nimiroolin Brittenin oopperassa *Albert Herring*. Laajan

oopperakokemuksen lisäksi Mäkinen on myös kysytty oratoriolaulaja (mm. Bachin passiot) ja taitava kamarimuusikko.

Tommi Hyytinen työskentelee käyrätorvensoittajana Radion Sinfoniaorkesterissa ja käyrätorvensoiton opettajana Sibelius-Akatemiassa. Lisäksi hän on mm. Suomalaisen barokkiorkesterin jäsen. Hyytinen valmistui musiikin tohtoriksi Sibelius-Akatemiasta 2009. Taiteellisen tohtorintutkinnon aiheena hänellä oli romantiikan ajan käyrätorvensoitto. Aktiivisesti uutta musiikkia soittava Hyytinen on kantaesittänyt mm. Whittallin, Niemisen ja Almilan käyrätorvikonsertot. Lisäksi hän on julkaissut kaksi soololevyä. www.tommihyytinen.net

Risto Kyrö aloitti musiikkiopintonsa Oulun musiikkiopistossa ja siirtyi 15-vuotiaana Liisa Pohjolan oppilaaksi Sibelius-Akatemiaan. Vuosina 1977–1979 hän opiskeli Indianan yliopistossa Yhdysvalloissa György Sebökin oppilaana ja 1983–1985 Wienin musiikkikorkeakoulussa opettajanaan Hans Graf. Muita merkittäviä opettajia ovat olleet Dmitri Bashkirov, Stanislav Knor, Bruno Lukk ja Jürgen Uhde sekä cembalonsoitossa Lars Ulrik Mortensen.

Saatuaan jaetun ensimmäisen palkinnon Maj Lind -kilpailussa 1976 Risto Kyrö on esiintynyt useimpien suomalaisten orkesterien solistina ja konsertoinut kotimaan lisäksi myös muissa Pohjoismaissa, Venäjällä, Keski-Euroopassa, Lähi-idässä ja Yhdysvalloissa. Viime vuosina Kyrön konserttien keskiössä on ollut Franz Schubertin musiikki, ja hän viimeistelee parhaillaan taiteellista tohtorintutkintoa Sibelius-Akatemiaan teemanaan Schubertin viimeinen vuosi.

Kyrö on toiminut opetustyössä Sibelius-Akatemiassa, Kuopion konservatoriossa ja Malmön musiikkikorkeakoulussa sekä vuodesta 2004 alkaen Tampereen ammattikorkeakoulussa.



ISBN: 978-952-329-066-2 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-067-9 (SÄHKÖINEN)
EST (ISSN 1237-4229)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2017

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
DOCMUS-TOHTORIKOULU