

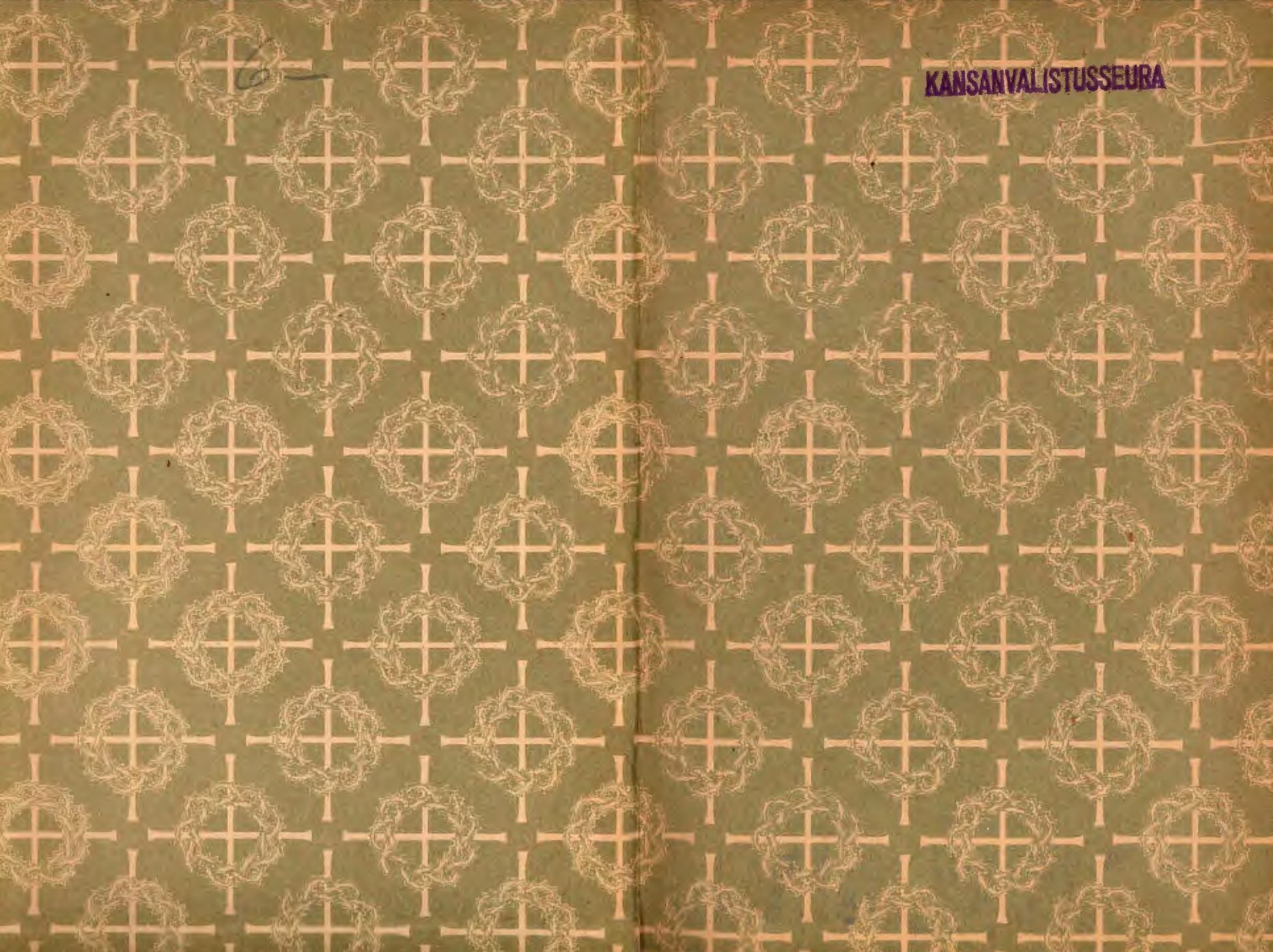
LEOPOLD SCHMIDT

XIX:n VUOSISADAN  
SÄVELTAITEEN  
MESTAREITA



6

KANSANVALISTUSSEURA



SÄVELTAITEEN MESTAREITA

XIX:n VUOSISADAN  
SÄVELTAITEEN  
MESTAREITA

ELÄMÄKERRALLISIA LUONNOKSIA

KIRJOITANUT

LEOPOLD SCHMIDT

SUOMENTANUT

FREDR. J. LINDSTRÖM



HELSINGISSÄ 1915, KANSANVALISTUSSEURA

*Jean Sibeliukselle,  
Suomen säveltaiteen mestarille*

*hänen täyttäessään  
50 vuotta*

## *Alkusanana.*

*Eri puolilla maata viimeaikoina toimeenpannut oopperanäytännöt, orkesteri-, kuoro- ja solistikonsertit sekä myöskin yksityisten taideharrastukset ovat tehneet nykyaikaisen säveltaiteen ja sen parhaimmat tuotteet meilläkin laajoissa piireissä tunnetuiksi ja rakastetuiksi. Mutta meillä ei ole vielä mitään sopivaa suomenkielistä teosta, sellaista lyhyttä opasta, josta musiikin ystävä voisi saada tietoja näitten tuotteitten luojista, heidän elämästään ja teoksistaan. Martin Wegelius-vainajan ansiokas »Länsimaisen musiikin historia» on — kuten jo nimikin osoittaa — liian rajoitettu jättäen m. m. slaavilaiset kansat melkein kokonaan koskettelematta sekä tyytyen 19:nnen vuosisadan jälkipuoliskoon nähden pääasiallisesti vain nimien mainitsemiseen. Se ei siis vastaa sen tarvetta, joka tahtoi vaikkapa vain yleispiirteinkin tutustua juuri nykyaikaisen musiikin mainehikkaimpiin edustajiin.*

*Tämän puutteen poistamiseksi — ainakin siksi kun saadaan aikaan alkuperäinen suomalainen esitys asiasta — on käännetty seuraava tohtori Leopold Schmidtin kirjoittama sarja elämäkerrallisia luonnoksia 19:nnen vuosisadan säveltaiteen mestareista. Sen sujuva ja miellyttävä esitystapa tekee sen helposti luettavaksi vaatimatta varsinaisia erikoistietoja, ja rakenteensa vuoksi se soveltuu mukavaksi*

käsikirjaksi, josta jokainen löytää helposti sen, mitä kulloinkin haluaa. Siitä huolimatta se on kumminkin jotenkin ehyt ja täydellinen 19:nneen vuosisadan musiikin historia, kuten tekijä alkulauseessaan sanookin: »Vaikka jokainen elämäkerta sellaisenaan onkin itsenäinen, niin muodostavat ne kumminkin yhdessä sikäli kokonaisuuden kuin ne koetavat tuoda ilmi sen, mikä on käsiteltylle aikakaudelle olenmaisinta, ja valaista sen luonnetta yhtenäisen käsityksen kannalta.» Että siitä puuttuu useita huomattavia nykyaikaisia säveltäjiä, johtuu luonnollisesti etusijassa teoksen suunnitelmasta: sehän on rajoitettu yksinomaan niihin säveltaiteilijoihin, joiden kehitys ja luomistyö oli päättynyt jo ennen 20:nneen vuosisadan alkua. —

Suomentos poikkeaa siinä suhteessa alkuteoksesta, että säveltäjien luomat mainitaan yleensä suomalaisilla nimillä. Oopperoihin nähden se on tuntunut kääntäjästä aivan luonnolliselta, ja johdonmukaisuuden vuoksi on samaa menettelmää muutamia poikkeuksia lukuunottamatta seurattu muihinkin säveltuotteihin nähden. Kirjan käyttäjälle ei siitä koitune mitään haittaa.

Kalvolassa heinäkuulla 1915.

Suomentaja.



## Johdannoksi.

Taiteen kehitys ei tapahdu vuosisadottain. Tavallisesti soveltuvat meidän ajanlaskumme mielivaltaiset jaot jotenkin huonosti päättämään historiallisia ajanjaksoja. Siksi ei saata puhua myöskään 19:nneen vuosisadan musiikista. Niiden suurten muutosten rajat, jotka ovat tulleet laajemmassa merkityksessä nykyaikaisen säveltaiteen osaksi, saattaa määrätä suunnilleen seuraavaan tapaan: Bachin ja Händelin sekä heidän pääasiallisesti laulumusiikkia viljelleitten aikalaistensa vaihekautta, joka meillä on oleva lähtökohtanamme, seurasi 18:nneen vuosisadan keskivaiheilla soitinmusiikin nopea kukoistus. Samalla pääsi maallinen säveltaide voitolle kirkollisesta, ja maaperä valmistui klassikkoina kunnioittamiamme miehiä, Haydnia, Gluckia, Mozartia ja Beethovenia varten. Heidän täyttämänsä tai ainakin heistä tyylillisesti riippuvan ajan saattaa pyörein luvuin laskea noin vuodesta 1770 vuoteen 1830. Sillävälin oli kumminkin nousut ilmoille toinenkin liike, jonka ensimmäiset virikkeet ulettuvat taapain aina 18:nneen vuosisadan viimeiselle vuosikymmenelle, ja joka alkoi levitä vähitellen ensin Saksassa, sitten myöskin Ranskassa ja Italiassa yhä laajempiin piireihin. *Romantikot* antoivat musiikille uuden sisällyksen ja pian myöskin uudet muodot. Romanttiseen

suuntaan liittyy sitten taas mitä likeisimmin meidän musiikkimme viimeinen kehitysvaihe, jonka saattaa laskea jo 1850-luvulla alkaneeksi. Berlioz, Wagner ja Liszt ovat panneet sen alulle; onko se jo päättynyt, kuten monet arvelevat, vai elämmekö vielä sen keskellä, — ken saattaa sen ratkaista? Mutta aivan hullua olisi sen seikan nojalla, että meidän aikamme ei vielä tunne ketään menneiden mestarien veroista seuraajaa, otaksua, että kehitys olisi pysähtynyt tai kokonaan päättynyt. Kun Beethoven kuoli ja Schubert, Weber, Spohr ja Mendelssohn olivat vielä päiväarvostelun epäluuloisesti tarkkaamia kilpailijoita, saattoivat sellaiset arvelut saada sijaa, samaten kuin niitä kuulee vielä nykyäänkin sellaisten ihmisten suusta, jotka epäilevät kaikkea lähellä syntynyttä ja jotka ovat heti valmiita näkemään vielä kehityksenalaisessa taiteessa musiikin kuoleman.

Sellaisena ajankohtana kuin nykyään ei ole soveliasta arvailla tulevaisuutta; mutta mielelläänhän sitä sentään katselee taaksepäin. On vain pidettävä mielessä, että 19:nneen vuosisadan musiikin kehitys ei ole yhtenäinen, päättynyt kokonaisuus, vaan että vanha käsitys- ja tunne maailma ulottuu vielä sen rajan sisäpuolelle ja että uusi käy voittoisana sitä vastaan. 19:nnes vuosisata oli taistelun vuosisata ja juuri siksi se on musiikinhistorialle erikoisen mielenkiintoinen. Taistelu on tauonnut. Huutajat ja melunpitäjät ovat hävinneet näkyvistä, tai ei heitä oteta enää toden kannalta; kokonainen vuori polemisoivaa ja analysoivaa kirjallisuutta on joutunut hylkypaperiksi. Viimeisiltä vuosikymmeniltä on jäänyt jällelle vain kolmen luomiskykyisen hengen: *Wagnerin*, *Brahmsin* ja *Verdin* elämäntyö. Se, ett'emme saata näihin nimiin liittää myöskin jotakuta ranskalaista säveltäjää, johtuu siitä omitui-

sesta asemasta, joka Ranskalla on musiikkiin nähden. Ranskalainen musiikki oli siksi paljon varhemmin italialaisten, myöhemmin saksalaisten perinnäiskäsitysten vaikutuksen alaisena, ett'ei kansallinen taide saattanut kohota oikeaan kukoistukseen. Erikoisesti ranskalaisia ovat pikemmin tyylin, tekotavan, näyttämöllepanon omituisuudet. Vain alhaisempien taidehaarojen, tanssin ja laulelman (kupletin) sekä molemmista yhdistetyn laulunäytelmän (vaudevillen), alalla saattaa osoittaa ilmeisesti kansallisia aineksia, ja siitä kai johtunee, että Ranska ei ole voinut saada varsinaista johtavaa asemaa musiikin alalla. Se, että se on tullut melkein yksinomaan Saksan osaksi, on juuri puheena olevalle ajalle tunnusmerkkillistä.

Italialaisten vaikutus 17:nnellä ja vielä enemmän 18:nnellä vuosisadalla oli tukahuttanut kansallisen säveltäiteen kehityksen idut kaikissa maissa, sen yksinvalta oli yhä suuremmassa määrin hämmentänyt kansalliset eroavaisuudet. Saksassa meni sellaistenkin miesten kuin Bachin ja Händelin vaikutus aluksi ohi melkein jälkiä jättämättä. Bach oli vuosisadan vaihteessa miltei unohdettu; Händelin teoksia tunnettiin vain muutamia harvoja, eikä niitäkään alkuperäisessä muodossaan. Saksalaisesta taidemusiikista saattoi puhua vasta Mozartin viimeisistä luomista ja Haydnin oratorioista lähtien. Vuosi 1791, »Taikahuilun» syntymävuosi, tuli sen kehityssarjan lähtökohdaksi, joka lopuksi Richard Wagnerissa on saavuttanut huippunsa. Tosin Beethoven liittyi, ainakin osaksi, tähän liikkeeseen, mutta ei hänkään ohjannut kehitystä tietoisesti ja varmasti uudelle uralle. Se on pikemminkin romanttisen koulun ansiota.

Romantikot musiikin alalla, joiden taideperiaatteet muuten eivät suinkaan käyneet aivan yksiin heidän kir-



jallisten kaimojensa käsitysten kanssa, olivat siinä suhteessa näiden kanssa samalla kannalla, että hekin kulkivat kansallisen lipun turvissa. Luodessaan katseensa menneisyyteen he tulivat tuntemaan kansallisuuden käsitteen ja sen taiteellisen arvon. Mutta musikaalisen romantiikan perustaja oli Carl Maria von Weber.

Tätä miestä ja hänen avartunutta ja syventynyttä käsitystään taiteen tarkoituksesta, sen suhteesta elämään ja eri taiteitten keskinäisestä yhteydestä sai Wagner kiittää »Nibelungien sormuksen» (1876) ja »Parsifalin» (1882) esitysten kruunaaman elämäntyönsä arvokkaimmista herätteistä. Wagnerin yleismaailmallinen merkitys sellaisenaan ja viime vuosikymmenien kaikkiin taiteihin nähden yleensä on, kuten hänen inhimillisesti jättiläismäinen persoonallisuutensakin, jonka vaikutus ulottui aina filosofian ja politiikan alalle asti, siksi elävänä aikalaisten tietoisuudessa, että se ei kaipaakaan näin lyhyessä katsauksessa mitään erikoista esitystä. Kokonainen kirjallisuus on syntynyt sitä selvittelemään, ja vielä kaunopuheisemmin puhuvat meille melkein joka päivä itse mestarin teokset. Uudestisyntyneen valtakunnan kaunistuksena ja maineen kannattajana hän on enemmän kuin kukaan muu antanut aikakaudelleen häviämätöntä loistoa. Muuan tarina, jonka yhä uudestaan tapaa Wagner-kirjallisuudessa, on kumminkin torjuttava: se väite, että Wagner muka liittyisi välittömästi Beethovenin myöhempiin teoksiin tai olisi yleensä olennaisesti saanut häneltä vaikutuksia. Sekä Wagner itse, joka mielellään puhui suhteestaan Beethoveniin, että myöskin taipumus yhdistää suurin elossaoleva suurimpaan vainajaan ovat kai aikoinaan antaneet aiheita tämän käsityksen syntymiseen. Tietenkin seisoo Wagnerkin kaikkien muitten jälkeläisten ta-

voin Beethovenin hartioilla; mutta taiteellisesti polveutuu hän sittenkin pikemmin Gluckista ja Spontinista (jotka puoleksi kuuluvat ranskalaisen musiikin historiaan) toisaalta ja Weberistä toisaalta. Onneksi pääsi hänessä Weberin suunta voitolle, ja niin tuli hänestä »Lentävästä hollantilaisesta» lähtien aina »Reinin aarteeseen», jopa »Parsifalin» mystillisiin kohtauksiin saakka viimeinen ja suurin romantikko. Hänen ja Weberin välisenä yhdysiteenä ei saa unohtaa Heinrich Marschneria, joka enemmän kuin uneksiva, muodon ja soinnun kauneudesta hurmautunut Spohr oopperoillaan »Verenimijä», »Tempeliherra» ja »Heiling» puolestaan edisti draamallisen ilmaisun täsmällisyyttä ja joukkojen liikkuvaisuutta näyttämöllä. Niin varmaa kuin onkin, että Beethoven ensiksi kirvotti musiikin kielen ja antoi sille kyvyn ilmaista korkeinta sielullista elämää, niin paatosta kuin huumoriakin, yhtä varmaan on hänen aiheitten käsittelynsä aivan toinen kuin Wagnerin, yhtä varmaan on hänelle muodon särkeminen ja täydellinen sulautuminen draamaan vierasta. Hänen innokkaimmat ihailijansa saattavat kylläkin pitää »Fideliota» yhtenä kaikkien aikojen valtavimpana taideteoksena, mutta eivät nykyaikaisen musiikkidraaman ihanteena tai edes sen edeltäjänäkään.

Kehitys kaipaakaan aina vastakohtaansa, johon se hankautuu. Niinpä voimistui saksalainen draamallinen musiikkikin kuolinvihollisensa: italialaisen oopperan kustannuksella. Mitä vapaammin vakavan ja elämäntyteisen draamallisuuden ydin kehittyi, sitä enemmän jäivät vanhan opera serian ja buffan muodot vain tyhjäksi kuoreksi. Rossini käytti niitä kyynillisen avoimesti säveltelynsä tekosyynä. Mutta hän oli henkevä ja tuntehikas säveltäjä, ja miten suuressa määrin hän huolimatta kai-

kesta myöntäväisyydestään laulutaiturimaisuuden ja aistillisen sävelsulon nautintojen hyväksi saattoi olla myöskin luonteenomainen, osoittavat hänen nerokkaat mestariteoksensa »Sevillan parturi» (1816) ja »Wilhelm Tell» (1829). Kun hänen monet jäljittelijänsä eivät voineet korvata häntä puhtaasti musikaalisessa merkityksessä, olisi kai italialaisen oopperan tämä haara kokonaan tyrehänyt, ellei olisi ilmaantunut kolme miestä, joista kukin omalla tavallaan puhalsi siihen uutta elämää. Bellini, joka suhteessaan tekstiin noudatti hämmästyttävässä määrin samallaisia tarkoituseriä kuin Wagner, pyrki suurempaan draamalliseen todenmukaisuuteen; hänen melodiikkansa on jalompaa, vaikka tosin hentomielisempääkin kuin Rossinin. Donizetti rikastutti etupäässä oopperan soitannollisia keinoja ja tavotteli yksityiskohdissa keskitettyjä vaikutuksia. Molempiin liittyi tämän kolmikön viimeinen jäsen, Giuseppe Verdi. Mutta kun hän oli sekä keksijänä että muodonluojana toisia paljon etevämpi, johti hän italialaiskansallisen musiikin vielä kerran uusille urille. Wagnerin draaman rinnalla on Verdin näyttämötaide elinvoimaisinta, mitä 19:nnes vuosisata on näyttämöä varten tuottanut. Se, että menestyksellisimmät hänen nuoremmista maanmiehistään, Mascagni, Leoncavallo, Puccini ynnä muut, eivät pysty seuraamaan mestaria hänen valitsemallaan tiellä, ei vielä todista sitä, että oopperan uusi kehitys ei sitä myöten olisi saavutettavissa. Nähtävästi on Verdi saava jälkeläisiä ennemmin Saksassa ja Ranskassa kuin kotimaassaan.

Ranskassa näyttävät Saksan klassikot vuosisadan alussa vaikuttaneen draamalliseen tuotantoon sangen edistävasti. Cherubini, joka itse melkein kuului heihin, oli Beethovenin henkinen oppilas, vaikka hän toisaalta taas

vaikutti hänen »Fidelioonsa». Kun Isouard (1775—1818) vielä pääasiallisesti liittyi ranskalaisiin esikuviiin, kulkee Boieldieu kokonaan Mozartin lumoissa. Suloutensa, henkevyytensä ja muodollisen täydellisyytensä vuoksi on Boieldieu ranskalaisen oopperan varsinainen klassikko. »Valkean naisen» ensi-ilta (1825) on huomattava tapaus musiikin historiassa. Yhtä kestävä ei ollut Adamin, »Longjumeaun postiljoonin» säveltäjän, sirojen luomien vaikutus. Sitävastoin on Auber monivuotisella oopperasäveltäjätoimellaan määrävästi vaikuttanut Ranskan soitannollisen elämän kohtaloihin. Hän loi keskusteluoopperan, rikastuttaen sen kautta koomillista oopperaa, kuten Saksassa Lortzing ja Flotow, muutamilla arvokkailla tyypeillä, mutta tasoittaen siten samalla myöskin tien operetille. Sivumennen huomautettakoon, ettei ole olemassa mitään operetin historiaa, koska operetti ei sellaisenaan edusta mitään erikoista taidelajia. Se on, kuten sen nimikin ilmaisee, koomillisen oopperan sivuhaara. Aina sen mukaan, läheneekö se enemmän tätä vaiko laulunäytelmää ja ulkonaista koristekappaletta, on sen arvo ja luonne määrättävissä. Offenbach ja Lecocq, Saksassa Suppé, Millöcker ja Johann Strauss, Englannissa Sullivan ovat osanneet antaa teoksilleen aivan persoonallisen leiman. Samalla kun Auber antoi tälle suunnalle ensimmäisen sysäyksen, tuli hänestä toisen teoksensa »Porticin mykän» (1828) kautta n. s. »suuren oopperan» perustaja. Weberin monitaitoinen opintoveri, Giacomo Meyerbeer, kehitti vain johdonmukaisesti ranskalaisen esikuvansa antamia herätteitä hämmästyttäessään maailmaa luomillaan. Olemme saaneet nähdä, miten nopeasti suuri ooppera, jonka lahjakkaimmista edustajista saattaa vielä mainita Halévy, menetti Wagnerin taideperiaat-

teitten esilletunkeutuessa kannatuksensa. Vain siellä, missä Meyerbeerin soitannollinen nero ilmaiseikse puhtaana, kuten »Hugenottien» ja »Profeetan» yksityisissä kohdissa, osoittautuu jonkinlainen sekalaji vielä elinvoimaiseksi, jolla sen lisäksi on se ansio, että se on ulkonaisia keinovaroja kehittämällä valmistanut tietä todelliselle musiikkidraamalle. Myöhemmät parisilaissäveltäjät, Massenet, Saint-Saëns ynnä muut kulkevat siksi paljon erilaisten virtausten kahleissa, ett'ei heidän työtänsä saata musiikinhistoriassa arvioida paikallista merkitystä korkeammalle. Sitävastoin on Gounod laajalle levinneitten oopperoittensa, ja uudemmissa Bizet »Carmeninsa» (1875) avulla vaikuttanut esikuvallisesti Ranskan rajojen ulkopuolellakin. Johtavatpa Gounod'n melodiikasta, mutta varsinkin Bizet'n harmoniikasta ja orkesterikäsitelystä langat aina tulevaisuuteen saakka.

Samaten kuin taistelu musiikkidraaman ja oopperan välillä, niiden eri pyrkimysten välillä, joista toiset tarkoittavat vapaampaa taiteellista toimintaa ja toiset taas perittyjen muotojen ja käsitysten vanhoillista säilyttämistä, oli menneelle vuosisadalle luonteenomaista, on sitä myöskin yhtä suuressa määrin ero yleensä oopperan ja n. s. konserttimusiikin välillä. Varhemmin oli itsestään selvää, että huomattava säveltäjä loi näyttämöä varten; Haydn sävelsi oopperoita kuten Mozartkin, vaikka ne nykyään ovatkin aivan unohtuneet. Beethoven oli ensimmäinen, joka myöhään ja epäröiden ja vain yhden ainoan kerran käsitteli draamallista aihetta. Sitten seurasi kolme mestaria, Schubert, Mendelssohn ja Schumann, jotka oopperan alalla eivät tule enää ollenkaan kysymykseen. Schubertin oopperat eivät ole koskaan saavuttaneet pysyvää jalansijaa, eikä niillä ole hänen taiteellisen persoo-

nallisuutensa kuvaan nähden mitään merkitystä. Schumannin ainoa ooppera »Genoveva» ei ole myöskään osoittautunut elinkykyiseksi, Mendelssohn ei lopuksi ole päässyt erään oopperakatkelman säveltämistä pitemmälle. Sitä enemmän merkitystä on ollut näillä kolmella kehittäessään Beethovenin jättämää perintöä laulu-, kamari-, orkesteri- ja oratoriomusiikin alalla. Schubert vaikutti erikoisesti laulun vapauttamiseksi. Yksinkertaisen, kansanomaisen muodon siirsi hän siitä vaatimattomasta asemasta, joka sillä oli siihen saakka ollut perheen ja seurapiirin keskuudessa, konserttisalin julkisuuteen. Laulusta sai Schubert syvimmän tunteensa tulkin, ja käsi kädessä sen kanssa kulki yhä monipuolisempi muodollinen kehitys. Säveltäjät eivät harrastaneet laulua enää tilapäisesti tai sivumennen; tästä alkaen se sai heidän tuotannossaan aivan oleellisen ja arvossa pidetyn sijan. Tällä laulun asemalla oli myöskin julkiseen musiikkielämään nähden ratkaiseva merkitys. Kun näyttämön juhlitut suuruudet varsinkin vuosisadan jälkipuoliskolla käyvät yhä harvinaisemmiksi, kasvaa etevien julkisten lauluesittäjien lukumäärä huomattavasti. Se, että laululle saatetaan omistaa kokonainen ilta, on meidän päivinämme aivan jokapäiväinen ilmiö, ja saattoipa sellainen mies kuin Stockhausen saavuttaa mainehikkaan nimen yksinomaan laulujen esittäjänä. Robert Franzissa ja Hugo Wolfissa saavutti laulu suurimman voittonsa; nämä säveltäjät omistivat työnsä melkein kokonaan soitannolliselle laulurunoudelle, ja kumminkin heidät luetaan suurten joukkoon säveltaiteen valtakunnassa.

Piano- ja kamarimusiikilla ja maallisella oratoriolla oli vuosisadan toisella kolmanneksella rehevä kukoistuskausi. Mutta huolimatta Schubertin, Mendelssohnin ja

Schumannin ihanista luomista, joihin säveltäjiin neljänneksi on liitettävä nerokas Chopin, jää kehitys Beethovenin kuoleman jälkeen monessa suhteessa katkonaiseksi. Sellaisena se pysyi, kunnes *Johannes Brahms*issa syntyi luova nero, joka taasen solmi katkenneen langan. Beethovenin välittömät jälkeläiset olivat liian paljon romantikkoja ollakseen kunnioittamatta häntä ensi sijassa uudistajana. Schumann aivan erikoisesti edisti säveltaiteessa yksilöllisyyttä. Brahmsissa yhtyi nykyaikaisen käsityksen tuntuun samalla sellainen muotoilukyky, että hän uskalsi alentumatta jäljittelijäksi palata suuren sinfoonikon taiteeseen takaisin. Se, että hän taas solmi yhteyden Beethovenin kanssa, on yhdessä hänen valtavan syvällisyytensä ja alkuperäisyytensä kanssa tehnyt »Kohtalolaulun» luojasta niin paljon monia muita merkittävämmän. Hänessäkin huomaamme, miten vastustus kasvattaa. Aivan varmaan oli hänen taiteellisten vastustajiensa propaganda tarpeen tekemään hänet taiteessaan vakavammaksi ja syvemmäksi. Tämä propaganda lähti Weimarista, missä *Liszt*, tuo nerokas pianisti ja ylevämielinen mies, oli perustanut oman koulun. Lisztin musiikissa olivat mitä erilaisimmat Chopinilta, Berliozilta ja Wagnerilta saadut vaikutelmat, hänen taipumuksensa katoliseen kirkkomusiikkiin ja hänen unkarilainen luonteenlaatunsa yhtyneet kirjavan kimmeltäväksi sekoitukseksi, jonka väkisininkin täytyi vallata kaikki uudelle ja todelliselle sävelsulolle herkat mielet lumoavalla tenhovoimalla. Kun ottaa lisäksi huomioon, että Lisztin teokset ovat syvästi runollisia ja että niistä kuten koko hänen persoonallisuudesta puhuu pyhä taiteellinen vakavuus, niin eipä ole kummeksittavaa, että ne ovat saaneet niin lukuisasti kannattajia ja että niiden vaikutus on käynyt niin laaja-

kantoiseksi. Saattaa sanoa, että weimarilaiset periaatteet hallitsevat nykyään suurta osaa luovia säveltaiteilijoita; tämän suunnan edustajista kohoaa äärimmäisimpänä ja samalla nerokkaimpana *Richard Strauss* muita ylemmäksi.

Lisztin pyrkimys kirkkomusiikin uudistamiseksi ei vienyt toivottuun tulokseen, sitävastoin hän loi »Sinfonisilla runoelmillaan» orkesterimusiikin alalla erityisen koulun. 19:nnella vuosisadalla on yleensä kirkkomusiikissa huomattavissa ilmeistä taantumista. Beethovenin Suuren messun (1822) ja Brahmsin »Saksalaisen Requiemin» (1866) väliltä on olemassa tuskin ainoatakaan merkittävämpää teosta, vaikkakaan ei saa unohtaa Mendelssohnin vaikutusta eikä myöskään Friedrich Kielin ominaisen miellyttävää ilmestystä.

Tämäkin lyhyt luonnos tuntuisi epätäydelliseltä, ellei otettaisi lukuun sitä merkitystä, joka 19:nnella vuosisadalla on tunnustettu tanssimusiikille. Kuten kansan laulut sai sekin yhä suuremman sijan taidemusiikissa. Schubert on saksalaisissa tansseissaan ja valsseissaan, Weber sävellyksessään »Aufforderung zum Tanz», Chopin poloneeseissaan ja masurkoissaan, Brahms unkarilaisissa tansseissaan luonut joukon mitä parhaita esikuvia. Mutta Wienistä, nykyaikaisen valssin kehdestä, on kuitenkin se tanssimusiikin kehitys lähtöisin, joka on varsinaisesti luonteenomainen äsken kuluneelle ajalle. Lanner ja Strauss vanhempi ovat sen perustajia, Johann Strauss nuorempi, Tonavavalssin ja »Yölepakon» säveltäjä on sen loistavin edustaja.

Katsauksemme ahtaitten puitteitten mukaisesti on voitu kosketella vain muutamia näkökohtia. Ulkomaiset säveltäjät, joilla on merkitystä etupäässä vain kansallista väritystä arvioitaessa, mutta jotka eivät ole olleet minkään

liikkeen kannattajia, Glinka, Tshaikowski, Gade, Dvořák ynnä monet muut, on täytynyt siinä sivuuttaa. Mutta kuvatessamme sen aikakauden luonnetta, joka lukee omikseen miehet sellaiset kuin Jahnin, Chrysanderin, Spittan, emme saa jättää huomauttamatta, miten siunausta tuottavalla tavalla taideopin nuorin haara, *musiikkitutkimus*, on kehittynyt. Erityisenä tieteen haarana sitä on viljelty vasta muutamia vuosikymmeniä, ja miten paljon kelvollista onkaan jo saatu aikaan verrattuna musiikkiestetiikkaan ja teoriaan, jotka huolimatta yksityisistä loistavista yrityksistä ovat yhä edelleenkin keholla kannalla. Mutta kaikkien taidehistoriaan kohdistuvien tarkasteluittemme tulee johtaa siihen, että opimme tuntemaan sen, mikä siinä on merkillistä, ja käsittämään sen siten, että kykenemme kaikesta näennäisestä seisahduksesta huolimatta luottamaan myöskin tulevaan kehitykseen.



### Ludwig van Beethoven.

Syntyi 17<sup>16</sup>/<sub>12</sub> 70 Bonnissa.

Kuoli 18<sup>26</sup>/<sub>3</sub> 27 Wienissä.

**B**eethovenin suku on kotoisin Belgiasta. Suurimman sävelrunoilijamme esi-isät elivät Antwerpenissä; vasta iso-isä, Ludwig van Beethoven, muutti 1732 Bonniin, Kölnin vaaliruhtinaan hallituskaupunkiin, jossa hän hoiti hovisoitoniekkan ja sitten vaaliruhtinaallisen kapellimestarin tointa. Myöskin isä oli ammatiltaan sävelniekka. Hän kuului laulajana hovikuoroon, soitti myöskin viulua ja näyttää olleen hyvinä päivinään suosittu opettaja. Hänen avioliitostaan Magdalena Kewerichin, erään ehrenbreitsteiniläisen kamaripalvelijan lesken, kanssa syntyi viisi lasta, joista lähinnä vanhin, *Ludwig*, kastettiin jouluk. 17 p:nä 1770. Muista lapsista jäi vain kaksi nuorempaa veljestä, Karl Kaspar ja Nikolaus Johann, elämään.

Ne olot, joissa Beethoven Bonnissa kasvoi, olivat hänen soitannollisille lahjoilleen erittäin suotuisat. Hänen per-

heensä perinnäistavat ja koko se ilmapiiri, joka häntä kodissaan ympäröi, viittasivat musiikin alalle ja julkiset taidelaitokset olivat myöskin omiaan antamaan hänelle hedelmällisiä herätteitä. Säveltaidetta vaalittiin hellästi ja vakavasti vaaliruhtinaan aikana kirkossa, teatterissa ja konserttisalissa, ja siten saivat myöskin kotimaiset, luovat soitannolliset kyvyt runsaasti tilaisuutta monipuoliseen työskentelyyn. V. 1778 perustetussa ja Grossmannin johtamassa Kansallisteatterissa oli huomattavia voimia, siellä esitettiin aikakauden parhaat oopperat vanhemmista italialaisista ja ranskalaisista alkaen aina Gluckiin ja Mozartiin saakka. Varsinkin sen jälkeen kun Maksimilian Frans, Maria Teresian nuorin poika, oli noussut hallitsijaksi, pääsi Bonnin taiteellinenkin elämä tieteellisen rinnalla yhä suurempaan vauhtiin, ja oopperalle, jossa vaikuttivat miehet sellaiset kuin Joseph Reicha, Andreas ja Bernhard Romberg, alkoi loistoisa aika. Siten oppi Beethoven tuntemaan sen, mikä oli parasta kaikilla aloilla, ja hänellä oli onni varttua suureksi vireitten taide-toverien piirissä. Pojan lahjakkuus ilmaantui jo varhain, mutta ei saanut aluksi järjestelmällistä kasvatusta. Ensi opetuksen pianon- ja viulunsoitossa antoi hänelle isä itse, jopa sellaisella ankaruudella, että lapsen täytyi kesken yötäkin nousta soittimen ääreen. Sitten tuli hänen sijalleen yhä uusia opettajia, joista kuitenkin vain 1779 Bonniin muuttanut Christian Gottlob Neefe lie poikaan pysyvästi vaikuttanut. Hänen kautta tutustui Beethoven Bachin teokseen »Das wohltemperirte Klavier», ja vielä vanhoilla päivillään muisteli mestari kiitollisena tätä miestä, jonka halu syventää ja runollisesti elävöittää soitannollista ilmaisumuotoa oli hänen oman luontonsa mukainen. Neefe myöskin ensimmäisenä käänsi Cramerin

»Magazin»-aikakauskirjassa huomion tähän nuoreen kykyyn ja toimitti 1782 ensimmäiset vielä lapselliset vaaliruhtinaalle omistetut sävellykset julkaistuiksi. Viulunsoiton ohella, jota Franz Ries edelleen ohjasi, jatkoi Beethoven myöskin urku-opinnoitaan ja hankki itselleen niin kaikenpuolisen soitannollisen sivistyksen, että hänet jo 13-vuotiaana nimitettiin toiseksi hoviurkuriksi ja että hän sai teatterissakin tilapäisesti hoitaa »cembalistin» (klaverinsoittajan) tointa. Hänen varmaa korvaansa ja vilkasta käsityskykyään kiitettiin yhtä paljon kuin hänen teknillistä taitavuuttaan, sen ohessa myöskin »hyvää» ja »hiljaista» käytöstä. Muuten rajoittui pojan sivistys välttämättömimpään. Paitsi alkeellisimpia koulutietoja sai Beethoven oppia vain hiukan latinaa ja ranskaa, ja liikkuttavaa on nähdä, miten hän myöhemmin mieheksi vartuttuaan yhtämittaa koetti täydentää puutteellisia tietojaan. Hänen nuoruutensa kului vailla huolehtivan käden tunnokasta ohjausta. Äiti oli sairaaloinen ja heikko ja isä, pintapuolinen ja tavattoman kevytmielinen, ei ollut lainkaan selvillä hänelle kuuluvasta tehtävästä. Poikaa kasvattaessaan hän näkyy pitäneen vain ulkonaista menestystä silmällä saadakseen siitä mahdollisimman varhain etua. Siitä kai johtui Ludwigin aikainen esiintyminen pianonsoittajana Kölnissä ja Hollannissa. Sitä paitsi vaipui Johann van Beethoven yhä syvemmälle juoppouteen — iso-äidiltä perittyyn paheeseen — ja saattoi siten perheen taloudellisestikin turmioon. Nuoren mestarin kotielämä näyttää siten sangen synkältä, ja helposti saattaa käsittää, että lapsesta kasvoi arka ja umpi-mielinen ja myöhemmin se epäluuloinen ja seuraa karttava mies, jonka karkea esiintyminen sittemmin niin usein vaikutti tympäisevästi. Mitä vähemmän hän löysi

omaistensa luona kodikkuutta, sen arvokkaammalta täytyi hänestä tuntua seurustelun varakkaassa ja sivistyneessä perheessä. Leskirouva von Breuning avasi hänelle vierasvaraisen kotinsa ovet, ja siellä hänet otettiin ystävällisesti, jopa hellästi vastaan. Poikiin Stefaniin ja Lorenziin sekä tyttäreeseen Eleonoraan ja tämän myöhempään puolisoon tri Wegeleriin kiintyi Beethoven elinajaksi sydämellisen ystävyuden siteillä. Tässä piirissä ihailtiin taiteilijaa ja ymmärrettiin harvinaista ihmistä, siinä hän sai henkisiä herätteitä ja tapasi teeskentelemätöntä ystävällisyyttä, siinä hänen sydämensä solmi myöskin ensimmäiset hellät siteensä.

Vuonna 1787 jätti Beethoven kotikaupunkinsa kehitykseen eteenpäin Wienissä Mozartin johdolla. On tunnettua, minkälaisen vaikutuksen nuoren taiteilijan soitto teki kypsyneeseen mestariin. »Pitäkää silmällä tuota», sanotaan Mozartin huudahtaneen läsnäololle, »hänestä tullaan vielä maailmassa puhumaan». Opetustavasta ei meillä ole lähempiä tietoja. Vain kerran myöhemmin Beethoven valitti, ett'ei Mozart ollut hänelle koskaan soittanut. Kaikissa tapauksissa opetus kesti vain lyhyen ajan, sillä tämä ensimmäinen oleskelu Wienissä sai äkinäisen lopun, kun poika sai surullisen tiedon äitinsä sairastumisesta. Kun äiti sitten kuoli heinäkuun 17 p:nä samana vuonna, alkoi Beethovenille raskas, vastuunalainen aika. Isä, jonka ääni oli jo aikaisemmin paljon kärsinyt yhä enenevästä juopottelusta, kävi entistä kykenemättömämmäksi virkaansa hoitamaan, ja kahden vuoden kuluttua oli pakko asettaa hänet eläkkeelle. Siten joutui tuskin yhdeksäntoista vuotiaan tehtäväksi sekä huolenpito perheen toimeentulosta että myöskin veljiensä kasvattuksesta. Hänen mieltänsä näkyvät näinä aikoina pai-

naneen synkät ajatukset, mutta hän suhtautui elämään rohkeasti jo silloin vakavan ja velvollisuudentuntoisen luonteensa mukaisesti. Onneksi saattoivat hänen taiteelliset menestyksensä korvata monet kärsimykset. Hänen maineensa pianotaiturina kasvoi silminnähtävästi, hänen toverinsa kunnioittivat häntä suuresti ja vaaliruhtinas nimitti hänet 1789 kamarisoittajaksi. Hänen omat luomansa eivät siihen aikaan saaneet yhtä suurta tunnustusta kuin hänen soittonsa eikä niillä tosin ollut vielä yhtä suurta merkitystään. Noin 24:n ikävuoteen saakka kävi Beethoven melkein yksinomaan esittävästä soittoniekasta; on merkille pantava seikka, miten myöhään muihin mestareihin verraten — ajateltakoon Mozartia, Schubertia tai Mendelssohnia — luova kyky pääsi hänessä voimistumaan. Hänen mielikuvituksenensa näytti ilmenevän vain improvisoinnissa, joten halu luoda pysyviä kuvia pääsi vähemmin näkyviin. Toisaalta ei saattane tässä suhteessa jättää huomioonottamatta myöskään onnettomia kotoisia oloja, hänen varhaisinta auringotonta ja ilotonta nuoruuttaan. Mutta sisäisesti kehittyi hänessä kumminkin jo silloin säveltäjä, ja moni Wienissä julkaistu teos, sekä myöskin useitten myöhemmin valmistettujen sävellysten aiheumat ovat varmasti jo tältä Bonnin ajalta peräisin.

Heinäkuussa 1792 poikkesi Haydn Englannista pala- tessaan Bonniin. Nuori Beethoven esitettiin hänelle ja sai näyttää hänelle samassa tilaisuudessa erään kantaatinsa. Haydnin tästä työstä lausuma kiittävä arvostelu sai Beethovenin lähtemään uudelleen Wiiniin. Marraskuun alussa hän muutti sinne suosijansa kreivi Waldsteinin toimesta ja varustettuna hänen suosituksillaan jatkaakseen opinnoitaan Mozartin kuoltua saksalaisen

soitinmusiikin vanhimman johdolla. Tonavan kaupungista tuli tästä lähtien hänen vakinainen asuinpaikkansa, aikomus palata Bonniin jäi ainiaaksi toteuttamatta. Niiden valtiollisten tapahtumain vuoksi, jotka 1794 tekivät lopun vaaliruhtinaskunnasta, hajosi soittokunta, ja kun isä oli sillä välin kuollut, siirtyivät Ludwigin veljetkin Itävaltaan, josta tuli heidänkin toinen kotimaansa. Nuorempi, Johann, oli myöhemmin apteekkarina Linzissä, vanhempi, Karl, rahastovirkamiehenä Wienissä antaen myöskin musiikinopetusta ja hoitaen jonkun aikaa mestarimme taloudellisia asioita. Hänen avioliitostaan syntyi poika, joka sittemmin näytteli sedän elämässä kohtalokasta osaa.

Ensimmäiset vuodet Wienissä olivat Beethovenille uutta oppiaikaa. Innokkaasti hän pyrki saavuttamaan kuuluisat taidekumppaninsa ja koetti oppia toisilta niin paljon kuin suinkin. Mutta opiskelu Haydnin luona, jolla oli paljon työtä omista luomistaan, ei vastannutkaan odotuksia. Kun säveltäjä Schenk osoitti hänelle hänen töissään korjaamattomia virheitä, alkoi Beethoven epäillä opettajaansa ja turvautui kuuluisaan teoreetikko Albrechtsbergeriin. Sopivan tekosyyän suhteittensa purkamiseen Haydnin kanssa sai hän tämän lähtiessä Lontooseen tammikuussa 1794. Hän sai Albrechtsbergeriltä opetusta kaksinkertaisen kontrapunktin ja fuugan taidossa, ja Salierin luo johti hänet halu italialaista laulusävellystä harjoittamalla oppia sellaista huolellisempaa ja tehokkaampaa lauluäänten käyttöä kuin varsinkin teatterissa vaadittiin. Kaikkien näiden opinnoitten ohella, jotka nerokkaan oppilaan kärtyisän ja itsepäisen luonteen vuoksi eivät aina olleet säännöllisiä, jatkoi hän keskeyttämättä luovaa työtään, ja on syytä olettaa, että hänen

edistymisensä oli oleellisesti enemmän hänen omien kokeittensa ja suurten esikuvien tutkimisen kuin kaikkien opettajien ansiota. Mozartin vaikutus oli ilmeinen, se antaa tämän ensi kauden teoksille niiden leiman ja on huomattavissa vielä myöhemminkin. Beethoven liittyi tietoisesti suureen edeltäjäänsä. Ottaen haltuunsa hänen perintönsä ja kulki hänen raivaamaansa tietä joutuu hän uusille urille ja saavuttaa vähitellen ahkerasti luoden oman persoonallisuutensa. Niin rikas kuin nuoren Beethovenin keksintäkyky olikin ei hänessä huomaa mitään alkuperäisyyden, mitään nerokkuuden tavoittelua. Näyttää siltä kuin hänen olisi täytynyt ensin oppia hallitsemaan kaikki se, minkä hän oli saavuttanut, yhdistää kaikki sisäinen taitonsa, ennenkuin hän ajatteli ryhtyä luomaan uutta ja ennenkuulumatonta ja laajentamaan taiteensa rajoja. Senvuoksi liittyi vain vähitellen hänen kauneuden ja selvyuden harrastukseensa, hänen pyrkimykseensä vallata aihe ja muoto täydellisesti luonteenomaisuuden, syvennetyn ilmaisun ja rikkaampien taiteellisten keinovarojen tavoittelu. Muutamat aivan persoonalliset piirteet, kuten hänen melodiikkansa intoisuus ja hänelle ominainen särmikäs leikillisuus, ilmenevät tosin jo varhain.

Beethoven viivytti kolme vuotta uusien teosten julkaisemista. V. 1795 ilmestyivät ensimmäiset pianotriot (op. 1); sitten seurasi sonaatteja, »Adelaide» ja C- ja B-duuri-konsertit, ja yhä anteliaammin hän ravistaa siitä alkaen lahjojensa runsaudensarvea. V. 1800 syntyivät m. m. septetti, ensimmäinen sinfonia, ensimmäiset kvartetit (op. 18) ja c-molli-konsertti; 1802 D-duuri-sinfonia ja oratorio »Kristus Öljymäellä»; 1808 hän kirjoitti kolmi-konsertin, Kreutzersonaatin, sonaatit op. 53 ja 57 ja



Sankari-(Eroica-)sinfonian. Näihin aikoihin oli Beethoven ottanut myöskin innokkaasti osaa Wienin soitannolliseen elämään. Hän toimi opettajana, soitti ylhäisissä perheissä, antoi omia konsertteja ja saavutti verraten nopeasti tunnustusta ja mainetta. Enimmin ihailtiin hänen vapaan mielikuvituksensa taidetta ja hän otti mielellään improvisationeja »akatemiointensa» ohjelmiinkin. 1790-luvun toisella puoliskolla hän teki useita konserttimatkoja, joilla hän joutui Eisenstadtiin, Nürnbergiin, Pragiin, Dresdeniin, Leipzigiin ja Berliiniin. Siellä hän soitti kuninkaalle ja kahdesti Lauluakatemiassa.

Beethovenin Wienissä ainakin pianotaiturina saavuttama loistava menestys ei ollut vaikuttamatta hänen olemukseensa, etenkin hänen esiintymiseensä. Entisestä »hyvästä ja hiljaisesta miehestä» oli tullut itsetietoinen taiteilija, joka ei sietänyt arvonsa vähäksymistä, mutta kyllä osasi arvostella toisia terävästi. Hänen taidetoverinsa paheksuivat sitä »ylpeätä puhesävyä», jota hän alkoi heihin nähden käyttää, ja on säilynyt monenlaisia luotettavia kaskuja, jotka todistavat hänen joskus häikäilemättöntä käytöstään. Vaikka siinä osaltaan huomaakin hänen nuoruutensa puutteellisen kasvatuksen seurauksia, oli kai hänen lisääntyvän ärtyisyytensä ja oikullisuutensa syynä sittenkin etupäässä mestaria kohdannut onnettomuus. V:sta 1798 lähtien ilmaantuivat yhä kasvavan huonokuuloisuuden oireet. Saattaa tuskin käsittää, miten kipeästi juuri tämän sairauden täytyi häneen koskea; turhaan hän koetti kaikkia keinoja, ja sankarillisen tyytenä näemme hänen kulkevan kohtalooan, täydellistä kuuroutta, kohden. Kuinka suurta tuskaa hän tunsii tilastaan, mutta kuinka jalo ja suuri oli samalla hänen luonteensa, siitä on n. s. Heiligenstadtilainen testamentti

v:lta 1802 todistuksena. Onpa ollut niitäkin, jotka ovat pitäneet tätä hänen inhimillisesti niin surkeata kohtalooan hänen taiteilijakehitykselleen edullisena sallimuksena. »Ken saattaa sanoa», kysyy hänen elämäkertansa kirjottaja Thayer, »eikö maailma ole kenties voittanut sen onnettomuuden kautta, joka pani liikkeelle hänen sielunsa salatuimmat syvyudet ja pakotti hänen keskittämään kaikki voimansa yhdelle taholle?» Oli miten tahansa, tästä alkaen muuttui säveltäminen hänen elämänsä ainoaksi sisällykseksi, ja yhä enemmän hänen täytyi luopua kaikista syrjäharrastuksistaan taiturina, johtajana, jopa opettajanakin. Tämä käänne tapahtui v:n 1808 vaiheilla, eikä liene mikään sattuma, että meidän on luettava hänen luomistyönsä kypsän ja hedelmällisen kausi siitä ajasta alkaneeksi. Näihin aikoihin oli myöskin hänen maineensa säveltäjänä jo tunkeutunut yhä laajempiin piireihin; jos kohtakaan ei hänen merkitystään heti kaikkialla ja koko laajuudessaan tunnustettu, niin alkoi kumminkin hänen teostensa ymmärtäminen raivata itselleen vähitellen tietä.

Sankari-sinfoniallaan oli Beethoven alottanut uuden kehitysasteen, se on merkkipylyvä hänen taiteellisella tiellään ja siten musiikin historiassa yleensä. Laajennettun ja vapaamman muodon ohella kasvaa ilmaisun syvyys ja voima, ajatussisällys saa hänen henkensä ominaisimman leiman. C-molli-sinfoniassa (1807) ilmenee hänen teemallinen keksintö- ja suoritustaitonsa jo mitä täydellisimpänä. Mutta se, mikä nämä teokset erottaa enimmäin aikaisemmista, on niissä piilevä eettillinen ydin. Läheisestä suhtautumisesta maalliseen aatteeseen, pohjimmalta inhimillisen sieluelämän ikuisiin ongelmiin, mahtavan ylöspäin pyrkivän ja kaikesta maan tuskasta voitokkaasti vapautuvan sielun suonentykinnästä saa

Beethovenin musiikki valtavan ja kumminkin kohottavan tehonsa. Ei milloinkaan ennen ole säveltaide koskettanut meidän tunnettamme niin läheltä eikä milloinkaan paljastanut meille niin selvästi olemuksensa metafyyssillistä puolta.

Tiedämme Beethovenin omasta kertomuksesta, että Bonaparten sankarihahmo on antanut hänelle ensi aiheen Sankari-sinfoniaa varten. Se piti omistettaman voittosalle sotapäällikölle, jota Euroopan vapautta janoovat sielut riemuiten tervehtivät. Mutta hänen sitä vielä valmistellessaan kylmeni hänen innostuksensa sattuneitten tapahtumien vuoksi huomattavasti, pettyneenä ja suutuksissaan ihanteensa särkymisestä sanotaan hänen repineen rikki nimilehden. Vaikkapa siis ei saatakaan kieltää hänen teostaan sepittäessään ulkonaisesti pitäneen silmällä Napoleonin persoonallisuutta, on kumminkin, kun ajattelee Beethovenin syvälle tunkeutuvaa tapaa, syytä otaksua, että inhimillinen sankaruus sellaisenaan väikkyi alunpitäen hänen mielessään ja että hän juuri sitä tahtoi sävelin ylistää. Eivätkä molemmat viimeiset osat myönnä edes tätäkään käsitystä oikeaksi; ne todistavat selvästi, miten paljon Beethovenissa oli puhdas soitinsäveltäjä vallalla ja miten toisarvoinen tehtävä oikeastaan oli ohjelmallisella puolella hänen musiikissaan.

V:sta 1804 lähtien valmisteli Beethoven draamallista teosta, johon hoviteatterin sihteeri, Josef Sonnleithner, oli kirjottanut erään ranskalaisen alkuteoksen mukaan tekstin. Se oli ooppera »Leonore», joka vasten mestarin tahtoa sai nimekseen »Fidelio», ja joka esitettiin ensin 1805 heikolla menestyksellä, sitten lyhennettynä maaliskuussa 1806 ja vihdoin aivan muutettuna ja Fr. G. Treitschken uudelleen runoilemana 1814 nykyisessä asus-

saan. »Fidelion» merkitys, sen taiteellinen etevyys ei ole muodollisten uudistusten alalla, sillä Beethoven jätti aikaisemmin käytetyt muodot koskematta. Ainoalaatuiseksi koko oopperakirjallisuudessa sen tekee luonteitten ja tilanteitten syvempi käsittäminen, toiminnan inhimillisen tunnesisällyksen tyhjentävä kuvaus. Aihe: uskollisen aviorakkauden ylistäminen oli mitä onnellisimmassa sopusoinnussa Beethovenin oman ylevämielisen tuntemuksen kanssa ja herätti hänen draamallisen muotoiluviettinsä. Nerokkaalla voimalla on suuressa »Leonore-alkusoitossa» näytelmän sisällus kiteytetty soittimelliseksi ilmaukseksi. Tämä orkesteritaiteen saavuttamaton mestariteos sai kumminkin osakseen niin vähän ymmärtämystä, että Beethoven katsoi olevan syytä asettaa sen sijalle vähemmän syvällisen, mutta enemmän ajan makua miellyttävän E-duuri-alkusoiton. Häneltä ei senjälkeen puuttunut kehoituksia eikä tekstitarjouksia, mutta hän ei nähtävästi tavannut toista yhtä voimakkaasti vaikuttavaa librettoa, ja enemmän kuin ulkonaisten esteitten lienee juuri tämän seikan syytä, että hän ei ole toista oopperaa kirjoittanut.

Seuraavina vuosina näemme mestarin tuotteliaisuuden yhä kasvavan. Silloin syntyvät toinen jousikvartettisarja (op. 59), viulukonsertti, G-duuri ja Es-duuri-piano konsertit, triot op. 70, »harppukvartetti», musiikki Goethen »Egmontiin», B-duuri-trio, »Ateenan rauniot», kuorofantasia, Coriolanus-alkusoitto ja sinfoniat neljänestä kahdeksanteen — mainitaksemme vain suurimmat tämän kauden teoksista. Ainesten runsauden vuoksi ei tässä saata kosketella yksityisseikkoja; ken tahtoo saada niistä lähempiä tietoja, tapaa Hermann Deiterin kirjoittamassa mainiossa elämäkerrassa arvokkaan ja lyhyen koko aine-

histoa käsittelevän esityksen. Kun Beethoven ei »Fideliossa» ole kehittänyt oopperamuotoa millään tavalla eteenpäin, ovat hänen pianosonaattinsa ja sinfoniansa sitävastoin näiden taidemuotojen kehityksen huippukohtia. — Sonaatin muodollinen rakenne on Haydnin ansiota; Beethoven liitti siihen, joskaan ei ensimmäisenä, scherzon, joka hänen teoksissaan on enimmäkseen menuetin sijalla. Mutta pateettisen, intohimoisen (appassionata), cis-molli- ja d-molli-sonaattien luoja valoi sittenkin ensiksi näihin muotoihin niiden ylevimmän henkisen sisällyksen, osasi vapaasti halliten eri osia, muodostaa niistä valtavia sävelmaalauksia. Varsinkin hänen adagioittensa juhlallisen ylevä laulu puhuu niin kaihomielistä, niin omituisen kirkastettua kieltä, ett'ei sellaista oltu ennen kuultu. Mutta vieläkin suuremmassa määrin kuin kamarimusiikki soivat orkesterisinfonian laajat puitteet hänen mielikuvitukselleen suunnattoman liikkumatilan. Jokaisella tämän lajin yhdeksällä teoksella, joita me kunnioitamme inhimillisen taiteen korkeimpina muistomerkkeinä, on oma erikoinen leimansa. Beethoven ei ole koskaan, ei edes suurimpien menestystenkään jälkeen alentunut toistamaan itseään. Kaikkialla kohtaamme taistelevan, kärsivän, riemuitsevan ihmisen, sankari-ihmisen; mutta aina osaa taiteilija asettua äärettömään aiheeseensa nähden uudelle kannalle. Jonkinlainen kaksinaisuus on huomattavissa sinfoniaissa Sankarisinfoniasta lähtien, ikäänkuin jokainen niistä olisi herättänyt eloon vastakohtansa. Kolmatta, pateettista seurasi suloisen hilpeä B-duuri-sinfonia, c-molli-sinfonian traagillista ja sankarillisen vauhdikasta kohtalolaulua melkein samanaikaisen Paimensinfonian herttaiset soinnut, joissa Beethoven otti kuvataksseen niin usein ja mielellään. nauttimansa maaelämän

viehätystä. Myöskin seitsemännen ja kahdeksannen välillä on sellainen vastakkaisuus olemassa; edellisessä hurja, rajua elämänilo, jälkimmäisessä kirkastunut, mieteliäämpi olemus. Siihen saakka oli Beethoven laajentanut muotoa, mutta ei sitä särkenyt; yhdeksännessä sinfoniassa kasvaa esitettävä aihe yli kaikkien tavanomaisten rajojen. Voidakseen sitä hallita, täytyy laulun tulla soitinmusiikin avuksi. Tätä sinfoniaa on sanottu taiteelliseksi itsetunnustukseksi. Tosiaankin, ellei Beethovenin teoksista olisi mitään muuta jäljellä, saattaisimme me yksin siitä tuntea koko hänen persoonallisuutensa. Siinäkin taas taistelu onnesta, mitä voimakkaimmin ilmenevä elämänhalu, mutta samalla myöskin turvautuminen niihin ikuisiin pelastusaatteihin, jotka sitovat äärellisen ihmisen äärettömyyteen, pakottavat luovaa henkeä tekemään sisäiset kuvat näkyviksi. Kun mestari tällä kertaa antaa teoksensa päättyä Schillerin hymniin »Ilolle» (»An die Freude»), palaa hän siten vain samaan maailmankatsomukseen, joka on ollut halki elämän hänen seuralaisenaan. Sillä jo Bonnissa hän hautoi tämän runon säveltämisajatusta. Yhdeksäs sinfonia oli vaikuttava mitä pysyvimmällä tavalla nykyaikaisen musiikin kehitykseen ja se antoi, etenkin R. Wagnerin selityksen tukemana, aiheen aivan uusien taidekäsitusten syntyymiseen. Tähän nähden on kumminkin huomattava, että Beethoven sekä kuorofantasiaan jälkeen, jossa hän jo oli turvautunut laulun apuun (tämä aate oli jo muuten väikkynyt hänen mielessään Paimensinfoniaakin säveltäessään), että myöskin yhdeksännen sinfonian jälkeen palasi, kuten hänen luonnoksistaan käy selville, puhtaihin orkesterikuviin takaisin, ja että hän ei suinkaan ajatellutkaan tietoista soitinmusiikin vararikkoon julistamista. — Laululla ei ole Beethovenin

tuotannossa vielä sitä asemaa, jonka se on myöhemmin valloittanut nykyaikaisten sävelrunoiljoitten keskuudessa. Mutta hän oli sittenkin klassikoiden joukossa ensimmäinen, joka loi tälläkin alalla arvokasta, kuten, jo ennemmin mainittua »Adelaidea» lukuunottamatta, »Laulusikermän etäiselle lemmitylle» tai Clärchenin ja Mignonin laulut, ensimmäinen, joka kykeni laulunkin avulla vaikuttamaan aikaansa.

Vuodesta 1812 lähtien alkaa luovan voiman huomattava väsähtäminen, ja niin monia loistavia töitä seuraa verrat-  
ten hedelmätön aika, lukuunottamatta kongressivuotta (1814), joka toi Beethovenille runsain määrin mitä korkeimpia kunnianosoituksia ja kiihotti häntä tilapäisesti ryhtymään taas suurempiin tehtäviin. Syyt hänen luomisviettinsä herpoutumiseen ovat helposti ymmärrettävissä. Hänen sairautensa oli kehittynyt jo niin pitkälle, että hänen täytyi melkein kokonaan jättää julkinen esiintyminen sekä pianonsoittajana että teostensa johtajana. Keskustellessaan hän turvautui tästä lähin yhä enemmän kirjoitukseen. Että seurustelu ulkomaailman kanssa kävi siten sangen vaikeaksi, on helppo käsittää, ja niin tuli yksinäisyys yhä suuremmassa määrin hänen osakseen. Näihin aikoihin hän alkoi myöskin silminnäkiäjöiden kertomusten mukaan yhä enemmän laiminlyödä ulkoasuaan. Toisena syynä hänen sielulliseen alakuloisuuteensa oli hänen suuri tunneherkkyytensä, joka hänen kosketuksestaan ulkomaailmaan aiheutti hänelle yhtämittäisiä katkeria kokemuksia. Hänen lemmenelämänsä oli rikasta eikä suinkaan ilotonta, mutta tälläkin alalla oli sentään huono onni yleisempää. Mutta niin traagillisia ja hänen tuotaantoonsa vaikuttavia kuin on väitetty näiden suhteitten olleen, eivät ne sittenkään liene koskaan olleet.

»Beethoven oli aina rakastunut ja enimmäkseen sangen ankarasti», lausuu hänen ystävänsä Wegeler, joka niinikään kertoo, että hän teki »yhä uusia valloituksia». Mutta hänen toiveensa solmia avioliitto ei milloinkaan täyttynyt. Ei mikään hänen ystävyysliitoistaankaan säilynyt särky-mättä, ja siihen oli hän itse syynä, vaikka hän toisaalta olikin aina valmis korjaamaan kiivastuksissaan tekemänsä vääryyden. Hänen katkeruutensa kohosi kukkuralleen, kun kaiken lisäksi vielä hänen taloudellisetkin asiansa joutuivat rappiolle. Se suosio, joka oli tullut Beethovenin osaksi Wienissä, varsinkin sen taidetta harrastavien ylimysperheitten puolelta, oli aluksi tehnyt hänen asemansa erinomaisen edulliseksi. Palkkiot hänen teoksistaan, tulot konserteista ja opetustunneista olivat melkoiset, ja hänen tiedetään saaneen ystäviä ja kannattajia, jotka pitivät hänestä mitä hellintä huolta. Kolme miestä, joiden nimet kuuluvat eroittamattomasti Itävallan säveltaiteen historiaan, arkkiherttua Rudolf, joka oli myöskin hänen oppilaansa, ruhtinas Lobkowitz ja ruhtinas Kinsky takasivat hänelle yhdessä 4000 guldenin vuosipalkan. Siten oli mestarin toimeentulo loistavasti turvattu, ja vaikkapa tämä summa myöhemmin Kinskyn kuoleman ja Kansallispankin perustamisen vuoksi vähenikin tuntuvasti, ei hän olisi joutunut pulaan, jos hän olisi osannut järjestää taloutensa käytännöllisemmin ja ollut varovaisempi liikeasioittensa hoitamisessa. Tulipa sellaisiakin aikoja, jolloin hänen epäsäännöllinen elämänsä vei hänet velkoihin ja kaikenlaisiin ikävyyksiin. Mutta se, mikä enemmän kuin kaikki nämä vastukset painoi hänen mieltään ja herkeämättä kammitsi hänen ennen niin reipasta luomintoaan, oli se onneton seikka, että hän Karl-veljensä kuoltua 1815 joutui tämän pojan holhoojaksi. Pyhänä

velvollisuutenaan hän otti pitääkseen huolta pojan kasvatuksesta ja osasikin järjestää asiat niin, että tämä aika ajoin asui hänen luonaan. Mutta ainaiset rettelöt äidin kanssa, jonka epäterveellisen vaikutuksen alaisuudesta hän tahtoi pojan pelastaa, monellaiset harmit ja kiittämättömyys, jonka hän sai lopuksi kaikkien uhrauksiensa palkaksi, masentivat häntä syvästi ja katkeroittivat hänen elämänsä.

Ken tarkkaa lähemmin edellä kuvatuita oloja, on myöskin täysin käsittävä niin inhimilliseltä kuin taiteelliselta kannalta Beethovenin elämän viimeisen kauden, johon olemme jo joutuneet. »Voima on niiden ihmisten moraalii, jotka ovat muita etevämpiä, se on myöskin minun», kuului hänen valiolauseensa, ja vielä kerran hän ravisti sielustaan sisäisen ja ulkonaisen kurjuuden ikeen. Vuodesta 1818 lähtien hän taas valmistelee suuria töitä, mutta hänen luomistapansa on muuttunut toisenlaiseksi. Tosin hän ei ollut koskaan ennenkään ollut mikään »pikakirjoittaja», mutta nyt on työ suorastaan vaivalloista taistelua. Hitaasti syntyy muutamia, mutta valtavia teoksia, joista jokainen on maailma itsessään: viimeiset sonaatit, Korkea messu, yhdeksäs sinfonia ja viimeiset kvartetit. Lontoon Filharmoniselle seuralle aijotun yhdeksännen sinfonian luonnokset ovat peräisin aina vuodelta 1817; vasta kuusi vuotta myöhemmin valmistui sävellys lopullisesti. Mestari ei enää välitä ympäröivästä maailmasta, hän ei ajattele enää esittäjiä, ei enää yleisöä eikä sen tarpeita. Messu, jota hän valmisteli neljä vuotta, kasvoi suhteiltaan suunnattomaksi. Kuten sen muoto teki sen kirkollisiin tarkoituksiin sopimattomaksi, särkee sen sisällyskin kaikki dogmaattisen tunteen rajat ja siitä on tullut pyhän hartauden valtavin ja inhimillisin ilmaus. Ei ainoakaan

toiseen teokseen ole Beethoven siinä määrin valanut sisintä sieluaan, ei mihinkään toiseen ole hän ottanut niin persoonallista osaa. Hän sävelsi sen, kuten hänen oppilaansa ja ystävänsä Schindler kertoo, todellisen hurmion vallassa, ja hän itse sanoi sitä täydellisimmäksi luomakseen. Toukokuun 7 p. 1824 oli historiallisesti muistettava päivä: silloin esitettiin Kärnthnertor-teatterissa C-duuri-alkusoiton ohella kolme osaa messusta ja yhdeksäs sinfonia ensi kertaa, ja Beethoven saattoi vielä havaita, miten syvästi hänen molemmat valtavimmat teoksensa vaikuttivat kuulijoihin. Vähemmin nopeasti saavuttivat ymmärtämystä tietenkin viisi viimeistä kvartetia, joiden valmisteluun kuluivat melkein kokonaan vuodet 1824—1826. Nüssä on Beethovenin taiteen sisäistyminen ja toisaalta hänen tyyliinsä ankara ja ominainen polyfonia saavuttanut huippukohtansa. Niiden lopullinen arvioiminen jäi myöhemmän ajan tehtäväksi.

B-duuri-kvartetin (op. 130) finaali on Beethovenin viimeinen luoma; hän sävelsi sen Johann-veljensä maatilalla Gneixendorfin läheisyydessä, jossa hän eli syksyn 1826. Joulukuun 2 p:nä hän ajoi, vaikka olikin jo sairas, avonaisissa vaunuissa takaisin Wieniin. Tämän retken seuraukset kaatoivat hänet kuukausiksi tautivuoteelle, josta hän ei ollut enää nouseva. Lujana kesti hän kipunsa, joka väärän hoidon vuoksi yhä paheni. Hänen henkensä suunnitteli uusia tehtäviä: kymmenes sinfonia oli luonnosteltuna, Goethen »Faustin» ynnä muitten teosten säveltämiseen aikoi hän käydä käsiksi. Mutta loppu lähenei nopeasti. Maaliskuun 26 p:nä kuudennella iltatunnilla, kun hänen ystävänsä olivat hetkeksi poistuneet hänen luotaan, sammui mestarin elämä ankaran ukonilman raivotessa. Tieto hänen kuolemastaan herätti

Wienin asukkaitten kesken yleistä osanottoa, ja valtavien ihmisjoukkojen läsnäollessa toimitettiin hautaus Währingin kirkkomaalla. Grillparzerin kirjoittamaa surupuhetta ei papiston vastustuksen vuoksi saatu pitää haudalla, vaan kirkkomaan aitauksen ulkopuolella.

Beethovenin asemaa taidehistoriassa voidaan tuskin vielä määritellä. Kuten hän päättäjänä on johtanut loppuun säveltaiteen vuosisatoja kestäneen kehityksen, on hänen viimeisten teostensa jättämästä perinnöstä versonut uusi ja ihana laiho, josta emme tiedä, onko se jo kuihtumaisillaan vai onko sen korkein kukoistuskausi vielä odotettavissa. Mutta Beethovenin elämä ei ollut vain suuren taiteilijan, vaan myöskin suuren ihmisen, ja juuri ihminenpä puhuukin meille hänen teoksissaan niin selkeätä kieltä.



Franz Schubert.

Syntyi 17 <sup>31</sup>/<sub>1</sub> 97 Lichtenthalissa Wienin lähistöllä.  
Kuoli 18 <sup>19</sup>/<sub>11</sub> 28 Wienissä.

**S**chubertin esivanhemmat olivat talonpoikaisväkeä ja alkuaan kotoisin Neissen seudulta Itävallan Slesiasta. Säveltäjän isä oli syntynyt Neudorfissa Määrissä, jonne perhe oli muuttanut 18:nnellä vuosisadalla. Hän antautui koulunopettaja-uralle, lähti sitä varten kehittyäkseen vanhemman veljensä luo Wieniin ja sai siellä paikan Lichtenthalin seurakunnan »Zu den heiligen vierzehn Nothelfern» nimisessä pitäjänkoulussa Himmelpfortgrundin etukaupungissa. Aivan nuorena hän meni naimisiin slesialaisen Elisabeth Fitzin kanssa, joka palveli Wienissä keittäjättärenä. Tästä avioliitosta syntyneistä 14 lapsesta jäi eloon 5, joista *Franz Peter* (synt. 1797) oli nuorin. Pikku Franzin ihmeellinen soitannollinen lahjakkuus näyttäytyi jo hänen opetellessaan pianon- ja viulunsoiton alkeita, joita hänelle opetti isä itse mo-

lempien vanhempien poikien avulla. Sen vuoksi joutui poika saadakseen perusteellisempaa koulutusta kuoronjohtaja Michael Holzerin oppilaaksi, mutta lyhyen ajan kuluttua selitti tämäkin, ett'ei hänellä ollut hänelle enää mitään opetettavana. Varttuessaan täten itseksään ilman ohjausta toimi Schubert soololaulajana jumalanpalveluksessa, soitti mukana pienessä kirkko-orkesterissa, hoitipa tilapäisesti urkurinkin tehtäviä. Komeasti kehittyvää sopranoääntään hän sai kiittää siitä, että hän sitten pääsi laulajapojaksi keisarilliseen hovilaulukuntaan. Tästä seurasi myöskin vapaapaikka kaupungin kasvatuslaitoksessa, jonka hallitus oli perustanut 1802 valtion-apurahan nauttijoita varten. Siten pääsi isä, joka vain vaivoin voi pitää huolta perheensä toimeentulosta, poikaansa elättämästä.

Kokonaista viisi vuotta, kahdennestatoista seitsemäntoista ikävuoteensa saakka, eli Schubert tässä laitoksessa. Musiikkiopinnoilla, joita tieteellisten rinnalla harjoitettiin innokkaasti ja hyvällä menestyksellä, oli hänen kykynsä kehitykseen ja hedelmöitymiseen nähden suuri merkitys. Laitoksen oppilaat muodostivat täydellisen orkesterin, ja heidän esityksensä saavuttivat Wienissä yhä kasvavaa mainetta. Siellä oppi poika mukana soittaessaan tuntemaan Haydnin ja Mozartin sekä Beethovenin ensimmäiset sinfoniat, siellä hän sai virikkeitä, jotka pian herättivät eloon myöskin oman uinuvan luomis-halun. Muuten oli elämä synkässä koulurakennuksessa jotenkin ilotonta. Oppilaita kohdeltiin ankarasti ja lempeättömästi, ravinto oli, kuten käy selville säilyneitten kirjeitten ja päiväkirjojen monista valituksista, erittäin niukka.

Schubertin opettajana oli tähän aikaan Wenzel Ruzicka, laitoksen pianomestari, ja hovikapellimestari Sa-

lieri, jonka opetukselle opinhaluinen nuorukainen antoi suuren arvon. Salieri ei näytä kumminkaan oivaltaneen nerokkaan kasvattinsa merkitystä; ainakaan ei hän myöhemmin, kun Schubert ponnisteli saadakseen itselleen aseman elämässä, tehnyt mitään hänen pyrkimystensä helpottamiseksi. Yhdennestätoista ikävuodestaan alkaen oli Schubert, kuten hänen ystävänsä ja laitostoverinsa Josef von Spaun kertoo, yrittellyt säveltämistä omin päin; tosin salaviihkaa, sillä isä ei tahtonut kuulla soittoniekan urasta puhuttavankaan. Ensimmäisen laulunsa — »Hagarin valitus» — hän kirjoitti maaliskuun 30 p:nä 1811, ilmeisesti Zumsteegin innostamana, jonka teoksia hän oli oppinut laitoksessa tuntemaan. Tällä stuttgartilaisella säveltäjällä, jonka paikka laulumuodon viljelijänä on pohjoissaksalaisten ja wieniläisten säveltäjien välillä, mutta joka ballaadeissaan kulki uusia uria, on yleensä ollut nuoreen Schubertiin epäilemättä aivan ratkaiseva vaikutus. Jo hänellä tapaa alotteita siihen kaikesta suppeudesta huolimatta rikkaaseen muotoon, säestyksen tunnelmamaaliluun ja ilmaisun melkein draamalliseen tiukkuuteen, joiden avulla mestarimme myöhemmin saavutti suurimmat menestyksensä. Viimeisen laitoksessa olonsa aikana osoitti Schubert mitä erilaisimmilla aloilla hämmästyttävää tuotteliaisuutta. Useita lauluja, messuja, oopperoita, sonaatteja ja sinfonioja, jotka hän myöhemmin taas kaikki hävitti, soitti hän jo silloin ystävänsä Spaunille. Hänen suurimpana vaikeutenaan oli nuottipaperin saanti. Köyhä kun oli, ei hän voinut sitä ostaa, niinpä otti hän, mitä käsiinsä sai ja viivoitti sen itse.

Lokakuussa 1813 jätti Schubert kuudentoistavuotisena laitoksen ja ryhtyi, välttääkseen sotaväkeen joutumista ja noudattaakseen samalla isänsä toivomusta, opettajaksi

hän en alkeiskouluunsa. Mutta jo v. 1816 hän luopui häntä painostavasta paikasta ja eli siitä alkaen kokonaan omaa luomistointansa harjoittaen. Hänen kykynsä oli vihdoinkin, vaikkapa toistaiseksi vain ahtaimmassa ympäristössä, voittanut tunnustusta. Isä ei enää vastustellut hänen toiveitaan ja antoi hänen tehdä mielensä mukaan. Jo v. 1814 oli syntynyt sellaisia lauluja kuin »Gretchen rugin ääressä» ja »Paimenen valitus», mutta aivan erikoisen runsas oli seuraavan vuoden taiteellinen sato. Ollessaan vielä virkamiehenä oli Schubert 1815 säveltänyt kokonaista kuusi laulunäytelmää ja oopperaa, kaksi messua, sinfonian, neljä sonaattia, joukon muita pianokappaleita ja yli 140 laulua; näiden joukossa oli »Metsänhaltija» (painettu 1821), joka enemmän kuin muut on levittänyt hänen mainettaan. Muutamien Schubertin tärkeimpien ja tunnetuimpien sävellysten syntymäajat olkoot tässä heti mainittuina: »Vaeltaja» on vuodelta 1816, puolivalmis h-molli-sinfonia v:lta 1821; v. 1823 syntyivät »Myllärilaulut», 1827/28 kirjoitettiin »Talvimatka», 1828 »Joutsenlaulu» ja suuri C-duuri sinfonia. Aluksi ei Schubertin onnistunut saada teoksilleen kustantajaa; tuntemattomana, vailla vaikutusvaltaisia ystäviä eli hän mitä kurjimmissa oloissa. Vasta 1821 yhtyivät muutamat suosijat hankkimaan hänelle tulolähteen julkaisemalla hänen laulujaan. Ensimmäisenä teoksena ilmestyi »Metsänhaltija». Niin oli ura uurrettu, ja kustantajat ottivat nyt vähitellen hänen muutkin sävellyksensä, vaikkakin hiukan epäröiden ja maksaen naurrettavan pieniä palkkioita. Mistä Schubert oli siihen saakka elänyt, on, kun hän ei antanut Wienissä minkäänlaista opetustakaan, yhä vieläkin selvittämätön arvoitus. Hänen elämänsä oli yksitoikkoisen säännöllistä. Aamu-

päivin hän istui tavallisesti kello 2:teen saakka kirjoituspöytänsä ääressä säveltäen; sitten hän lähti ulos kävelyille ja illat hän käytti seurusteluun ystäviensä parissa. Mestariimme oli onnistunut tavata ystäviä, joilta hän sai osakseen myötätuntoa ja herätteitä ja jotka olivat häneen vilpittömän kunnioituksen sitein kiintyneitä. Miehet sellaiset kuin Franz von Schober, Mayrhofer, Hüttenbrenner, Moritz von Schwind, E. von Bauernfeld, Grillparzer, Schnorr von Carolsfeld, Franz Lachner y. m. muodostivat tämän piirin. Vaikka olikin nuorin, oli Schubert kumminkin näitten hauskojen illanviettojen keskuksena, niin että ne ystävien kesken kulkivatkin »Schubertiadien» nimellä. Erittäin tärkeäksi kävi säveltäjälle hänen tuttavuutensa laulaja Michael Vogelien kanssa. Tämä osoitti hänen laulujaan kohtaan vilkasta mielenkiintoa, ja asemansa avulla Wienin taidemaailmassa saattoi hän voimakkaasti edistää niiden leviämistä. Usean kerran hän otti Schubertin, joka sai häntä kiittää monesta muustakin edusta, mukaansa matkoilleen ja kävi yhdessä hänen kanssaan Salzkammergutissa, Ylä-Itävallassa ja Gasteinissa.

Wieniläis-elämän yksitoikkoisuuden katkaisi lisäksi kaksi matkaa, jotka Schubert kesillä 1818 ja 1824 teki Zelézziin Unkarissa, jossa hän toimi vähän aikaa kreivi Johann Esterházyin perheen musiikinopettajana. Ulkonaisesti oli tämä aika Zelézzissä hänen elämänsä miellyttävien, koska hän oli ensimmäistä kertaa aineellisesti turvattu; sisällisesti hän tunsikin kumminkin itsensä kreivillisessä talossa jotenkin onnettomaksi ja ikävöi takaisin Wiiniin. Usein romantisesti kaunisteltu tarina hänen rakkautestaan nuoreen kreivitär Karolineen on Max Friedländerin tosiseikkoihin ja kirjeihin perustuvien jul-



kaisujen kautta saanut oikean valaistuksen. Mutta ne musikaaliset vaikutelmat, jotka sävelrunoilija sai Zelé-szissä, ovat sitävastoin arvioitavat sangen suuriksi; unkari-laisilla kansallissävelmillä on siitä alkaen hänen musiikissaan huomattava osa ja varsinaisesti juuri hänen kauttaan ne ovat joutuneet korkeampaan taidemusiikkiin.

Painavat surut synkistyttivät ja katkeroittivat taas mestarin seuraavia vuosia. Tosin olivat hänen laulunsa ja pianokappaleensa levinneet Wienin rajojen ulkopuolellekin ja hankkineet säveltäjälle jonkinmoista mainetta, mutta aineellista etua hän ei osannut siitä saada. Viimeisinä vuosinaan Schubert tunsi väsymystä ja oli synkkämielinen kuin ne laulut — »Talvimatka» —, joita hän valmisteli. Hänellekin oli lyhyen kevään, harvojen päivän pilkistysten jälkeen tullut talvi. Vaikea hermokuume kaatoi hänet tautivuoteelle; mutta lyhyen ajan kuluttua päästi kuolema hänet kaikista tuskistaan marraskuun 19 p:nä 1828.

Schubertin luonnetta kuvataan herkäksi ja syvätunteiseksi, hänen käytöstään ujoksi ja liiankin vaatimattomaksi. Hänellä oli luja, tanakka ruumiinrakennus, hänen ulkomuotonsa ei hänen ystävänsä Spaunin kuvauksen mukaan ollut ruma eikä kaunis. Hänen ystävällisesti puhellessaan tai hymyillessään elähytti hänen piirteitään miellyttävä sulo ja kun hän työskenteli innostuneena ja kiihkeänä näytti hän ylevältä, jopa kauniiltakin.

Säveltäjän, hänen erikoisuutensa ja hänen taiteellisen merkityksensä arvioimista ei käy muutamalla rivillä suorittaminen; ja se rakkaus, jonka Schubert enemmän kuin kukaan muu on osannut syyttää kaikkien musiikinystävien sydämissä, tuntuu tekevän sen melkein tarpeettomaksikin. Hänen luomistyönsä helppous, hänen sävel-

miensä kauneus ja runsaus ovat käyneet melkein sananparreksi. Vaikka hän ei aina voinutkaan rikkauttaan täysin hallita, ei tämän puutteen tunteminen saata häiritä meidän ihailuamme. Se, että hänen ihailijoittensa lukumäärä hänen eläissään ei ollut kovin suuri, johtuu siitä, että hänen luomistyönsä painopiste oli laulun alalla. Mutta laulu ei vuosisadan alussa ollut vielä konserttikelpoista, se rajoittui vielä kodin ja perheen piiriin. Sittemmin on asianlaita muuttunut. Me kunnioitamme Schubertia juuri nykyaikaisen taidelaulun perustajana, jopa laulun voittamattomana mestarina yleensä.





Carl Maria von Weber.

Syntyi 17<sup>10</sup>/<sub>12</sub> 86 Eutinissä.

Kuoli 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub> 26 Lontoossa.

**S**e säveltaiteen kehitys, jota voimme seurata Bachista ja Händelistä alkaen Haydnin ja Mozartin kautta Beethoveniin saakka, päättyi 19:nnen vuosisadan alkaessa. Jatkuminen Beethovenista eteenpäin oli ehdottoman musiikin alalla mahdotonta, ja sen taiteen, joka tahtoi haurautua itsenäiseksi ja painaa leimansa seuraavaan aika-kauteen, täytyi etsiä uusia uria ja sulattaa itseensä uusia aineksia. Se mies, joka on sille tuonut nämä ainekset ja viittonut sen tiet, on *Carl Maria von Weber*. Hänen persoonallisuutensa oli siksi rikas ja erikoinen, että sen merkitystä ei voi ilmaista minkään kaavan avulla, mutta edellä viitatussa mielessä voi häntä kylläkin sanoa nykyaikaisen — ainakin nykyaikaisen saksalaisen — säveltaiteen isäksi. Ei mikään sen olennaisista piirteistä ole hänelle vieras, ja kaiken sen, mikä myöhemmin kehittyi uhkeimpaan

kukkaan, voi osoittaa olleen hänellä ainakin jo ituna. Weber elää nykyään keskuudessamme vähemmän teostensa, joista vain »Taika-ampuja» näyttää saavan nauttia ikuista nuoruutta, kuin henkisien herätteittensä vuoksi. Hän, joka vuosisadan kynnyksellä otti haltuunsa klassikojen perinnön, on jättänyt meille testamentin, jonka kantavuutta ei vielä kukaan ole riittävän suureksi arvioitu.

Yhdennukaisesti kirjallisuushistorian kanssa on säveltaiteessakin ruvettu puhumaan »romantiikasta», jonka käsite meille yleensä selviää vasta Weberin musiikista. Sillä siinä tavataan ensi kertaa se menneitten aikojen ja kansojen luonnekuva ja se taipumus vierasperäisyyteen, joka Novaliksen sanojen mukaan muodostaa romanttisen taiteen olemuksen. Maalatessaan »Preciosassa» väriloistonsa kuvan espanjalaisesta elämästä, kuvastellessaan »Euryanthesissa» keskiajan ranskalaista ritarillisuutta tai »Oberonissa» itämaisten taru-ihmeitä osaa hän aina tavata oikean paikallisvärin. Syvimmän vaikutuksen saavutti säveltäjä tietenkin silloin, kun hän kuten »Taika-ampujassa» kuvaili oman kansansa elämää ja tunteita. Siinä Weber omaksui ne piirteet, jotka ensin tavataan Mozartin Taikahuilussa. Mutta hänellä sai kansanomaisen samalla myöskin kansallisen leiman, ja niin tuli hänestä saksalaisen oopperan varsinainen perustaja, jota ilman ei Marschneria, vieläpä Wagneriakaan saattaisi ajatella. Se, että myöskin terävemmän luonteistelun, totuuden, elävyyden ja draamallisen ilmaisun yhtenäisyyden tavoittelu juontaa juurensa Euryanthen säveltäjästä, olkoon vain sivumennen mainittuna. Kansanomaisuuden rakkauttaan osoitti Weber myöskin suosimalla suuresti yksinkertaista laulua. Jos hän siten kannatti romanttisen koulun kansallisia ja kansainvälisiä tarkoituksia, oli

hän myöskin omistanut heidän avartuneen ja syventyneen käsityksensä taiteen tehtävästä, sen suhteesta elämään ja eri taiteitten keskinäisestä yhteydestä. Mutta se, missä hänen olemuksensa ominaisimpana ilmeni, millä hän ensiksi avasi säveltaiteelle tärkeän alueen, oli niin sanoaksemme hänen musiikkinsa luonnonromantiikka. Synkän metsän herättämälle pelolle ja kauhulle, keijukaisten ja luonnonhaltijoitten kummittelulle ja kuutamoyön tenholle hän tapasi vastaavimmat säveleet, ja hänen mielikuvituksensa keksi ehtymättä yhä uusia kuvaavia keinoja, varsinkin soitinnuksen alalla. Hänen tapansa kirjoittaa orkesterille on oleellisesti toinen kuin klassikoitten ja siitä tuli siihen asti harjoittamattoman erikoistaiteen lähtökohta. Weber osasi yksilöllistytää jokaisen soittimen ja koetti ensimmäisenä itsenäisesti vaikuttaa sointivärien avulla. Yhtä käänteentekevää oli hänen pianonsoiton-sakin, joka perusti uuden tyylin sekä soitinkirjallisuuden että sormisovituksen alalla ja laski nykyaikaisen taituri- maisuuden perustuksen. Ne herätteet, jotka lähtivät hänestä orkesterin ja oopperan johtajana, ovat osoittautuneet varsinkin vaikutuksessaan Wagneriin ja hänen oppilaihinsa ulottuvansa meidän päiviimme saakka. Vihdoin on muistettava myöskin Weberin kirjallinen toiminta, joka erotti hänet yksinomaan ammattisävelniekkain piiristä. Sen kautta hänestä tuli sellaisen etevän luovan säveltaiteilijan ensimmäinen perikuva, joka omistaen aikansa korkeimman sivistyksen ja kaikki henkiset harrastukset, tarttuu myöskin tarpeen tullen kynään tuodakseen ilmi käsityksensä. Hänen poikansa Max, joka on samalla kirjoittanut hänen ansiokkaan elämäkertansa, on julkaissut hänen kootut kirjoitelmansa; niiden joukossa on erikoisen mielenkiintoinen se hänen Praegerille

kirjoittamansa kirje temposta ja metronomisoimisesta, joka myöhemmin painettiin Euryanthen piirrospartituurin alkuun.

Weberin taiteellinen kehitys sai paljon kärsiä hänen nuoruudessaan isän levottoman kulkurielämän vuoksi. Säännöllisen ja järjestelmällisen koulutuksen puutetta ei hän pystynyt myöhemminkään koskaan kokonaan korvaamaan, ja sävellystekniikan korkeinta mestaruutta ei hän milloinkaan saavuttanut. Mutta hänen taiteestaan säteilevä romanttinen hohde ympäröi hänen oman persoonallisuutensakin. Kiertävänä soittoniekkana ja laulajana hän kulki huoletonna puolen Saksan halki esittäen kaikkialla laulujaan, kunnes toimet Pragissa ja Dresdenissä, jonne hänet kutsuttiin perustamaan saksalaista oopperaa, johtivat hänet rauhallisempiin oloihin. »Taika-ampujan» menestys (1821) nosti Weberin maineen ja kansansuosion korkeimmilleen. Mutta hänen ei oltu suotu väsymätöntä luomishaluaan tyydyttäen kauvan elää omaistensa parissa.

Keväällä 1826 matkusti jo sangen sairas mestari Pariisiin kautta Lontooseen, johtaakseen siellä »Oberoninsa» esitystä. Hän ei palannut kotiin; vieraalla maalla hän sortui kärsimyksiinsä. Hänen viimeinen teoksensa viittaa hänen luomiskykynsä niin aavistamattomaan vastaiseen edistykseen, että ei voi olla uskomatta, että Weber kuoli, ennenkuin hänen neronsa oli ehtinyt kehityksensä loppuun. Tahtoisinpa näin ollen päättää esitykseni niillä sanoilla, joita Philipp Spitta käytti vertailevassa katsauksessaan Mozartin tosin lyhyestä, mutta taiteellisesti kokonaisuudesta elämästä: »Mozart kuoli varhain, Weber liian varhain.»

□□□□



## Franz Lachner.

Syntyi 18 <sup>2</sup>/<sub>4</sub> 03 Rainissa Lechin varrella.  
Kuoli 18 <sup>22</sup>/<sub>1</sub> 90 Münchenissä.

**R**ainin pikkukaupungissa yläbajerialaisessa Schwaben-Neuburgin maakunnassa eli köyhissä oloissa muuan soittoniekkaperhe, jonka nimi useitten sen keskuudesta lähteneitten kykyjen kautta oli pian tuleva koko Saksassa tunnetuksi. Isä Lachner oli kelpo urkuri ja nähtävästi mainio musiikinopettaja. Lapsilleen hän osasi antaa niin perusteellisen soitannollisen kasvatuksen, että heidän taipumuksensa pääsivät jo nuorella iällä kehittymään. Lukuunottamatta hänen toisesta aviostaan syntynyttä vanhinta poikaansa Franzia, joka paljon muita sisarusiaan etevämpänä myöhemmin liittyi jälkiklassillisen kauden suuriin mestareihin, ovat vielä kaksi hänen nuorempaa veljeään, Ignaz ja Vincenz, velipuoli Theodor ja sisaret Thekla ja Christiane saavuttaneet mainetta etevinä musiikinharjoittajina. Ignaz (1807—1895) toimi

ensin viuluniekkana ja urkurina, sitten johtajana Stuttgartissa, Münchenissä, Hampurissa, Tukholmassa ja lopuksi jotenkin kauan Frankfurt am Mainissa; Vincenz vaikutti varsinkin hovikapellimestarina Mannheimissa 37 vuotta. Kumpikin on myöskin toiminut menestyksellä säveltäjänä musiikin mitä erilaisimmilla aloilla.

*Franz Lachner* syntyi huhtikuun 2 p:nä 1803. Hänen isänsä, joka antoi lapsilleen myöskin ensimmäisen tieteellisen opetuksen, tahtoi hänestä virkamiestä tai pappia ja lähetti hänet Neuburgin lukioon. Siellä oli Lachner aina 16:nteen ikävuoteensa saakka ja jatkoi samalla opinnoitaan pianon-, urkujen- ja sellonsoitossa. Hänen sävellyskykynsä herätti professori Eisenhoferin mielenkiintoa. Tästä hienoaistisesta esteetikosta ja myöhemmin müncheniläisestä kapellimestari Ettistä tuli hänen teorian opettajiaan. Lachner oli lähtenyt Müncheniin heti isänsä kuoltua voidakseen antautua kokonaan säveltaiteelle. Mutta toimeentulo kävi hänelle siellä vaikeaksi. Hän käänsi katseensa Wieniin, jonka vilkkaassa musiikkielämässä hän saattoi toivoa pikemmin pääsevänsä huomatuksi. Lautalla hän kulki syksyllä 1822 pitkin Tonavaa alaspäin; kun hänen varansa eivät riittäneet kyytirahoiksi, toimi hän vapaaehtoisena soutajana.

Wienissä alkoi nyt Lachnerille runsastoinen, taiteellisesti herättävä ja kasvattava aika. Hoviurkuri Sechter ja apotti Stadler pitivät hänestä huolta; heidän johdollaan hän päätti opintonsa sävellystekniikassa. Beethoven rohkaisi häntä tunnustuksellaan ja Franz Schubertistä tuli hänen läheinen ystävänsä. Sydämellinen seurustelu saksalaisen lyriikan luojaan kanssa kiihotti Lachneriakin yrittämään erityisesti laulusävellystä ja laski epäilemättä pohjan hänen kirkkaalle, sulavalle melodiikalleen. Kohta

Wieniin tultuaan hän oli päässyt protestanttisen kirkon urkuriksi ja siinä toimessa hän pysyi koko Wienissä olonsa ajan. V. 1826 otti Duport, silloin vielä Barbajan ohjaaman Kärntnertor-teatterin taiteellinen johtaja, hänet varakapellimestariksi. Tässä virassa tarjoutui Lachnerille, joka jo yksityisorkesterien etupäässä oli koetellut johtajakykyään, tilaisuus käyttää hyödykseen mainion J. Weiglin kokemuksia ja esimerkkiä. Kaksi vuotta myöhemmin (1828) hänet nimitettiin oopperan ensimmäiseksi kapellimestariksi. Näihin aikoihin hän sävelsi oratorion »Moose», kantaatin »Neljä ikäkautta», useita sinfonioja ja kamarimusiikkiteoksia, m. m. serenaadeja neljälle ja viidelle sellolle, jotka Wienissä ja muuallakin saavuttivat melkoista menestystä. Pestiä varten Lachner kirjoitti oopperan »Takuu». Mutta kun ei häntä hänen vuosi vuodelta kasvavasta maineestaan huolimatta nimitetty Wienissä hovikapellimestariksi, noudatti hän 1834 kutsua Mannheimin hoviteatteriin. Matkalla uuteen toimipaikkaansa hän poikkesi Müncheniin ja siellä sai hänen kohtalonsa ratkaisevan käänteen. Hänen d-molli-sinfoniansa, jonka hän siellä esitti, sai sekä yleisön että määrävien piirien puolelta niin ilmeistä tunnustusta, että riennettiin heti kiinnittämään säveltäjä avoinna olevaan kansallisteatterin ja hovikirkon kapellimestarin virkaan. Lachnerin sitoumus Mannheimissä kesti v:teen 1886; sitten hän ryhtyi loistavaan toimeensa Münchenissä ja pysyi siinä 30 vuotta työskennellen kunnialla ja tavattomalla menestyksellä oopperan ja hänen aikanaan kukoitukseen nousseitten Odeonkonserttien johtajana. Hän uudisti orkesterin ja kohotti sen väsymättömillä ponnistuksillaan esityskyvyltään laajalti kuuluksi. Yleisöön nähden oli Lachner ennen muuta Haydnin, Mozartin ja

Beethovenin teosten innostunut tulkitsija ja siten hän suoritti Etelä-Saksassa suorastaan sivistyksellisen tehtävän.

Niin monipuolisista ammattivelvollisuuksista huolimatta jäi Lachnerille vielä aikaa harjoittaa vanhuuteensa saakka säveltämistäkin. Paitsi monilukuisia pienempiä sävellyksiä syntyi osaksi merkittäviä kirkollisia ja sinfonisia teoksia ja oopperat »Alidia» (1839), »Katarina Cornaro» (1841) ja »Benvenuto Cellini» (1849). V. 1852 kun Lachneria hänen tilapäisesti käydessään Wienissä juhlittiin innostuneesti, nimitettiin hänet, jotta hän voitaisiin pysyvästi kiinnittää Müncheniin, musiikin ylitirehtööriksi. Lachner oli siten saavuttanut valta-aseman. Sen sai se uusi suunta, joka yritti Richard Wagnerin ilmestyttyä raivata itselleen tietä Saksassa, liiankin paljon kokea. Lachner oli sen jyrkkä vastustaja. Mutta kun liike yhtenään laajeni, silloin alkoi hänen vaikutuksensa järkyä. Aika ajoin sangen katkeroistakin taisteluista väsyneenä luopui hän 1865, toistaiseksi tilapäisesti, viroistaan. Sitä, että vanheneva mestari, joka oli elänyt kokonaan toisia ihanteita varten ja jonka kehitys oli tapahtunut jo melkein klassillisen musiikin aikakaudella, ei enää voinut omaksua uusia käsityksiä, ei kukaan lukene hänelle viaksi; mutta siitä, että hän rupesi sellaisen puolueen päämieheksi, joka ei tahtonut suoda eteenpäin pyrkivälle taidesuunnalle ilmaa eikä valoa, on häntä kyläkin syytä moittia. Lachner lähti aluksi jotenkin pitkälle lomalle; 1868 hän joutui kokonaan eläkkeelle. Hän eli sitten vielä tammikuun 20 p:nä 1890 sattuneeseen kuolessaansa saakka Münchenissä. V. 1872 nimitti Baijerin maayliopisto hänet filosofian kunniatohtoriksi.

Lachner kävi jo eläissään nopeasti vanhanaikuiseksi. Klassikkojen epigoni kun oli, jäi hän sen mullistuksen

ulkopuolelle, joka tapahtui musiikin alalla viime vuosisadan toisen puoliskon kuluessa, ja siksi näki hän uuden sukupolven yhä enemmän itsestään vieraantuvan. Laulu- ja soitinmusiikin kaikilla aloilla on Lachner koettanut onneaan ja julkaissut melkein kolmesataa sävellystä. Hän osoittautuu niissä yleväksi sekä helposti ja luonnollisesti luovaksi taiteilijaksi. Wienin koulukunnan mukaisesti hän tavoittelee ennen muuta kiinteätä, sävelmällistä keksintää ja muodon kirkkautta, halliten samalla mestarillisesti kontrapunktisen sävellyksen tekniikkaa. Parhaansa hän on antanut seitsemässä orkesterisarjassa, joista tunnetuimmaksi on tullut d-molli-sarja marsseineen. Niitä saattaa pitää alallaan mallikelpoisina. Esihaydnilaisen ajan polyfooninen sävellys, Bachin ja Händelin soitinmusiikki on niissä elpynyt eloon tavallaan uudessa puvussa. Näihin sarjoihin olisi useammin kuin nykyään tapahtuu palattava; niissä esiintyy Lachner säveltäjänä, jota, huolimatta hänen historiallisesta merkityksestään, ei muutamien elinvoimaisten teosten vuoksi saa unohtaa.



Ludwig Spohr.

Syntyi 17 <sup>5</sup>/<sub>4</sub> 84 Braunschweigissä.  
Kuoli 18 <sup>22</sup>/<sub>10</sub> 59 Kasselissa.

Saksan musikaalisen romantiikan perustajiin lukee historia Weberin ja Marschnerin rinnalla kolmantena liittolaisena Ludwig Spohrin. Hänen rikas ja erikoislaatuisuus luova lahjakkuutensa oli myöskin osaltaan ohjaamassa säveltaidetta siitä kuivasta muodollisuudesta, johon klassikkoitten jälkeinen aika oli tyrehtymäisillään, hedelmällisille ja kukkiville kentille. Tämä hänen vaikutuksensa nykyaikaisen musiikin kehitykseen takaa hänelle suuren mestarin aseman, vaikka hänen teoksensa ovatkin joutuneet unhon omiksi paljon nopeammin ja täydellisemmin, kuin niistä saattoi olettaa ja kuin ne ansaitsevat.

Ludwig Spohr syntyi huhtikuun 5 p:nä 1784 Braunschweigissä, mutta eli nuoruutensa ajan Seesenissä, jonne hänen isänsä, etevä lääkäri, oli siirretty lääkintä-neuvokseksi. Braunschweigiläinen konserttimestari Mau-

court ja myöhemmin Franz Eck, »aikansa paras viuluniekka», opettivat hänelle viulunsoittoa ja kai myöskin musiikin teoriaa; sillä Spohr kehittyi säveltäjäksi myöhemmin omin päin käymättä muitten mestarien koulua. V. 1808 hän kävi Eekin mukana taidematalla Pietarissa, ja sitten tuli hänestä kotikaupunkinsa hoviorkesterin kamarisoittaja. V:sta 1805 hän toimi konserttimestarina Gothassa. Täältä käsin teki Spohr usein konserttimatkoja, varsinkin ensimmäisen vaimonsa, erinomaisen harppu-taiturittaren Dorette Scheidlerin kanssa, jonka hän nai v. 1806. Hänen oma säveltäjätoimensa aiheutti sitten myöskin hänen esiintymisensä yhä useammin johtajana. Spohr oli kapellimestarina ensin Wienissä (Theater an der Wien-näyttämön palveluksessa 1812—1815), sitten Frankfurt am Mainissa (1817—1819) ja v:sta 1822 alkaen Kasselin hoviteatterissa. Hänen maineensa ja hänen siunauksellinen vaikutuksensa antoivat Hessin vaaliruhtinaskunnan pienen pääkaupungin soitannolliselle elämälle vuosikausia erityistä loistoa. V. 1847 nimitettiin mestari musiikin ylitirehtööriksi. Vielä kymmenen vuotta hän hoiti virkaansa, sitten täytyi hänen (1857) ruveta eläkkeelle. Samaan aikaan pakotti vaikea tapaturma, jossa hän taittoi vasemman kätensä, hänen luopumaan viulunsoitosta. Kaksi vuotta myöhemmin, loka-kuun 22 p:nä 1859, kuoli tuo loppuunsa saakka niin harvinaisen reipas vanhus hiljaa perheensä keskuudessa.

Kasselissa, jossa nyt on mestarin muistopatsas, osatiin hänen merkitykselleen antaa oikea arvo, yhtä ainoata poikkeusta, maan hallitsijaa, lukuunottamatta, joka ei ollut taiteilijalle suosiollinen ja joka häikäilemättä useaan kertaan häntä loukkasi ja vahingoitti. Hänen luonteensa yelvyys ja rakastettavuus esti häntä kuitenkin katkeroit-

tumasta näistä ilkeyksistä, ja hänen kaikkien aikalaistensa ihailu saattoi sovittaa ne myöskin monin verroin. Spohr oli yksi aikansa ylistetyimpiä taiteilijoita, joka voitiin Wienissä asettaa yksin Beethoveninkin rinnalle. Ulkomaatkin yhtyivät näihin suosionosoituksiin, ja varsinkin Englannissa hän oli suosittu vieras. Hänen vaikutuksensa sen aikuiseen musiikkiin ilmeni kolmella tavalla: esittäjä-taiturina, säveltäjänä sekä johtajana ja opettajana. Historiaan kuuluu Spohr etupäässä luovana taiteilijana, ja vain sellaisena hän herättää vielä meidänkin mielenkiintoamme; mutta hänen eläissään taas hänen ihmeellinen viulunsoittonsa kiinnitti etusijassa häneen yleistä huomiota. Stamitzin ja Canabichin perustamien mannheimiläisten perinnäiskäsitysten säilyttäjänä ja Viottin ja Rhoden tekniikan perijänä tuli Spohrista erikoisen koulun päämies, sen erityisen saksalaisen tyylin luoja, jota vielä nykyisin edustavat Joseph Joachim ja hänen oppilaansa. Hänen soittonsa suuruus oli etupäässä mainion kantileenan ja vankan, tosin kyllä täydellisen, mutta ei loisteluhaluksen tekniikan ansiota. Hänen äänensä kauneutta, hänen esityksensä aateluutta ja syvätunteisuutta kiitetään ainoalaatuisiksi. Pieni, häntä ihmisenä kuvaava omituisuus olkoon mainittuna. Spohrilla ei ollut tapana soittaa koskaan ulkoa, koska hän piti sitä epätaiteellisenä eikä tahtonut myöskään näyttää siltä, että hän olisi harjoittanut kappaleensa vain koneellisesti.

Spohrin sävellykset ovat keskenään läheisiä hengenheimolaisia. Niille on kaikille yhteistä muotojen täydellinen kirkkaus, ylimyksellinen ylhäisyys ja suloinen, elegeginen, joskus hiukan vierasperäinen tunnelmasisällyys. Hänen romanttisesta tuntemuksestaan kai johtuu, että Spohr on varsinkin harmonikkona mielenkiintoinen,

joskin tosin joskus kaavamainen, ja että hän soitinnuksen alalla kuuluu hienoistisimpiin koloristeihin. Viimeksi mainitussa suhteessa ovat muut oppineet häneltä paljon. Hänen melodiikkansa on rikas ja erikoisenlaatuinen, mutta ei aina huomattava; Spohrissa on aina jotain hentomielistä, naisekasta; hänen keksintäkyvyltään, joka on uudistanut useita aloja, esim. kaksoiskvartetin, puuttuu voimaa ja monipuolisuutta. Jos Spohrilla olisi ollut näitäkin, olisi häntä pidettävä tasa-arvoisena suurimpien sävelmestarien kanssa. Mutta niinpä onkin hänen musiikkinsa käynyt nopeasti värittömäksi. Vain alallaan ainoa-laatuiset viulukonsertit ovat pysyneet todella elossa. Harvoin saa kuulla enään hänen suurempia sinfonisia teoksiaan, kuten »Sävelten siunausta», ja vielä harvemmin hänen oratorioitaan. Spohrin oopperat, niin ihanaa kuin niiden musiikki onkin, ovat ikävä kyllä aivan epädraamallisia. Niistä esitetään vain herttainen »Jessonda» (1823) vielä siellä täällä, kun sitävastoin huomattavin, »Faust» (1818), on huonon tekstikirjansa vuoksi kokonaan hävinnyt näyttämöltä.

Se, että niin etevä taituri kuin Spohr sai paljon opinhaluisia oppilaita, on ymmärrettävissä. Spohr opetti ei ainoastaan paljon, vaan myöskin mielellään; hän ohjasi hartaasti lukuisten oppilaittensa opinnoita ollen aina valmis vaikuttamaan heihin omalla esimerkillään. V. 1831 ilmestyneellä »Viulukoulullaan», opetustarkoituksiin nähden vieläkin erittäin arvokkaalla teoksella, on hän pystyttänyt opettajalahjojensa pysyvän muistomerkin. Ollen tavattoman herättävä ja tunnokas johtaja harrasti Spohr etusijassa klassikkojen teosten esittämistä, mutta myöskin samanaikuisia pyrkimyksiä hän edisti ilman vähintäkään kateellisuutta. Tosin hänen mielipiteensä estivät häntä

ymmärtämästä Beethovenin myöhempiä teoksia ja saivat hänen arvostelemaan sellaisia säveltäjiä kuin Lortzingia halveksien; mutta toisaalta oli Spohr taas ensimmäisiä, jotka auliisti tunnustivat Wagnerin suuruuden. Hänen jalo, kerrassaan puhdas ja rakastettava luonteensa kuuluu myöskin hänen valitettavasti vain vuoteen 1838 ulottuvasta itse kirjoittamasta elämäkerrastaan. Ulkomuodoltaan kuuluu mestari olleen mahtavannäköinen. Komean vartalon, johon liittyi valtava Jupiterpää loistavine silmineen, sanotaan muistuttaneen ryhdiltään Goetheä, mutta olleen kaikessa arvokkuudessaankin aina hienon miellyttäväsyyden verhoama.

Meidän aikamme osoittaa kiittämättömyyttä niin monen mestariteoksen luoja kohtaan. Useille niistä ei anneta arvoa vain siksi, ett'ei niitä tunneta. Sen musiikkiharrastuksen, joka ei halua käydä yksipuoliseksi ja joka tahtoo kaikkialla antaa arvonsa hyvälle, mitä ei ole suinkaan liiaksi, ja levittää sitä puolueettomasti, ei tulisi välinpitämättä kulkea ohi Spohrin parhaiten luomien.







## Heinrich Marschner.

Syntyi 17 <sup>16</sup>/<sub>8</sub> 95 Zittaussa.

Kuoli 18 <sup>14</sup>/<sub>12</sub> 61 Hannoverissa.

**H**einrich Marschnerin syntymän satavuotisjuhlan lukuisat muistot ovat kirkastaneet kuvan miehestä, joka pitemmälle kuin 19:nnen vuosisadan keskivaiheille saakka otti tehokkaasti osaa Saksan soitannollisten olojen muodostamiseen ja jonka persoonallisuudessa sekä inhimillinen että taiteellinen puoli olivat yhtä voimakkaasti edustettuina. Marschnerin nimi on ainaseksi piirretty historian lehdille, mutta hänen olemuksensa ja vaikutuksensa on jo suurelta osalta häipynyt pois aikalaisten tietoisuudesta. Hänen merkitystään saksalaisen oopperan kehitykseen nähden arvioidaan helposti hänen vaatimatoman asemansa vuoksi Weberin ja Wagnerin loistavien ilmiöitten välillä liian vähäiseksi. Weberin kanssa, jota hän sai kiittää mitä jaloimmista herätteistä ja jonka kanssa hän oli persoonallisestikin läheisissä väleissä, oli

hänellä yhteistä taipumus romantiikkaan ja sen käyttäminen musikaalisen draaman hyväksi, vaikkapa hänen karkeampi luonteensa ilmaiseiksekin vähemmän kirkkain, vähemmän henkevoitynein sävelkielin. Taika-ampujan ja Oberonin säveltäjän esityskeinoja hän laajensi kauhun ja pirullisuuden alalle. Lisäksi hän liitti oopperaan uuden aineksen taipumuksellaan huumoriin ja rohkeaan kansanomaisuuteen. Toisaalta on Marschner valmistellut Wagnerin tyylille tietä laajentamalla ja osaksi hävittämällä vanhan aariamuodon sekä lennokkaan ja erittäin näyttämötehoisan ilmaisutapansa avulla. Lentävää Hollantilaista ja Telramundia kävisi tuskin ilman Verenimijää ajattelemisenkaan. Mutta Wagnerin myöhemmissäkin teoksissa näkyy Marschnerin vaikutusten jälkiä, niinpä miesäänien ryhmittelyssä, kuorojen käyttämisessä ja muissa seikoissa. Molempien edellämainittujen mestarien kanssa, joiden veroinen Marschner alkuperäisen keksintä- ja muovailukyvyyn puolesta ei suinkaan ollut, oli hänellä vielä toinenkin tunnusmerkillinen puoli yhteinen: hänen musiikkinsa ilmeinen kansallinen leima. Se, mitä hän teki romantiikan edistämiseksi, hänen Johannes Kastaja-asemansa musiikkidraaman Messiakseen nähden ja hänen saksalaisuutensa — ne ovat sellaisia ansioita, että niitä ei saa unohtaa, vaikka hänen oopperoittensa onkin ollut pakko väistyä merkittävämpien tuotteitten tieltä.

Marschnerin nuoruus kului hyvin jokapäiväiseen tapaan; vasta verraten myöhään alkoivat hänen taiteilijalahjansa kehittyä. Hänen isänsä, joka oli muuttanut Böömistä, harjoitti Zittaussa sarvensorvausta ja johti joutohetkinään porvarillisen ampumaseuran soittokuntaa. Vaikka hän itse soittikin useita eri soittimia, piti hän hy-

vin vähän huolta poikansa soitannollisesta kasvatuksesta. Poika sai hiukan opetusta pianonsoitossa, mutta ennen muuta hänen täytyi suorittaa lukion oppimäärä, koska hänestä piti tulla lakimies. Kykynsä kehittämistä sai Marschner kiittää sievää ääntään, jonka vuoksi hänet ensinnä huomattiin. Silloin otti nuorekas Friedrich Schneider, myöhemmin kuuluksi tullut »Viimeisen tuomion» säveltäjä pitääkseen hänen kasvatuksestaan huolta; sitten sai Bautzenin urkuri Bergt hänen rupeamaan Bautzenin kirkkokuoron »konsertistiksi» ja opiskelemaan hänen johdolla. Korkeammalle taiteelliselle tasolle pääsi Marschner saadessaan opetusta kanttori Johan Gottfried Schichtiltä Leipzigissä, jonne hän lakitieteen ylioppilaana oli siirtynyt talvilukukaudeksi. Vapaus sodan tapahtumiin ei hän ottanut ulkonaisesti eikä nähtävästi sisällisestäikään minkäänlaista osaa. Bautzenin luona tapahtuneita taisteluja hän pakeni Pragiin ja opiskeli siellä lyhyen ajan säveltäjä Tomaschekin johdolla.

Vanhempien erottua — surullinen tapaus, joka synkisti hänen nuoruutensa — täytyi Marschnerin, joka asettui äidin puolelle ja elämänsä ajan oli häneen sydämellisesti kiintyneenä, jo varhain itse huolehtia toimeentulosta. Lainopillisten leipäopinnoitten jatkamisen hän oli jättänyt Leipzigissä sikseen; mutta kesti vielä kauan, ennenkuin nuori soittoniekka pääsi turvattuun asemaan, vaikka hän saikin vaikutusvaltaisilta piireiltä kannatusta. Eräällä taidematkalla, jonka hän teki 1815 Karlsbadiin, hän tapasi unkarilaisen ylimyksen, kreivi Amadée von Varkonyn. Tästä tuli siitä lähtien hänen harras suosijansa. Hän toimitti hänelle varoja oleskeluun Wienissä, jossa nuori sävelrunoilija herätti Beethovenin mielenkiintoa, ja välitti hänelle pääsyn soittoniekaksi kreivi

Zichyn perheeseen. Siitä syystä Marschner eli vasta 1817 alkaen Pressburgissa, jossa hän samalla toimi ruhtinas Krosatkowitzin orkesterin johtajana. Näihin aikoihin syntyivät hänen ensimmäiset draamalliset kokeensa, romanttinen ooppera »Saidar ja Zulima» ja »Henrik IV ja d'Aubigné». Viimemainittu teos herätti Carl Maria von Weberin huomiota, joka esitti sen heinäkuussa 1820 Dresdenin hovioopperassa. Näin oli Marschnerista tullut yhdellä iskulla tunnettu säveltäjä. Weber osoitti aluksi nuoremmalle virkaveljelleen vilpitöntä hyvän tahtoisuutta, mutta Marschnerin töykeä, kiivas luonne oli hänen omalle olemukselleen niin jyrkän vastakkainen, että myöhemmin Marschnerin muutettua Dresdeniin ystävälliset suhteet höltyivät. Nimitettiin Marschner vasten Weberin tahtoa syyskuussa 1842 Dresdenin oopperan musiikinjohtajaksi vanhemman mestarin rinnalle. Tässä toimessa hän kehittyi kumminkin huomattavaksi johtajaksi. Hänen Dresdenin aikaisista luomistaan mainittakoon musiikki Kleistin näytelmään »Homburgin prinssi» ja operetti »Puuvaras», jolla hän tahtoi herättää saksalaisen koomillisen oopperan uudelleen henkiin.

Marschner, jonka luonne ei ollut siedettävimpiä, väsyi pian virallisiin tehtäviinsä. Hän alkoi taas kaivata esteetöntä luomistyötä ja taiteilija-elämän rajatonta vapautta. Lisävaikuttimena oli vielä sekin, että hän oltuaan kahdesti lyhyen ajan naimisissa, mutta jäätyään leskeksi solmi tähän aikaan kolmannen avioliiton Marianne Wohlbrückin, lahjakkaan ja ylistetyn laulajattaren kanssa. Tämän kera hän teki taidematkoja halki koko Saksan, kunnes 1827 aviopari kiinnitettiin edullisilla ehdoilla Leipzigin Kaupunginteatteriin. Marschner rupesi taas orkesterin johtajaksi, mutta nyt ensimmäisenä miehenä.

Leipzigissä hän eli neljä vuotta mitä miellyttävimmissä oloissa ja tunsi sen vuoksi taiteellistakin kohoamista. Siellä syntyi »Verenimijä» (1828), hänen nerokkain ja valtavin oopperansa, joka herätti oikean innostuksen myrskyn ja teki luojastaan kuuluisan miehen; siellä syntyivät »Temppeleiherra ja juutalaistyttö» (1829), josta tuli n. s. »historiallisen» oopperan lähtökohta, sekä joukko lauluja ja mieskuoroja, niiden joukossa kuuluisat »Tunnelilaulut», jotka saivat nimensä hauskan kirjallis-soitannollisen klubin »Pleissen päällisen tunnelin» mukaan, jota varten ne kirjoitettiin.

Pian alkoivat Marschnerin teokset voittoretkensä yli Saksan näyttämöitten, ja säveltäjälle tehtiin runsaasti loistavia tarjouksia. Kunniakas kutsu Hannoverin hoviteatteriin sai hänen hyvänä perheenisänä jättämään vapaan, mutta epävarman paikkansa. Hannoverissa hän toimi v:sta 1831 lähtien melkein kolme vuosikymmentä ja hankki johdollaan mainitulle taidelaitokselle ja varsinkin sen orkesterille suurta kunniaa. Hän sai tässä asemassa taistella monenmoisia vaikeuksia vastaan. Ei voi liikutuksetta lukea, miten vaivaloisesti ja asteettain hänen täytyi hankkia lukuisan perheensä ylläpidoksi riittävä palkka ja tointaan vastaava arvonanto. Mutta jos ei ylhäältä käsin hänelle osotettukaan erityistä huomaavaisuutta, sai hän sitä suuremmaksi tyydytyksekseen runsaasti suosiota yleisön puolelta, se osoitti hänelle joka tilaisuudessa kunnioitustaan ja kiintymystään.

Kohta Hannoveriin saavuttuaan loi Marschner kolmannen mestariteoksensa, »Hans Heilingin» (1832), jota varten berliiniläinen hovioopperalaulaja Eduard Devrient, Felix Mendelssohnin ystävä, oli kirjoittanut tekstin. »Heilingissä», jonka ensi-ilta oli Berliinissä toukokuun

24 p:nä 1833, oli Marschner päässyt maineensa, mutta samalla myöskin luomiskykynsä huipulle. Ei mikään seuraava ooppera: »Linna Etnan juurella» (1836), »Bäbu» (1838), »Adolf Nassaulainen» (1845), »Austin» (1852) ja »Hiarne» (1857), joka esitettiin vasta Marschnerin kuoltua, saattanut, niin kauniita yksityiskohtia kuin niissä olikin, saavuttaa samallaista merkitystä. Niistä kolmesta teoksesta, joissa Marschnerin erikoisuus ilmaisekse voimakkaimmin, on »Heiling» verrattuna oopperoihin »Verenimijä» ja »Temppeleiherra ja juutalaistyttö» kypsä ja kansanomaisin; se on myöskin ainoa, joka vielä nykyäänkin on osoittautunut täysin elinkykyiseksi. »Heiling» tuotti luojalleen jo tämän eläissä kaikenlaisia kunnianosoituksia. Leipzigin yliopisto nimitti hänet tavattoman innostuksen leimaaman ensi-illan jälkeen kunniaotohokseen, ja kun ooppera esitettiin huhtikuussa 1836 ensi kertaa Kööpenhaminassa, ottivat Tanskan hovi ja koko yleisö osaa läsnäolleen säveltäjän juhlimiseen.

Marschner oli herkkä sellaisille kunnianosoituksille, ja hänen myöhempien oopperoittensa epäonnistuminen katkeroitti häntä väkisinkin sitä enemmän kuin hän tunsi joutuvansa syrjäytetyksi eikä ymmärtänyt ollenkaan uutta suuntaa, joka Wagnerin »Tannhäuserin» mukana teki tuloaan Hannoveriin. Myöskin moni kohtalon isku oli masentanut luonnostaan elämänhaluisen miehen. Useimmat hänen lapsensa kuolivat ennen häntä, ja helmikuussa 1854 hän menetti uskollisen elämäntoverinsa Mariannen. Yksinäinen, jo vanheneva mies meni sitten vielä kerran naimisiin 1855. Hänen intohimoisen lempensä esineenä oli nuori, uhkea kaunotar, laulajatar Therese Janda, joka vielä kerran loihdi laulukevään hänen sydämessään kukkimaan.

Kesällä 1859 joutui Marschner »musiikin ylitirehtöörin» arvoisena eläkkeelle, mutta tuli hänen kuningas Yrjön toivomuksen mukaisesti niin kauan kuin hänen voimansa riittivät johtaa Weberin ja omia oopperoitaan. Mutta uudet rettelöt intendentti kreivi Platenin kanssa saivat mestarin suuttuneena jättämään kokonaan toimensa. Klassillisen törkeässä kirjeessä hän kieltäytyi kaikista vastaisista velvollisuuksista ja matkusti syksyllä 1860 Pariisiin, esityttääkseen siellä »Hiarne»-oopperansa. Mutta hänen ei onnistunut päästä tarkoitustensa perille. Alakuloisena ja suruissaan hän palasi kotiin, jossa hänen täytyi silmätaudin vuoksi pysytellä aivan toimettomana. Kuolema vapautti sitten joulukuun 14 p:nä 1861 väsyneen, vielä vesitautiinkin sairastuneen miehen hänen vaikeista kärsimyksistään.

Marschnerilla on yksinomaan merkitystä oopperasäveltäjänä, vaikka hän onkin liikkunut säveltaiteen melkein kaikilla aloilla. Hänen teostensa lukumäärä, joista lähinnä oopperoita muutamat mieskuorot, joukko lyrillisiä lauluja ja muutamat kamarimusiikkiteokset ovat etevimmät, nousee 195:een. Ihmisenä ei Marschner ollut suinkaan vailla mielenkiintoisuutta. Hänellä oli monipuolinen sivistys, suuri lukeneisuus ja sukkela, joskus ilkeä kieli, ja sellaisena hän oli herättävä, jopa monen pelkäämäänkin persoonallisuus. Ollen ylpeä ylhäisiä ja ystävällinen alhaisia kohtaan, virassaan ankara ja tiukka, oli hän elämässä leikikäs seuramies, väsymätön hauskojen kaskujen kertoja, varsinkin pöydän herkkuja nauttiessaan. Hänen lihavuutensa ja lystikäs saksilainen murteensa tekivät hänen olentonsa, varsinkin myöhempinä vuosina, jotenkin miellyttäväksi. Sellaisena näemme edessämme Marschnerin persoonallisuuden hänen nuo-

ren ystävänä Rodenbergin »Muistelmissa» kuvattuna. Mutta sävelrunoilijan kirkastuneet, älykkäät piirteet on professori Hartzler ikuistuttanut siinä muistopatsaassa, jonka Saksa on kiitollisena pystyttänyt suurelle vainajalleen Hannoverin hoviteatterin edessä olevalle kävelypaikalle.





### Giacomo Meyerbeer.

Syntyi 17 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> 91 Berliinissä.

Kuoli 18 <sup>2</sup>/<sub>6</sub> 64 Pariisissa.

**J**acob Liebmann Beer, joka setänsä testamentissaan lausuman toivomuksen mukaan muutti nimensä Meyerbeeriksi ja myöhemmin kauan ulkomailla oleskeltuaan italialaistutti ristimänimensäkin, syntyi syyskuun 5 p:nä 1791 Berliinissä. Hänen kotinsa oli niitä varakkaita ja arvossa pidettyjä juutalaisperheitä, joissa harrastettiin innokkaasti ja vakavasti tieteitä ja taiteita ja joilla vuosisadan alussa oli Preussin pääkaupungin henkisessä elämässä melkoinen merkitys. Samaten kuin veljensä Mikael, »Struenseen» lahjakas runoilija, sai hänkin huolellisen kasvatuksen, ja jo aikaisin ottivat vanhemmat huomionsa poikiensa taiteelliset taipumukset. Franz Lauska, Berliinin kuuluisin silloinen opettaja, ohjasi pianonsoiton opinnoita, Zelter ja Bernhard Anselm Weber, oopperan kapellimestari, opettivat pojalle teoriaa ja sävellystaitoa.

Saavutettuaan siten laajan ja vankan soitannollisen sivistyksen esiintyi Meyerbeer julkisesti, aluksi pianistina. Hänen pianonsoittonsa lienee herättänyt huomiota ei vain — hänen nuoruuteensa nähden — hämmästyttävän tekniikkansa, vaan myöskin omituisen, persoonallisen tenhonsa takia. Mutta hänen itsenäinen luomishalunsa oli niin suuri, että Meyerbeer tavotteli vain sivumennen taiturin laakereita ja nuorukaiseksi vartuttuaan luopui yhä enemmän taiteensa käytännöllisestä harjoittamisesta jättäen sen pian kokonaan elääkseen vain säveltäjätöintänsä varten. V. 1806 hän lähti viidentoista vuotisena Darmstadtin, jossa pintapuolinen, mutta tavattoman innostava apotti Vogler oli koonnut ympärilleen joukon oppilaita, joihin kuuluivat myöskin Gänzbacher ja Carl Maria von Weber. Weberin kanssa solmi Meyerbeer sydämellisen ja, huolimatta kummankin luonteen erilaisuudesta, kestävän ystävyysliiton. Darmstadtissa syntyi hänen ensimmäinen suurempi sävellyksensä, kantaatti »Jumala ja luonto». Pian seurasi ooppera »Jeftan tytär» ja muutamia kirkollissuuntaisia teoksia, joita Meyerbeer tähän aikaan enimmäin harrasti. Hänen nimensä teki tunnetummaksi 1813 kirjoitettu ooppera »Abimelek». Se otettiin varsinkin Pragissa ystävällisesti vastaan.

Tämän ensi kauden nuori Meyerbeer on mielenkiintoinen ilmiö. Tahtomatta eristäytyä liittyy hän huolettomasti samoihin päämääriin pyrkivien kanssa klassikoiden perinnäiskäsityksiin ja koettaa saavuttaa merkitystä kansallisella pohjalla. Vasta sitten kun se ei hänelle onnistunut, ajoi hänet kunnianhimo ulkomaille. Siihen aikaan vietti Rossini ensimmäisiä voittojansa Italiassa, eikä mikään näyttänyt olevan nuorelle säveltäjälle sen houkuttelevampaa kuin tämän mestarin jälkien seuraaminen.

Siitä huolimatta saanee otaksua, että muukin kuin menestyksen toive, josta Meyerbeer ei voinut eikä tahtonut luopua, vei hänet Italiaan onneaan koettamaan. Aivan varmaan ajoi häntä sinne myöskin rehellinen taiteellinen vakaumus; Rossinin kukkivan melodiikan sulo oli tenhonnut hänetkin ja saanut hänessä samallaiset kielet soimaan. Mutta hänen oma ominainen luontonsa ei voinut sielläkään kehittyä. Hän ei löytänyt sitä, mitä hän etsi, ja koko hänen olinaikaansa Italiassa aina vuoteen 1825 on pidettävä hänen kehityksessään väliasteena. Italialaisiin teksteihin sävelletyistä oopperoista levisi vain »Ristiretkeläinen Egyptissä» (1824) laajemmalle.

Silloin Meyerbeer käänsi katseensa Pariisiin. Siellä oli Auber teoksellaan »Porticin mykkä» juuri ohjannut ranskalaisen oopperan uudelle uralle. Tosinhan eivät joukkovaikutukset ja runsaitten keinovarojen komeus olleet enää Spontinin esiintymisen jälkeen outoja, vaikkakin niiden oikeutusta oli koetettu aina puolustaa toiminnan perusteella. Auberin tehtäväksi jäi etsiä teho-vaikutuksia niiden itsensä vuoksi ja osoittaa musiikille näytelmässä asema, jota — ei niinkään väärin — on sanottu »koristeelliseksi». Hänen nopea sulattamiskykynsä, jonka avulla hän saattoi hallita mitä erilaisimpia tyyllilajeja, hänen häikäilemättömyytensä taiteellisten keino-  
varojen käyttämisessä ja hänen synnynäinen vaistonsa siihen, mikä oli näyttämöllisesti vaikuttavaa, tekivät sen, että Meyerbeerin oli helppoa voittaa edeltäjänsä tällä alalla ja luoda se »suuren oopperan» laji, joka lähinnä herätti kaikkialla hämmästyä ja ihmettelyä. »Robert Paholaisessa», joka esitettiin 1831 ja yhdellä iskulla teki säveltäjän kuuluisaksi, näemme hänet ensiksi ominaisimmalla alallaan; nyt hänen mielikuvituksensa heräsi ja

alkoi ehtymättä keksiä uusia, nerokkaita ajatuksia. V. 1836 seurasi ooppera »Hugenotit», 1849 »Profeetta» ja 1864 »Afrikkalaisnainen», jonka esitystä säveltäjä ei kumminkaan saanut enää nähdä. Nämä menestykset Pariisissa saivat aikaan sen, että hänet 1842 kutsuttiin musiikin ylijohantajaksi Fredrik Wilhelm IV:n hoviin. Uuden oopperatalon vihkiäisiin sävelsi Meyerbeer »Slesialaisen sotilasleirin», joka myöhemmin uudelleen muovailtuna esitettiin »Pohjantähden» nimisenä. Berliinissä syntyneitä tilapääsävellyksiä ovat myöskin kuuluisat »Soihutanssit» orkesterille. Musiikki hänen veljensä näytelmään »Struensee» on vuodelta 1840. Koomillinen ooppera »Dinorah», joka esitettiin huhtikuussa 1859 Pariisissa ja Lontoossa, ei saavuttanut samaa innostunutta suosiota kuin varhaisemmat teokset, ja se osoittaakin luomisvoiman huomattavaa herpoutumista. Elämänsä viimeiset vuodet säveltäjä vietti taas Pariisissa viimeistellen »Afrikkalaisnaista», jota hän oli »Hugenottien» jälkeen keskeyttänyt valmistellut.

Voimakkaan ja alkuperäisen keksintäkykynsä kuten myöskin vain harvojen saavuttaman taitonsa puolesta on Meyerbeer epäilemättä luettava suurten ja merkittävien mestarien joukkoon. Hänelle oli suotu oman sävelmän harvinainen lahja, muoto luontui kevyesti hänen käsissään ja hänen aistinsa soitinsointujen valinnassa on luovalla tavalla rikastuttanut varsinkin orkesteritekniikkaa. Se, mikä erottaa hänen teoksensa aikaisempien ja varsinkin myöhempien kausien tuotteista, on edellä viitattu sanojen ja sävelten sisäisen, todellisen ja välttämättömän suhteen puute. Mutta olisi väärin päätellä sen johtuvan aikomusten epärehellisyydestä ja kevytmielisyydestä, kuten ovat kylläkin tehneet jotkut herkkämieliset taiteilijat

(muistettakoon Schumannia ja Wagneria!). Meyerbeer oli puhdas, jopa syvästi uskonnollinen luonne; taiteilijakin hän on epäilemättä toiminut vakaumuksensa mukaisesti. Sen, että hän ulkonaisten olosuhteitten yuoksi ja erikoisten taipumustensa pakottamana johti draamallisen tuotannon väärälle ja vaaralliselle tielle, on hän saanut maksaa omilla teoksillaan. Muinainen ihailu on nopeasti jäähtynyt, ja vain pienellä osalla hänen tuotteitaan näyttää olevan kestävää elinvoimaa. Hänen muistoaan ihmisenä kannattaa niin moni ihmisystävällinen laitos ja hänen luonteensa jalous, joka hankki hänelle kaikkien aikalaistensa kunnioituksen. Erittäin huomattava piirre hänessä oli rakkaus äitiin; se ilmaiseikse myöskin monta kertaa liikuttavasti hänen musiikissaan. Historioitsija voi tunnustaa Meyerbeerille merkitystä siinä alustavassa työssä, jonka hän on suorittanut laajentamalla koneistoa ja täydellisentämällä teknillisiä keinoaroja 19:nneen vuosisadan musikaalisen näytelmän kukoistuksen hyväksi.



Richard Wagner.

Syntyi 18 <sup>22</sup>/<sub>6</sub> 18 Leipzigiissä.  
Kuoli 18 <sup>13</sup>/<sub>2</sub> 83 Veneziassa.

**E**i ainoakaan toinen nimi saata kaunopuheisemmin yhdellä sanalla ilmaista koko uuden ajan musiikkihistoriallista kehitystä kuin Richard Wagner. Jos me Beethovenissa saatammekin kaiken kaikkiaan kunnioittaa 19:nneen vuosisadan valtavinta sävelmestaria, niin on hänen klassillisten luomiensa vastapainona Wagnerin draama aivan uutena, itsessään täydellisenä taideteoksena, kuten aikaisempien kausien tuntemuksen vastapainona on nykyaikaisen ihmisen tunne, jota se sävelissään kuvastaa. Wagner on niin sanoaksemme koonnut yhteen aikansa pyrkimykset ja saavutukset; hän on käyttänyt hyödykseen edeltäjiensä yrityksiä kaikilla aloilla ja sulattanut heidän saavuttamansa tulokset voimakkaan yksilöllisyytensä ahjossa elimelliseksi kokonaisuudeksi. Hän oli suurisuuntainen keksijä, jonka muotoilukyky kohooa kaikkia muita

korkeammalle; se eikä hänen ihanteensa spekulatiivinen selvittely on vienyt hänet lopulliseen päämäärään. Koska hän on hylännyt absoluuttisen musiikin ja harrastanut melkein yksinomaan näyttämöä, saattaa Wagnerin taiteellisenä tehtävänä pitää sitä, että hän on tehnyt »ooppera»-käsitteen erikoistaiteena merkityksettömäksi ja pannut sen sijalle »musiikinäytelmän», jonka taideteoksena tulisi vastedes olla sommiteltu runollisten tarkoitusten mukaan ja noudattaa draaman yleispäteisiä edellytyksiä.

Oopperanäyttämön uudistamiseen pyrki Wagner pääasiallisesti kolmea tietä. Johtaessaan melodiikkansa ei musikaalisista laeista, vaan runoelman ajatussisällyksestä hän paljasti ensi kertaa täysin selvästi todella draamallisen laulutyylin perusedellytyksen. Jo ennen häntä häviämään tuomitut itsenäiset musiikkikappaleet poisti hän lopullisesti oopperasta ja johti tässäkin suhteessa sävellyksensä edellytykset toiminnan tilanteista ja sanasisällyksestä. Lopuksi hän siirsi sinfonisen aihekäsitteilyn oopperaorkesteriin ja muodosti varsinkin soitannollisesta symboliikasta, »johtoaiheesta», näytelmällisten tarkoitustensa tärkeän psykologisen esitysvälineen. Koko tämän kehityksen olivat jo ennen häntä toiset mestarit, etenkin Weber ja Berlioz panneet idulle; mutta Wagner vei sen päätökseen, kohottamalla periaatteeksi sen, mitä ennen oli käytetty vain sattumalta ja tilapäisesti. Romantikoilta hän otti myöskin soitannollisen loiston ja väriuhkeuden, jotka antoivat hänen orkesterilleen sille ominaisen ilmaisukeinojen ja luonteistelun rikkauden.

Wagner ei heti tuntenut hänelle viitoitettua tietä; vähitellen ja aluksi valmiisiin esikuviin liittyen saavutti hän itsenäisyyden. Teoksissaan »Lemmenkielto», »Wal-tijattaret» ja »Rienzi» hän omistaa vähitellen kaikki nyky-

aikaisen oopperasäveltäjän keinovarot, ja vasta »Lentävästä Hollantilaisesta» alkaen käy hänen luomistoimensa tietoisien uudistuspyrkimykselliseksi. Keskikauden teoksissa, »Tannhäuserissä» ja »Lohengrinissä», on jo huomattavissa täysin ominainen tyyli, josta Wagner kumminkin viimeisissä luomissaan uudelleen luopuu yhä pitemmälle menevän muodon purkamisen ja runoelmaan yhä kiinteämmin liittyvän soitannollisen ilmaisun hyväksi. »Tristan» ja »Nürnbergin Mestarilaulajat» lienevät kaikista Wagnerin draamoista yhtenäisimpinä taideteoksina etevimmät; edellinen hänen musikaalisen yksilöllisyytensä voimakkaimpana heijastuksena, jälkimäinen erittäin tehoavana toimintansa puhtaan inhimillisyyden avulla. Mutta mestarin teoriat musiikinäytelmästä ja sille sopivimmasta satu- ja jumalaistaruaiheistosta ovat saaneet taiteellisen vastineensa varsinkin »Nibelungien sormuksessa». Valtava, näytelmät »Reininaarre», »Wal-kyyria», »Siegfried» ja »Jumalain hämärä» käsittävä tetralogia on samalla se teos, joka on enimmin hedelmöittänyt kansallis-saksalaista taidetta. »Parsifalissa» soinnahtaa vihdoin Wagnerin elämä viimeisen kerran ilmoille uskon ja kieltämyksen pyhittämänä lauluna, jossa ihmisen uskonnollinen tunne ja taiteilijan sisäinen havainto ihmeellisesti yhtyvät uudenlaisiksi kokonaisuudeksi ja joka on kohottanut hänen viimeisen luomansa paljon tavallisen näyttämötaiteen ilmapiiriä korkeammalle.

Wagnerin elämä oli yhtämittaista taistelua. Kun hän oli päässyt selville itsestään ja taiteellisista ihanteistaan, alkoi hänelle pitkä, melkein yli-inhimillinen kamppailu. Ja kun suotuista sallimus soi hänen saavuttaa toiveittensa päämäärän ja johti hänet sellaisiin olosuhteihin, joita on vain harvojen osaksi annettu, täytyi hänen yhä vieläkin



puolustaa taiteensa periaatteita vallitsevaa asiain tilaa vastaan. Tämä taistelu ja uusien mielipiteitten vähittäinen esiin tunkeutuminen täyttää 19:nnen vuosisadan koko toisen puoliskon historian. Wagner ehti vielä nähdä, miten käsitys hänen merkityksestään levisi yleisön keskuuteen; mutta vasta jälkimaailma saattoi selvästi tajuta hänen historiallisen asemansa. Saksalaisen henkisen elämän ilmeisimpinä ilmiöinä saivat Wagnerin teokset ja kirjoitelmat osakseen suurta kunniaa hänen isänmaansa rajojen ulkopuolellakin.

Wilhelm Richard Wagner syntyi Leipzigissä toukokuun 22 p:nä 1818. Varhain menetti hän isänsä, joka oli poliisi-aktuario, ja joutui äidin mentyä uusiin naimisiin näyttelijän ja huvinäytelmäkirjoittajan Ludwig Geyerin kanssa Dresdeniin. Täällä kävi Wagner, jolla muuten siihen aikaan oli vielä nimenä Richard Geyer, Kreuzschulea; sitten, kun perhe isäpuolen kuoltua 1821 oli muuttanut uudelleen Leipzigiin, päätti hän opintonsa saksalaisessa Nikolai-lukiassa ja kehitti samalla soitannollisia taipumuksiaan harjoittamalla pianonsoittoa urkuri Gottlieb Müllerin ja kontrapunktiopinnoita lukkari Weinlichin johdolla. Hänen isäpuolensa ja sisarus-tensa ammatti — Rosalie-sisar oli näyttelijätär, Albert-veli, Johanna Jachmann-Wagnerin isä, huomattava laulaja ja näyttämöohjaaja — vei pojan aikaisin läheisiin kosketuksiin teatterin kanssa. Jo koulussa ollessaan hän suunnitteli suuria murhenäytelmiä Shakespearen malliin; mutta vähitellen pääsivät soitannolliset taipumukset voitolle. V. 1833 sävelsi Wagner oleskellessaan veljensä luona Würzburgissa ensimmäisen oopperansa »Haltijattaret», jonka tekstin hän oli itse laatinut Gozzin tarinan »Naiskäärmeen» mukaan. Seuraavana vuonna hän alotti

kapellimestari-toimensa Magdeburgin Kaupunginteatterin soitonjohtajana. Siellä hän oppi tuntemaan myöhemmän vaimonsa, näyttelijätär Minna Planerin, ja kirjoitti toisen oopperansa »Lemmenkiellon», jonka epäonnistuneen esityksen jälkeen (1836) hän vaihtoi toimensa samallaiseen Königsbergissä. Kun saksalainen teatteri oli tehnyt vararikon, tarjosi Holtei hänelle 1837 kapellimestarin paikan Riiassa. Kaksi vuotta hän toimi siellä teatterin palveluksessa ja tilauskonserttien johtajana; sitten hän lähti Lontoon kautta Pariisiin. Hänellä oli edessään ankara aika Ranskan pääkaupungissa. Toive tulla oopperasäveltäjänä tunnetuksi täytyi hänen pian jättää sikseen, ja toimeentulohuolet pakottivat hänet tyytymään ala-arvoisiin soitannollisiin tehtäviin ja sanomalehtitöihin. Hän laati piano-otteita, muodostelmia, sovitelmia ja muuta sellaista ja kärsi suurta puutetta näin vaikeitten olosuhteitten vallitessa. Siitä huolimatta oli kolmivuotisesta oleskelusta Pariisissa, jossa hän sai tutustua suuren oopperan loistaviin esityksiin ja Berliozin, Lisztin ja Meyerbeerin tapaisiin persoonallisuuksiin, hänelle monipuolista hyötyä. Tähän aikaan hän valmisti lopullisesti »Rienzin» ja sävelsi »Faust-alkusoiton» ja »Lentävän Hollantilaisen». Rienzi hyväksyttiin Meyerbeerin suosituksen nojalla Dresdenissä esitettäväksi ja sen ensimmäinen menestys (1842) tuotti säveltäjälle hovikapellimestarin paikan. Kun »Lentävä Hollantilainen» oli esitetty samalla näyttämöllä (1843), alkoi uusi jakso Wagnerin elämässä, julkinen taistelu hänen puolestaan ja häntä vastaan. Hänen arvoansa kohotti se loistava toiminta, jota hän osoitti johtajana Dresdenissä. V. 1844 hän ohjasi C. M. von Weberin surujuhlan; 1846 Beethovenin IX sinfonian esitystä. »Tannhäuserin» ensi-ilta lokakuun 19 p:nä 1845

vakiinnutti ratkaisevasti hänen maineensa draamallisena säveltäjänä. Mutta pian teki hänen osanottonsa toukokuun mellakoihin 1849 ainaiseksi lopun hänen julkisesta toiminnastaan. Pakolaisena hän lähti ensin Franz Lisztin luo Weimariin ja sitten Pariisiin kautta Zürichiin. Sveitsissä on Wagner laatinut useimmat teoreettiset kirjoitelmansa ja säveltänyt kolmannen kehityskautensa näytelmät, jotka pian saivat aikaan täydellisen mullistuksen soitannollisen elämän alalla. Vielä Dresdenissä 1847 sävelletty »Lohengrin» esitettiin Lisztin rohkean esiintymisen avulla 1850 Weimarissa ja valloitti lyhyessä ajassa Saksan näyttämöt. Mutta sen luoja sai olla maanpaossa, kunnes Baijerin kuninkaan Ludvik II:n suosio auttoi häntä lähemmäksi taiteellisten suunnitelmiensa toteuttamista. Sillä välin hän oli v. 1855 johtanut Lontoon Filharmoonisen seuran konsertteja ja kuusi vuotta myöhemmin saanut nähdä Pariisissa erään ryhmän vastustuksen vuoksi »Tannhäuserinsa» epäonnistuvan. Saatuaan anteeksiannon kävi hän 1862 Karlsruhessa ja Wienissä, onnistumatta kumminkaan saada vähää ennen valmistunutta »Tristaniaan» esitetyksi. Tämä teos saavutti vasta 1865 voiton Münchenissä hänen innostuneen oppilaansa Hans von Bülowin uhrautuvalla avulla, ja siellä esitettiin myöskin kesäkuussa 1868 ensi kertaa näyttämöllä Biebrichissä Reinin varrella sävelletty näytelmä »Mestarilaulajat». Pian senjälkeen palasi Wagner Sveitsiin seurassaan Bülowin puoliso, Lisztin tytär Kosima. Tribschenissä Luzernin lähellä, jonne hän oli asettunut pysyvästi asumaan, valmisteli hän »Nibelungia», jonka ensi suunnitelmat ovat alkuisin jo Dresdenin ajoilta. »Reininaarre» ja »Walkyyria» näyteltiin erikseen Münchenissä; kokonaisuudessaan esitettiin sarja Hans

Richterin johdolla Bayreuthissä 1876 ja siten tuli tästä vuodesta yksi musiikkihistorian tärkeimpiä merkkilukuja. Suurilla juhlallisuuksilla (esittämällä Beethovenin IX sinfonia) laskettiin uuden juhlanäyttämön peruskivi; Wagner-yhdistysten propaganda ja Baijerin kuninkaan suojelus olivat taanneet yrityksen aineellisen pohjan. Wagner sai vielä nähdä uskonnollisen juhlanäytelmänsä »Parsifalin» esitettävän Hermann Levis'in johdolla kesällä 1882. Sairaana hän vetäytyi Veneziaan ja kuoli siellä Palazzo Vendraminissa helmikuun 13 p:nä 1883. Hän on haudattuna huvilansa Wahnfriedin puistoon Bayreuthissä.





### Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Syntyi 18 <sup>3</sup>/<sub>2</sub> 09 Hampurissa.

Kuoli 18 <sup>4</sup>/<sub>11</sub> 47 Leipzigissä.

**M**eidän yksilöllisyyttä harrastava aikamme, joka on valmis pitämään taideteoksen sisältöä sen muodollista asua tärkeämpänä, ei osoita aina Mendelssohnille sitä arvonantoa, jota hän sai nauttia aikalaisiltaan ja jonka hänen keksintäkykynsä, hänen taiteellinen ylevyytensä ja rakastettava miellyttävyytensä kumminkin epäilemättä ansaitsevat. Pojan varhaiskypsyä, Mozartia muistuttava lahjakkuus kehittyi Zelterin ankarassa koulussa, ja hänelle ominainen hieno sopusuhtaisuuden ja muodon selkeyden taju varmeni klassillisia sävelmestareita tutkimalla. Mutta syvimmältä olemukseltaan oli Mendelssohn romantikko. Yhdessä Weberin kanssa, joka vaikutti häneen ratkaisevalla tavalla, hänkin edisti musikaalisen romantiikin voitolle pääsyä, ja loi sille soitinnollisella alalla, varsinkin valoisaa haltijatarmaailmaa kuvaillessaan, mitä sattuvim-

man ilmaisumuodon. Siten riippuu hänen merkityksensä siitä romanttisen sisällön ja klassillisen muodon onnistuneesta yhdistyksestä, joka on hänen teoksilleen tunnusmerkillistä ja joka määrää hänen asemansa musiikin historiassa. Mendelssohnin musiikilla »Kesäyön unelmaan» ja »Vappuyöhön», hänen konsertti-alkusoitoillaan, viulukonsertillaan ja »Sanattomilla lauluillaan» (»Lieder ohne Worte») on ikuisesti pysyvä arvo. Sinfonian ja oratorion alalla, joita hän koetti menestyksellisesti elvyttää eloon, ei hän kumminkaan päässyt suurten esikuviansa Beethovenin ja Händelin tasalle; mutta näilläkin aloilla hänen onnistui luoda erinomaisen kauniita teoksia, jollaisia ovat italialainen ja skotlantilainen sinfonia sekä oratoriot »Paulus» ja »Elias», jotka tuottivat hänelle hänen suurimmat voittonsa.

Erityisen ansion on Mendelssohn hankkinut a cappella-laulun vaalijana; neliääniset »Ulkona laulettavat laulut» (»Lieder im Freien zu singen») osoittavat hänen mestarillisinta ja samalla kansanomaisinta puoltaan. Joh. Sebastian Bachia Mendelssohn kunnioitti enemmän kuin muita, ja hän ponnisti auliisti kaikki voimansa levittääkseen tämän mestarin kokonaan unhoon joutuneitten teosten ymmärtämystä. Hän se v. 1829 nosti Lauluakatemiassa toimeenpanemansa muistettavan esityksen avulla Mateuspassioonin uudelleen kunniaan. Laajan yleissivistyksensä ja tuttavallisten suhteittensa avulla kaikkiin aikansa eteviin henkilöihin saattoi tunnetun suuren ajattelijan pojanpoika aivan toisella teholla kuin kukaan aikaisempi sävelniekka vaikuttaa ympäristöönsä. Esimerkin ja opin voimalla hän loi itselleen lukuisan kannattajiston, ja hänen johtotapansa, jossa taas Weber oli ollut hänen esikuvanaan, jätti pysyviä jälkiä koko

Saksan julkiseen soitannolliseen elämään. Hänen nimensä liittyy useita laitoksia. Leipzigiin hän perusti konservatorion, Berliinissä hänkin puolestaan oli mukana kuninkaallisen soittokunnan sinfonia-iltamia ja tuomio-kirkko-kuoroa henkiin herättämässä. Mendelssohnista ihmisenä kertovat hänen julkaistut kirjeensä, jotka ovat hänen jalon luonteensa häviämättömänä muistomerkkinä.

Yhdeksänvuotiaana soitti Mendelssohn ensi kerran julkisessa konsertissa; yhdentoista vuoden ikäisenä hän sävelsi kamarimusiikkia, kantaatin, lauluja ja mieskvar-tetteja, viidentoista vanhana hän jo johti neljännen pie-nen oopperansa esitystä kodissaan, ja kun hän oli seit-semäntoista täyttänyt, syntyi häneltä mestariteos: »Kesä-yön unelman» alkusoitto. Nuorena oleskeli Mendelssohn useaan kertaan ulkomailla. Ensín v. 1816 ja 1825 isänsä kanssa Pariisissa (jolloin Cherubini tarjoutui huolehti-maan hänen kehityksestään), sitten Englannissa ja Skot-lannissa. Lontoosta käsin, jossa hän kävi useasti ja jossa ensiksi esitettiin »Kesäyön unelman» alkusoitto ja muita hänen tärkeitä teoksiaan, alkoi vuoden 1830 vaiheilla hänen säveltäjämäineensä levitä. Matkalla Italiaan hän viipyi muutamia viikkoja Weimarissa herättäen Goethen vilkasta mielenkiintoa. Kun hänen palattuaan hänen hakemuksensa päästä Zelterin jälkeläiseksi Berliinin Lauluakatemiaan jäi tuloksettomaksi, otti hän 1834 vas-taan kaupungin musiikinjohtajan ja kapellimestarin viran Immermannin perustamassa Düsseldorfin teatterissa. Mutta jo 1835 hän jätti paikkansa ja siirtyi Gewandhaus-konserttien johtajaksi Leipzigiin. Nyt alkoi hänen varsi-nainen loistoaikansa. Hänen vaikutustaan ja persoonal-lisuuttaan, joka veti puoleensa kaiken sen, mikä oli huo-mattavaa, saa Leipzig kiittää johtoasemastaan Saksan

musiikkielämässä. Tilapäisesti palasi Mendelssohn Fred-rik Wilhelm IV:n hartaista pyynnöistä Berliiniin, missä hallitsija, jonka alotteesta hän oli säveltänyt »Antigone»-musiikin, nimitti hänet 1842 musiikin ylitirehtööriksi; vv. 1844—45 hän eli Frankfurt am Mainissa. Lopuksi hän kääntyi uudelleen Leipzigiin. Mendelssohn kuoli muutamia kuukausia hellästi rakastaman sisarensa Fan-nyn, nuoruutensa soitannollisen toverin, kuoleman jäl-keen, marraskuun 4 p:nä 1847 koko taidemaailman suremana. Leipzigin uuden Gewandhaus'in eteen on pystytetty hänen muistopatsaansa.





### Frédéric François Chopin.

Syntyi 18  $\frac{1}{3}$  09 Żelazowa Wolassa Warsovan lähellä.

Kuoli 18  $\frac{17}{10}$  49 Pariisissa.

**19**:nnen vuosisadan suurista sävelrunoilijoista ei kukaan ole niin yksinomaan toiminut pianomusiikin alalla kuin Chopin. Hänen sävellyksensä ovat seitsemäätoista puolalaista laulua lukuunottamatta pianoteoksia tai ainakin pianosäestyksellä varustettuja. Se, että hän tässä suhteessa on saanut niin suurta, niin aivan erikoista aikaan, on hänelle luonteenomaista. Chopinin musikaalinen persoonallisuus on yhtä täsmällisen tarkkapiirteinen kuin kaikkein huomattavimpien mestarien. Hänen esiintymisensä oli käänteentekevää laatua sekä pianokirjallisuuden alalla että pianonsoiton historiassa. Samaten kuin hän vaihtoi klassilliset muodot mielikuvituksen vapaihin luomiin ja täytti kuvansa romanttisen musiikkitunteen sisällyksellä, toi hän tekniikkaankin vallankumouksellisia aineksia ja vaikutti siten esikuvallisesti Lisztin ja nyky-

aikaiseen pianonsoittoon yleensä. Mutta haaveellisuuden rinnalla oli hänen musiikissaan sellaista ääretöntä hienostuneisuutta, melkein pä sairaalloista tuntehikkuutta, että se valtasi uudella ja voimakkaalla tenholla kuulijan. Kaihomieli, uinailu, haaveellisuus on hänen erikoisaluettaan, mutta myöskin intohimoisuus ja loisteliaisuus. Ulkonaisella säveltenholla on suuri merkitys hänen teoksissaan; mutta ilmaisutapa pysyy miellyttävänä ja ylhäisenä silloinkin kuin se on parhaassa merkityksessä salonkimaista. Saksassa vaikutti Chopin lähinnä Robert Schumanniin, joka ihastuneilla arvosteluillaan teki hänet ensin tutuksi ja jonka puolisosta Clarasta tuli hänen teostensa harras tulkitsija. Vielä selvemmin ja kestävämmiin on hänen vaikutuksensa huomattavissa slaavilaisten kansojen, varsinkin venäläisten nykyaikaisessa musiikissa.

Chopin polveutui isän puolelta ranskalaisesta suvusta, äiti oli puolalainen. Hänen useimmissa sävellyksissään, ei vain tansseissa ja lauluissa, on puolalais-kansallisilla aineksilla olennainen merkitys. Kansansa lauluista ja rytmeistä hän lainasi omien sävelmiensä tyylin ja värityksen, ja siinäkin, missä hän on aivan itsenäinen, on ainakin tunnelmalla kansallinen sävy. Merkillistä Chopinin taiteellisessa kehityksessä on lisäksi se varhaiskypsyys, se lopullinen valmius, joka hänellä oli jo nuorukaisena astuessaan maailmaan. Saapuessaan 1828 Pariisiin oli Chopinilla jo mukanaan suuri osa sävellyksiään, niiden joukossa molemmat pianokonsertit. Varsinaisesta edistyksestä saattaa tuskin puhua; hän oli viimeisissä sävellyksissään sama kuin ensimmäisissään, säveltäjänä kuten pianistinakin selvä yksilöllisyys.

Ensi opetuksen antoi Chopinille hänen kotikaupungissaan muuan böömiläinen soittoniekka Zywny. Sitten

tuli Warsovan konservatorion johtajasta, Josef Elsneristä, hänen opettajansa. Jo yhdeksän vuotisena esiintyi Chopin julkisesti herättäen huomiota pianonsoitollaan ja sävellyksillään. Pariisiista, joka oli Chopinin kuten kaikkien silloisten taiturien päämaali, hän sai pysyvän kotipaikan, vaikka hänen täytyikin vallata maaperä vähitellen. Hänen ylhäinen, tunteikas luontonsa arasteli joutua kosketuksiin julkisen elämän ja niiden keinojen kanssa, joihin oli sen turvauttava, ken tahtoi siinä loistaa; itse konserteissa soittaminenkin oli hänestä vastenmielistä. Mutta vähitellen muodostui hänen ympärilleen valittu piiri. Miehistä sellaisista kuin Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Meyerbeer tuli hänen ystäviään, ja loistavimmat salongit avasivat hänelle ovensa.

Haluttuna pianonsoiton opettajana, antautuen koko sielullaan omaan luomistyöhönsä saattoi Chopin iloita vuosi vuodelta kasvavasta maineesta. Mutta sitten laskeutuivat synkät varjot hänen tielleen ja sumensivat hänen mielensä. Parantumaton keuhkotauti kehittyi sitä nopeammin, kuin hänen hento ruumiinrakennuksensa ei voinut kestää liian kiihkeän taiteellisen työskentelyn ja kuluttavan seuraelämän kaksinkertaisia ponnistuksia. Lisäksi tuli vielä raivoisa rakkaus runoilijatar George Sandiin, intohimo, joka teki tyyten hänestä lopun. Pi-tempiaikainen oleskelu Majorcan saarella saattoi vain pidentää sairautta. Kun näennäinen parantuminen oli saanut hänet lähtemään konserttimatkalle Englantiin ja Skotlantiin, palasi Chopin syksyllä 1849 aivan murtuneena takaisin Pariisiin ja kuoli siellä lokakuun 17 p:nä sammuen kuin kynttilä. Hänet haudattiin Cherubinin ja Bellinin väliin ja hänen hautajaisissaan esitettiin Mozartin Requiem, se sävellys, josta hän oli enimmin pitänyt.

On kulunut enemmän kuin puoli vuosisataa ja Chopinin nimi loistaa yhä vieläkin himmentymättömänä. Ollen edelleenkin kaikkien pianotaiturien lemmikki, jotka hänen teoksiaan soittamalla näyttävät mielellään tekniikkaansa ja esityskykyään, on hän säilyttänyt myöskin tehonsa kuulijoitten mieliin. Chopinin tutkiminen ei tosin ole aivan vaaratonta; hänen tyyliinsä ei ole vapaata maneerimaisuudesta, ja hänen liiaksi kiihtynyt mielikuvituksensa voi houkutellessa epäitsenäisen poikkeamaan siitä, mikä on tervettä ja luonnollista.

Mutta ehkäpä juuri siinä onkin tämän mestarin varsinainen merkitys, mestarin, joka on luonut hermostuneelle nykyaikaiselle soitannolliselle tuntemukselle, ainakin sen yhteen puoleen nähden, sen täydellisimmän ja herkimmän ilmauksen.





Robert Schumann.

Syntyi 18 <sup>8</sup>/<sub>6</sub> 10 Zwickaussa.

Kuoli 18 <sup>29</sup>/<sub>7</sub> 56 Endenichissä Bonnin lähistöllä.

**O**n ollut tapana pitää Schumannia etusijassa musikaalisen romantiikan edustajana. Mutta enemmän kuin romanttisuus, jossa hänellä oli ollut uranuurtavina edeltäjinä Weber ja Schubert ja samanaikaisina hengenheimolaisina Marschner, Spohr ja Mendelssohn, on hänen taiteensa yksilöllisyys hänelle tunnusmerkillistä. Nykyaikaisen hengen taipumus tuoda taiteilijan minuus häikäilemättä esille ja saattaa hänen luomistoimensa mitä lähimpään yhteyteen elämän kanssa, tulee musiikin alalla Robert Schumannin teoksissa ensinnä näkyviin. Siitä käsityksestä, joka johti musiikin itsenäisyydestä myöskin sen lait, hän siirtyi yleisrunoilijan kannalle, jonka mukaan säveltaidekin on vain ilmaisutaidetta. Siiten tulee musiikista hänelle ahtaammin käsitettynä kieli, jonka avulla hän koettaa ilmaista kaiken sen, mikä häntä

sisäisesti tai ulkonaisesti liikuttaa. Kaksi piirrettä on vielä liitettävä säveltäjän kuvaan: hänen olentonsa ilmeinen saksalaisuus, jonka vuoksi vain hänen maanmiehensä saattavat häntä täysin ymmärtää, ja hänen tuntemistapansa sisäänpäin kääntyneisyys, melkein naisellinen herkkyyys.

Suljettua ja sisällisesti syvää, kuten hänen musiikkinsa, oli Robert Schumannin luonnekin. Varmaan on hänen sieluelämänsä ollut intohimoisen vilkasta, vaikka sillä ei olekaan hänen ulkonaisesta elämänjuoksupistaan paljoa kerrottavana. Syntyen kirjakauppiaan poikana saksilaisessa Zwickaun kaupunkipahasessa piti Schumannin, etenkin äitinsä tahdon mukaisesti, antautua lakimiehen uralle. Ympäristöltään sai varttuva poika kylläkin monenlaisia henkisiä herätyksiä, mutta ei sentään mitään sellaista, mikä olisi edistänyt hänen soitannollisia lahjojaan. Oli puute oikeista opettajavoimista, ja Schumann oli jo 18 vuoden ikäinen, kun hän suorittuaan kotikaupunkinsa lukion kurssin sai Leipzigin yliopistoon tultuaan säännöllistä pianonsoiton opetusta Friedrich Wieckiltä. Sitävastoin oli hänen isänsä ammatti tarjonnut hänelle tilaisuuden hankkia itselleen suuren kirjallisuuden tuntemisen ja lukemalla vartuttaa itseään. Kaikista kirjailijoista vaikuttivat Jean Paul ja E. Th. A. Hoffmann pysyvimmän hänen vilkkaaseen mielikuvitukseensa ja hänen soitannolliseen luomistyöhönsä. Äidin mieliksi oli Schumann jatkavinaan lakitieteellisiä opinnoitaan, mutta sekä Leipzigin että Heidelbergissä, jonne hän siirtyi 1829, harjoitti hän melkein yksinomaan musiikkia. Edellisessä paikassa Friedrich Wieck, jälkimäisessä henkevä oppinut ja musiikintuntija Thibaut tukivat edistäen hänen taipumuksiaan. Vihdoin v. 1830

— isä oli kuollut jo 1826 — sai hän luvan antautua kokonaan taiteelle, ja silloin hän ryhtyi kaksinkertaisella innolla käyttämään taas hyväkseen Wieckin opetusta, samalla kun hän yhtä aikaa harjoitti tarmokkaita sävellysteorian opinnoita Heinrich Dornin johdolla. Hänen päämääränään oli esittävän taiturin ura, ja hän oli jo hyvällä tiellä kehittyäkseen erinomaiseksi pianistiksi, kun hän yrittäessään mahdollisimman nopeasti saavuttaa niin suuren sorminäppäryyden kuin suinkin aiheutti rajujen kokeitten kautta oikean käden osittaisen halpautumisen. Hänen tulevaisuuden suunnitelmansa olivat siten ainaseksi särkyneet; mutta surullinen tapahtuma oli kääntynvä hänelle itselleen ja taiteelle siunaukseksi, kun se pakotti hänet yksinomaan säveltäjän uralle. Schumann alkoi omistautua kokonaan sille, ja runsas tuotteliaisuus korvasi hänelle pian tyhjiin rauenneet toiveet. Mutta jo hänen ensimmäiset teoksensa osoittivat niin erikoislaatuista yksilöllisyyttä, että ne herättivät ymmärtämystä vain hitaasti ja aluksi pienen ystäväpiirin keskuudessa. Paljon nopeammin levisi hänen maineensa ja vaikutuksensa »Neue Zeitschrift für Musik» nimisen musiikkilehden välityksellä, jonka hän oli perustanut v. 1834 muutamien ystävien kanssa ja jonka johdossa hän pysyi aina v:teen 1844. Schumann ajoi siinä pontevasti samaa käsitystä, jota hän oli tietoisesti noudattanut sävellyksissäänkin, ja siten tuli hänestä pian erityisen puolueen päämies. Keksityn muka »Davidsbündler»-nimisen seuran eri jäsenten (Florestanin, Eusebiuksen, Mestari Raron) haahmoissa hän havainnollistutti yksilöllisyytensä eri puolet ja taisteli kaikkea kaavamaisuutta vastaan taiteessa yhtä kiivaasti kuin vallalla olevan makusuunnan pintapuolisuutta ja madaltumistakin vastaan.

Mutta yhtä suuria olivat hänen positiivisetkin ansionsa samanaikaiseen taiteeseen nähden. Samaten kuin hän aloitti toimensa esiintymällä ensimmäisenä tarmokkaasti Chopinin ja Berlioz'in puolesta päätti hän sen tekemällä profeetallisin sanoin nuoren Brahmsin musiikkimaailmassa tunnetuksi. Schumann oli suuri kirjallinen kyky; hänen »Kootuissa kirjoitelmissa» julkaistut arvostelunsa ovat itse pieniä taideteoksia, jotka miellyttävät silloinkin, kun käsitelty aihe jo kauan sitten on menettänyt kaiken mielenkiintoisuutensa.

Teoksensa 1—23 on Schumann säveltänyt yksinomaan pianolle. Hän loi niillä uuden, erikoisen pianotyylin, joka sai aikaan täydellisen mullistuksen. Pianolle sävellettyjen enemmän tai vähemmän ohjelmaperäisten fantasia- ja luonnekappaleitten synty on samaten oikeastaan vasta hänen ansiotaan. Hänen rakkautensa Clara Wieckiin, opettajansa nerokkaaseen tyttäreen, avasi hänelle sitten oven laulun maailmaan ja johti herättämällä hänessä eloon lyyrikon hänet taiteellisuutensa huipulle. Hänen täytyi kauan odottaa onneaan, sillä tytön isä oli, huolimatta ystävyystään Schumannia kohtaan, liittoa vastaan, koska siltä puuttui varma aineellinen pohja. Silloin otti Schumann melkein kymmenvuotisen odotuksen jälkeen ratkaisevan askeleen ja meni v. 1840 onnen kaupalla ja vasten isän tahtoa naimisiin Claransa kanssa. Ei ainoakaan vuosi ole ollut sävelrunoilijallemme niin satoisa kuin tämä, jolloin hänen toiveensa toteutuivat ja jolloin Jenan yliopisto antoi hänelle tohtorin arvon, joka oli hänen saamansa ensimmäinen ja ainoa kunnianosoitus. Tähän aikaan syntyivät nopeasti toinen toisensa jälkeen ne lauluvihot, jotka kuvastavat hänen syvintä tuntemustaan ja nostavat hänet ei vain laulun mestarien ensi ri-



veihin. »Laulusikermä», »Myrttejä», »Laulajan lempi», »Naisen lempi ja elämä» ovat musikaalisen laulurunouden häviämättömiä helmiä ja ne ovat valloittaneet säveltäjällemme hänen kansalaistensa sydämet. V. 1843 syntyi hänen pääteoksensa laulumusiikin alalla, »Paratiisi ja Peeri». Hänen kamari- ja konserttimusiikistaan mainitakoon ihana pianokvintetti (op. 44), jousikvartetit ja a-molli pianokonsertti hänen luomistyönsä huippukohdina. Ensimmäisen sinfoniansa (B-duuri) kirjoitti Schumann v. 1841, sitten seurasi sitä kolme muuta: d-molli (1842), C-duuri (1846) ja Es-duuri (1850). Huolimatta kaikesta kunnioituksesta jaloa mestaria kohtaan on kumminkin tunnustettava, että niin ilmeisesti kuin hän pyrkikin saavuttaakseen yhä suuremmissa määrin teknillisten keinovarojen herruuden, ei hänen oltu sittenkään suotu tuoda julki parhaintansa suurempien muotojen puitteissa. Niinpä on »Faustiinkin» sävelletty musiikki monesta kauniista kohdasta huolimatta epätasaista eikä kokonaisuutena arvioiden ole hänen keskimmäisen tuotantokautensa teosten tasalla. Samaa voi sanoa kantaa-tista »Ruusun toivioiretki» ja Schumannin ainoasta oopperasta »Genoveva», joka ei jaksanut jatkuvasti pysytellä näyttämöllä. Sitä vastoin on musiikki Byronin »Manfrediin» hänen kypsimpiä ja syvällisimpiä luomiaan.

Leipzigissä toimi Schumann lyhyen ajan partituuri-soiton opettajana uudessa konservatoriossa, jonka hänen miin suuresti kunnioittamansa Mendelssohn oli perustanut. Ikävä kyllä osoittavat monet tosiasiat, että Mendelssohn suhtautui nuoremman taidetoverinsa lämpimään ihastukseen sangen kylmästi ja välitti vähän hänen harrastuksistaan. Niinpä muutti Schumann, jota hänen opettajatoimensa ei muutenkaan miellyttäneet,

1844 Dresdeniin ja eli täällä pääasiallisesti säveltäen. V. 1847 hän rupesi mieskuoron johtajaksi ja perusti seuraavana vuonna kuorolaulu-yhdistyksen. Useat taide-matkat vaimonsa, hänen teostensa uskollisen tulkitsijan ja levittäjän kanssa toivat hänen elämäänsä vaihtelua ja yhä kasvavaa menestystä; mutta oikukas aivosairaus, jonka oireet olivat näyttäneet jo hänen nuorena ollessaan, piti siitä huolen, ettei hän saanut kauan riemuita onnestaan. V. 1850 hän oli iloisin toivein noudattanut kutsua Düsseldorfin kaupungin musiikinjohtajaksi. Mutta jo syksyllä 1853 oli hänen pakko jättää paikkansa, kun henkisen tarmon herpoutuminen teki hänet johtajatoimeen kykenemättömäksi. Mielenhäiriö-puuskassa hän heittäytyi helmikuussa 1854 Rein-virtaan. Hänet tosin pelastettiin, mutta hänen siirtämisenä parannuslaitokseen oli käynyt välttämättömäksi. Endenichissä Bonnin lähistöllä eli Schumann vielä kaksi vuotta täydellisessä henkisessä, vain harvojen valoisien hetkien katkaisemassa pimeydessä, kunnes kuolema vapautti hänet heinäkuun 29 p:nä 1856.

Jalosta ihmisestä ja taiteilijasta on jälkimaailma säilyttänyt hartaan muiston. Kaikki »hiljaiset, mielteliät sielut», kaikki haaveilevaan tunteellisuuteen taipuvat mielet tuntevat häneen sydämellistä kiintymystä. Tosin on nykyaikaisen musiikin kehitys kieltämättä nopeammin kuin saattoi arvata sivuuttanut melkoisen joukon hänen luomiaan. Vain hänen kauneimmat laulunsa ja sarja soitinsävellyksiä elävät vähentymättömin nuoruuden voimin. Mutta ikuisesti pysyvää on se schumannilainen henki, joka on paljastanut säveltaiteessa uuden kielen ja loitnut sen ainaisesti helkymään.



Peter Cornelius.

Syntyi 18 <sup>24</sup>/<sub>12</sub> 24 Mainzissa.

Kuoli 18 <sup>26</sup>/<sub>10</sub> 74 samassa paikassa.

»Bagdadin parturin» säveltäjän isä oli arvossa pidetty yhdistettyjen Mainzin ja Wiesbadenin teatterien näyttelijä. Peter Corneliuksen, joka syntyi jouluaattona 1824 Mainzissa, piti ruveta isän ammattiin, ja hän esiintyikin useita kertoja Wiesbadenin näyttämöllä. Mutta huono menestys ei kiihoittanut jatkamaan; toisaalta houkutteli häntä säveltaide, johon hän oli valmistunut seitsemännestä ikävuodestaan alkaen saaden laulu-, viulu- ja tietopuolista opetusta ensin muutamalta Panny nimiseltä unkarilaiselta ja myöhemmin Heinrich Esseriltä, josta sittemmin tuli Wienin hovikapellimestari. Kuudentoista vuotisenä hän oli toisena viulunsoittajana mukana Mainzin orkesterin konserttimatkalla Lontoossa. Kun isä 1843 kuoli, jätti Cornelius teatterin ja elätti itseään ja äitiään toistaiseksi antamalla musiikkiopetusta Wies-

badenissa aina syyskuuhun 1844. Siihen aikaan ryhtyi hänen suuri sukulaisensa, taidemaalari Cornelius häntä avustamaan ja kutsui nuoren sävelniekan Berliiniin. Siellä nautti Cornelius viisi vuotta kuuluisan teoreetikon Dehnin opetusta ja harjoitti hänen johdolla väsymättömän innokkaasti mitä vakavimpia opinnoita.

Tämän ajan kuluessa syntyi joukko ankaratyyliisiä sävellyksiä, ja jo Berliinissä alkoivat hänen kirjailijalahjansakin ilmaantua. Hän kirjoitti säännöllisiä selostuksia erääseen sanomalehteen ja käänsi m. m. muinaisranskalaisia runoja. Saadakseen tutustua Wagnerin Lohengriiniin, jonka esitystä pidettiin silloin suurena tapahtumana, lähti Cornelius maaliskuussa 1852 Weimariin. Tuttavuus Lisztin kanssa ja uussaksalainen taidepiiri vaikuttivat ratkaisevasti hänen kehitykseensä. Aluksi hän viipyi siellä vain vähän aikaa ja vietti kesän Berhardshüttessä Thüringer Waldissa sekä seuraavan talven veljensä luona Westfalenissa; mutta uudet vaikutelmat, joihin liittyi vielä tutustuminen Berliozin teoksiin ja oppeihin, vetivät häntä vastustamattomasti takaisin Altenburgiin, Lisztin asuinpaikkaan Weimarissa, jossa hänestä siitä alkaen tuli tervetullut vieras. Kotikaupungissaan hän haki kahdesti turhaan Mainzin laulukoron johtajan tointa. Mutta se ei häntä enää suurestikaan huolettanut, koska hän oli huomannut kykenevänsä sekä runoilemaan että säveltämään. Lauluvihossa — opus 1 — yhtyivät sävelen ja sanan mahdit hänen tulkeikseen, ja siitä lähtien alkoi kiihkeä luomistoimi, joka aivan toisenlaisena kuin hänen aikaisemmat työnsä, teki hänestä uuden suunnan ehdottoman, mutta kumminkin omintakeisen kannattajan.

Oltuaan syksyllä 1853 Karlsruhen musiikkijuhlissa mukana ja tutustuttuaan Baselissa persoonallisesti Ri-

chard Wagneriin, eli Cornelius seuraavat kolme vuotta melkein yhtämittaa Weimarissa, antoi opetustunteja, käänsi Lisztin ja Berliozin kirjoituksia ja kirjoitteli itsekin Berliinissä Schlesingerin kustannuksella ilmestyvään »Echo»-lehteen. Joukko ystäviä, joihin ennen muita kuuluivat Hans von Bronsart, Carl Tausig ja aviopari Teodor ja Rosa von Milde, liittyi läheisesti hehkuvin innoin ihanteitaan kohti pyrkivään taiteilijaan, joka myöskin pian alkoi kynällään taistella tarmokkaasti, mutta samalla mitä hienoimmalla tavalla Wagnerin ja Lisztin yhteisten mielipiteitten puolesta. Kun hän ponnistuksistaan huolimatta joutui pulaan, ryhtyi Liszt, aina alttiina auttamaan, asiaan ja otti hänet vakinaiseksi sihteerikseen Altenburgiin. Muutamat hänen kauneimmat laulunsa, kuten »Lähde matkalle», sekä myöskin tunnettu italialaisen oopperatyölin parodia »Petturin kuolema» syntyivät näinä vuosina. Nyt syytti säveltäjässä, jota jo nuoruudesta lähtien näyttämö oli vetänyt puoleensa, halu yrittää suurempaa draamallista tehtävää. Hänen taipumuksensa huumoriin, rajoittuen kumminkin vain hiemmän koomillisuuden alalle, sai hänen valitsemaan hilpeän aiheen 1001 yön tarinoista. Syyskuussa 1854 oli tekstikirja valmis; Thüringer Waldissa ja Reinin rannoilla hiljaisessa yksinäisyydessä muodostui runoilijalle kahden seuraavan vuoden kuluessa musiikki, jonka soitinnukseen hän sitten vielä oleskellessaan veljensä luona Münchenissä teki perinpohjaisia muutoksia. Joulukuun 15 p:nä 1858 oli »Bagdadin parturin» ensi-ilta Weimarissa. Liszt tunsii oopperaa kohtaan sellaista mielenkiintoa kuin olisi se ollut hänen oma luomansa ja harjoitti sen itse. Mutta uuden suunnan vastustajat, jotka olivat silloin vielä Weimarissa voimakkaita, saivat sen epäonnistumaan, ja

vasta jälkimaailman tehtäväksi jäi sen tunnustaminen mestariteokseksi. On tunnettua, miten »Bagdadin parturin» ensi-iltana syntynyt teatterimellakka sai sen aikaan, että Liszt jätti virkansa ja käänsi Weimarille selkänsä. Eikä Corneliuskaan saattanut tämän tapahtuman jälkeen jäädä sinne kauvaksi. Hänen oopperansa epäonnistuminen oli hänelle kohtalokas. Huhtikuussa 1859 hän lähti Wieniin, jossa hän kykenemättä käytännöllisesti hankkimaan elatustaan joutui pian yhä surkeampiin olosuhteihin. Lisäksi hän niinä viitenä vuotena, jotka hän siellä vietti erillään läheisistä ystävistään, tunsii itsensä yksinäiseksi ja masentuneeksi. Siitä huolimatta hän valmisteli vaikka hitaastikin toista, »Cid»-nimistä musiikkidraamaa. Ensimmäinen näytös oli valmiina 1861, koko teos keväällä 1865. Sen syntymiseen vaikutti Wagner ei vain esikuvansa avulla, vaan suoraan persoonallisestikin, sillä molempien miesten seurustelu muuttui Wagnerin Wienissä käyntien aikana yhä tuttavallisemmaksi, ja Cornelius tunsii kiintyväänsä yhä läheisemmin »Tristanin» ja »Mestarilaulajain» luojaan. Wagneria hän sai kiittää myöskin siitä, että hänet kutsuttiin Müncheniin, missä kuninkaallisesta yksityisrahastosta myönnetty vakinainen avustus pelasti hänet kaikesta kurjuudesta. Tosin tuntui se opettajantoimi, joka hänelle oli annettu Münchenin musiikkiopistossa, hänestä raskaalta taakalta; mutta hän voi nyt harjoittaa rauhallisempana luomistointaan ja käydä taas pontevammin käsiksi kirjalliseen työhönsäkin. Taatun toimeentulonsa turvin hän saattoi perustaa oman kodin: maaliskuussa 1865 hän meni kihloihin mainzilaisen nuoruuden ystävättärensä kanssa. »Cid» esitettiin samana vuonna toukokuussa Weimarissa. Ooppera otettiin suosiollisesti vastaan, mutta kestävää menestystä

se ei ole saavuttanut. Raikkauteen ja alkuperäisyyteen nähden se ei ole »Parturin» veroinen, vaikkapa partituurissa onkin paljon kauniita yksityiskohtia.

Elämänsä viimeiset yhdeksän vuotta valmisteli Corneliu kolmatta, »Gunlöd»-nimistä näyttämöteosta, joka kumminkin hänen hitaan työskentelytapansa vuoksi jäi keskeneräiseksi. Sitävastoin valmistui vielä sarja pienempiä töitä, jotka osaksi julkaistiin vasta hänen kuoltuaan. Niiden joukosta ovat hänen leipzigiläiselle ystävänsä Riegelille kirjoittamansa kuoroteokset ja jo aikaisemmin sävellettyjen »Joululaulujen» lopulliset muodostelut sangen arvokkaita. Münchenissä syntyi myöskin useita musiikkiesteettisiä tutkielmia, joilla on pysyvää arvoa, sekä mallikelpoisia käännöksiä Boieldieun ja Gluckin ranskalaisista oopperoista. Hänen suhteensa Wagneriin pysyi tavattoman sydämellisenä. V. 1872 otti Corneliu osaa juhlanäyttämön peruskiven laskemisjuhllisuuksiin, ja seuraavana vuonna hän matkusti vielä kerran Bayreuthiin viettämään Wagnerin 60:nnettä syntymäpäivää. Hänen viimeisenä huolenaan oli »Parturin» korjailu, mutta siihen hän ehti tehdä vain luonnoksia. Kesällä 1874, kun hän oli perheineen käymässä Mainzissa, ilmaantui hänessä odottamatta vaikean sokuritautin oireita, johon taiteilija jo saman vuoden lokakuun 26 p:nä kuoli kotikaupungissaan. Kymmenen vuotta hänen kuolemansa jälkeen onnistui Felix Mottlin Karlsruhessa herättää uudelleen eloon Peter Corneliuksen muisto esittämällä »Bagdadin parturin» uudelleen korjattuna, missä työssä myöskin Münchenin hovikapellimestari Levi oli ollut osallisena. Sellaisena tämä miellyttävä ja nerokas teos alotti voittoretkensä yli useitten Saksan näyttämöitten tuottaen sekin osaltaan yhdessä älykkäitten laulujen ja kuorojen kera luojalleen pysyvän maineen.

Uussaksalaisen säveltaiteen suurmestarien joukossa ei Corneliuksella ole mitään ensimmäistä, johtavaa asemaa. Verrattuna Wagneriin tai Lisztiin on hän — kuten hän kerran itse sanoi — vain »syrjähenkilö», samaten kuin mahtavan joen lisäkkeenä on syrjäjoki. Mutta hän on tehnyt osaltaan parhaansa henkisen liikkeen hyväksi, ja kuten hän sanoin ja syin on mitä hienoimmalla tavalla taistellut uuden suunnan puolesta, on hän myöskin hienoimpia ja miellyttävimpiä ilmiöitä henkiheimolaistensa säveltäjien ryhmässä. Henkevästä ja täynnä ylvästä innostunutta pyrkimystä, rakastettavana ja vain hänelle ominaisella tavalla leikillisenä ilmaiseikse runoilija-säveltäjän taiteellinen persoonallisuus; syvälliseksi ja tavattoman älykkääksi kuvataan myöskin Corneliuksen inhimillistä luonnetta. Siten hän on ilmeisen selväpiirteisellä erikoisuudellaan täyttänyt paikkansa historiassa.





### Franz Liszt.

Syntyi 18 <sup>22</sup>/<sub>10</sub> 11 Reidingissä.

Kuoli 18 <sup>31</sup>/<sub>7</sub> 86 Bayreuthissa.

**F**ranz Liszt syntyi yöllä lokakuun 22 p:ää vastaan 1811 Reidingissä Ödenburgin lähellä Unkarissa. Hänen isänsä Adam Liszt oli siellä ruhtinas Esterhazyn tilanhoitajana, hänellä oli soitannollisia taipumuksia käsitellen itse useita eri soittimia ja hän oli Haydnin ja hänen oppilaansa ja seuraajansa Hummelin persoonallinen tuttava. Hummelin esikuva lienee myöskin aiheuttanut sen, että poika, jonka tavaton lahjakkuus ilmeni jo harvinaisen varhain, kasvatettiin pianistiksi. Franz ei ollut vielä 9 vuoden vanha esiintyessään ensi kertaa julkisesti Ödenburgissa soittamalla erään konsertin ja vapaan fantasian. Poika herätti ruhtinaan mielenkiintoa, ja muutamat unkarilaiset ylimykset antoivat hänelle vuotuisen apurahan, niin että hän saattoi jatkaa opinnoitaan Czernyn

johdolla Wienissä. Hänen opettajanaan teoriassa oli hovikapellimestari Salieri, sama mies, joka varhemmin oli opettanut myöskin Beethovenia ja Schubertia. V. 1823 lähtivät isä ja poika Pariisiin, senjälkeen kun pikku Franzilla oli ollut onni soittaa Beethovenin kuullen ja saada hänen kiittävä arvostelunsa. Ajatus päästä kuulun konservatorion oppilaaksi raukesi Cherubinin vastustuksen vuoksi, hän kun vihasi kaikkia ihmelapsia; mutta Pariisin seurapiireissä otettiin nerokas poika alttiisti vastaan ja sai osakseen innostunutta tunnustusta. Häntä aivan hemmoteltiin, mutta se ei kumminkaan estänyt häntä työskentelemästä sängen ahkerasti kehityksensä eduksi. Menneisyyden mestariteokset, ennen muita Sebastian Bach, olivat jo siihen aikaan hänen jokapäiväisen tutkimuksensa esineinä. Miten hänen luomiskykynsä oli myöskin vähitellen varttunut, osoittaa se seikka, että muuan hänen draamallinen teoksensa esitettiin Suuressa oopperassa. Isän kuoltua (1827), jolla oli ollut nuoren taiteilijan mieleen pysyvä vaikutus, muutti äiti Pariisiin. Useita vuosia eli Liszt syrjässä harjoittaen tieteellisiä opinnoita, säveltäen ja toimien haluttuna pianonsoiton opettajana. Tänä aikana, johon kuuluu myöskin hänen onneton rakkautensa hänen oppilaaseensa, henkevään kreivitär Saint-Criq'iin, lienee hän pääasiallisesti laskenut uuden, meidän vuosisatamme pianotekniikalle uranuurtavan soittotapansa perustuksen. Sillä kun hän sitten pian sen jälkeen alkoi uudelleen esiintyä julkisesti, oli hän valmis mestari.

Kolme erikoisenluonteista ja mahtavaa taiteilijaa oli saanut vaikutusvaltaa nuoreen Lisztiin ja he viittoivat tien hänen pyrkimyksilleen. Paganinin taiturimaisuus, jonka etyydit hän oli ensin sovittanut pianolle, antoi

hänelle ensi sysäyksen; sitten tulivat Pariisiin 1832 ilmestyneen Chopinin lumoava persoonallisuus ja — säveltäjälle ratkaisevan tärkeänä — romantikko Berliozin, ohjelmamusiikin perustajan, vallankumoukselliset pyrkimykset. Chopiniin oli Liszt kiintynyt hartaana ystävänä, eikä nerokkaan puolalaisen soittotapa ollut suinkaan hänen omaansa vaikuttamatta. Berlioziin, jonka »Fantastinen sinfonia» Lisztin pianosäestyksen kautta tuli ensin Saksassa tunnetuksi, täytyi mestarimme jo luonnostaan tuntea vetoa: hänen oma olemuksensa, joka kaipasi sisäisempää yhteyttä runouden ja säveltaiteen välillä, joka iloitsi jokaisesta edistysaskeleesta sen itsensä vuoksi, oli rohkealle uudistajalle mitä läheisintä sukua. Hänen Berliozilta saamansa herätteet, varsinkin hänen aiheitten muovailutaitonsa, laajennetun orkesterikoneiston karakteristiikka ja ilmaisukyky sekä runollisen perusaatteen käyttäminen muotoa muodostavana aineksena, pysyivät vastakin Lisztin koko tuotannossa määräävinä. Niin tuli hänestä uusia ja omia teitä etsiessään »sinfonisen runoelman» luoja ja samalla uuden soitintaiteen perustaja Saksassa.

Merkillinen tapahtuma Lisztin elämässä oli hänen tutustumisensa kreivitär d'Agoult'iin, joka rakastui häneen intohimoisesti, jätti miehensä ja seurasi taiteilijaa Genèveen, jonne tämä oli muuttanut v. 1834. Heille syntyi kolme lasta, joista lähinnä vanhin, Kosima, meni naimisiin Lisztin suuren oppilaan Hans von Bülowin kanssa ja josta myöhemmin tuli Richard Wagnerin puoliso. Vuosien kuluessa särkyi Lisztin ja kreivittären suhde kokonaan ja alkoi höltyä; Liszt lähetti lapset äidille Pariisiin ja eli tästä alkaen vapaana vain taiteellisen elämänsä päämääriä silmälläpitäen.

Hänen maineensa pianistina oli kohottanut hänet kunnian kukkuloille. Kun Thalberg v. 1835 herätti huomiota ja maailma osoitti hänelle ihastustaan, palasi Liszt Pariisiin, astui hänen kanssaan kiistakentälle ja selviytyi kilpailusta voittajana. Hänen aivan uuden pianotekniikkansa loistoon ja voimaan yhtyi tulinen temperamentti ja syvä soitannollinen käsitys, jotka vaikuttivat välittömästi kuulijoihin. Konserteissaan toi Liszt esille melkein koko pianokirjallisuuden. Yhä enemmän hän alkoi kumminkin tuntea tehtäväkseen klassillisten mestarien, ennen muita Beethovenin, tulkitsemisen, ja nuorten oman aikansa kykyjen esittämisen. Hänen omista tämän aikuisista sävellyksistään mainittakoon unkarilaiset rapsodiat, joissa hän teki mustalaismusiikin konserttikelpoiseksi, ooppera-aiheille rakennetut fantasiaat ja tunnetut Schubertin laulujen muodostelmat. Liszt teki matkoja halki Saksan; hän soitti Lontoossa, Pariisissa, Brysselissä ja Kööpenhaminassa. Kaikkialla herättivät hänen soittonsa ja hänen nerokkaat improvisaatioinsä riemukasta innostusta ja tuottivat hänelle suunnattomia kunnianosoituksia. Unkarissa muodostui hänen käyntinsä todelliseksi riemukuluksi. Sen ohella otti juhlittu mitä vilkkaimmin osaa kaikkiin inhimillisiin harrastuksiin; hän koetti kaikkialla vaikuttaa edistävästi, hänen taipumuksensa hyväntekeväisyyteen, käyttämään epätsekästä taidettaan toisten hyväksi ja yleisiin tarkoituksiin oli hänen luonteensa huomattava piirre.

Lisztin vaellus- ja taiturivuotia, joiden voi lukea kestävän vuoteen 1848, seurasi hänen johtaja-aikansa Weimariin. Hän oli sitoutunut »kapellimestariksi erikoisia tehtäviä varten». Hän eli Altenburgissa toimien monipuolisesti ja harjoittaen enemmän kuin milloinkaan omaa

luomistyötä. Useimmat hänen »Sinfoniset runoelmansa», jotka yhdessä Es- ja A-duuri-pianokonserttien kanssa muodostavat hänen taiteellisen testamenttinsa olennaisen osan, ovat siellä syntyneet. Mutta myöskin monet hänen lauluistaan ovat tältä ajalta peräisin. Johtajana Liszt oli väsymätön ja yritti alttiisti herättää aikalaistensa ymmärtämystä vähemmän tunnettuihin vanhempiin ja huomattaviin uudempiin teoksiin. Hänen johdollaan esitettiin Weimarin näyttämöllä ensi kertaa m. m. Wagnerin »Lohengrin», Berliozin »Benvenuto Cellini», Corneliuksen »Bagdadin parturi». Lisztin suhde Wagneriin, hänen innostuksensa ystävän asian puolesta on yleensä tunnettu; hän otti pakolaisen turviinsa, auttoi puutteenalaista, lohdutti maanpakolaista ja toimi ensimmäisenä ja innokkaimpana sanoin ja teoin hänen hyväkseen. Se, että niin ihanteellinen pyrkimys ei aina saanut ympäristön puolelta kiitosta osakseen, vaan ajoittaista vastustustakin, ei ole niinkään ihmeellistä. Harmissaan intendentti Dingelstädtin juonittelusta jätti Liszt paikkansa ja surullisten tapausten katkeroittamana, joita olivat hänen poikansa kuolema ja se, ettei hän voinut solmita katolista avioliittoa miehestään eronneen ruhtinatar Wittgensteinin kanssa, vetäytyi hän kokonaan syrjään. Hänen viimeinen työnsä Weimarissa oli »Yleisen saksalaisen musiikkiyhdistyksen» perustaminen. V:sta 1863 lähtien hän eli Roomassa työskennellen hiljaa itsekseen valmistellen kirjallisia ja musikaalisia teoksia. Noudattaen sisäistä uskonnollista tarvetta antoi Liszt, joka lapsuudestaan saakka oli osoittanut syvää ja todellista hurskautta, vihkiä itsensä papiksi ottaen arvonimekseen abbé. Tästä alkaen hän omisti aikansa yhä enemmän kirkollisen säveltaiteen palvelukseen. »Granilainen juhlamessu», oratorio »Kristus»,

»Pyh. Elisabetin legenda» ovat tärkeimpiä todisteita hänen pyrkimyksensä elvyttää uudelleen eloon katolilainen kirkko- ja oratoriomusiikki. Suurherttuan hartaista pyynnöistä Liszt, joka oli nimitetty kamariherraksi ja kunniaporvariksi, suostui myöhemmin palaamaan Weimariin takaisin; mutta hän ei ottanut vastaan mitään virkaa eikä myöskään muutamia erikoisia poikkeuksia lukuunottamatta esiintynyt julkisesti. Kaksikymmentä vuotta hän eli »Hovipuistossa» kooten ympärilleen laajan piirin oppilaita ja kannattajia, joiden kautta hän vaikutti ulospäin ja vastaisiin sukupolviin. Hän kuoli keuhkokuumeeseen heinäk. 31 p:nä 1886 Bayreuthissa, jonne hän oli lähtenyt ollakseen mukana juhlanäytännöissä.

Franz Liszt on loistavin ilmestys nykyajan säveltaiteilijain parvessa. Hänen nerokkaihin taipumuksiinsa yhtyi terävä äly, tieteellinen sivistys, mailmanmiehen tottuneisuus ja ritarillinen käytös, ja siten hän hankki sävelniekoille sellaisen yhteiskunnallisen aseman, jollaista niillä ei ennen ollut. Pianonsoittajana ei kukaan häntä ennen tai hänen jälkeensä ole saavuttanut hänen vertaisiaan voittoja; johtajana hänestä tuli uuden, menestyksellisen koulun esikuva, kirjailijana hän taisteli hyvällä onnella uusien aatteitten puolesta. Hänen sävellyksensä eivät saaneet eivätkä saa osakseen ehdotonta, yleistä tunnustusta; mutta niilläkin on Lisztin toimeenpanemien uudistusten ja herätteitten vuoksi laajakantoinen merkitys. Näin huomattavan elämäntyön ohella on jälkimaailma muisteleva häntä myöskin mitä jaloimpana ihmisenä.





## Johannes Brahms.

Syntyi 18 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> 33 Hampurissa.

Kuoli 18 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> 97 Wienissä.

»Hän on se, joka tuleva oli.» Näihin sanoihin päätti Robert Schumann kerran eräässä kirjeessä arvostelunsa nuoresta Brahmsista. Elleivät kaikki merkit petä, on jälkimaailmakin ajatteleva samoin sävelniekasta, joka osasi tenhota joukkoja mahtavalla paatoksella ja kumminkin samalla liikuttaa ja kohottaa herkempiä henkiä hienon taiteensa sydämellisyydellä.

Olemme häntä vielä liian lähellä voidaksemme täysin tajuta hänen taiteellisen perintönsä kantavuutta. Niin paljo saattaa todeta, että yhä laajemmista piireistä häviää epäily hänen huomattavasta merkityksestään. Vaikka ei vielä kaikkialla tunnetakaan Brahmsin melodiaa, hänen musiikkinsa sisintä sielua — eivät mitä erilaisinten taidekäsitysten kannattajat kiellä hänen mestarillista muo-

vailukykyään eivätkä hänen olemuksensa syvyyttä ja erikoisuutta. Musiikkimaailma on päässyt siitä yksimielisyyteen, että meidän on kunnioitettava Brahmsia yhtenä johtavana henkenä, yhtenä säveltaiteen suurmestarina. Soinnin aineellisen vaikutuksen periaatteelle perustetun koulun pyrkimykseen nähden yhtäältä ja siihen käsitykseen nähden toisaalta, joka pitää säveltaidetta puhtaana ilmaisutaitena, on Brahms yliaistillisine ja samalla täysmuotoisine musiikkineen kummankin välttämätön täydentävä vastakohta. Wagnerin ja varsinaisten romantiikkojen ansioiden rinnalla on myöhempi aika kenties pitävä häntä klassillisten, varsinkin Beethovenin jättämien perintäkäsitysten oleellisimpana säilyttäjänä ja kehittäjänä.

Johannes Brahms syntyi toukokuun 7 p:nä 1833 Hampurissa, mutta hänen sukunsa on kotoisin Holsteinista. Heyden kylässä oli iso-isällä ollut ravintola, isä oli nuorena lähtenyt Hampuriin ansaitsemaan leipäänsä soitoniekkana. Hän soitti torvea ja useita jouhisoittimia ja toimi pitkän ajan kontrabasson soittajana Karl-Schulz- ja kaupungin teatterin orkestereissa. Hänen sanomakseen väitetään klassillista lausetta: »Puhtaan sävelen ottaminen kontrabassosta on aivan sattuman varassa.» Perhe eli mitä suurimmassa köyhyydessä ja mestarimme lapsuuden aika oli sangen synkkää. Hän kertoo siitä itse: »Sävelsin jo silloin, mutta vain salavihkaa ja varhaisimpina aamuhetkinä; päivät päästään sovitin marsseja torville y. m. s., öisin istuin kapakoissa pianon ääressä.» Brahmilla oli kaksi sisarusta, veli Fritz, joka niinkään oli musiikkimies ja eli lopuksi Hampurissa pianonsoiton opettajana, ja sisar Elise, joka oli naimisissa erään kellosepän kanssa. Kumpikin kuoli ennen häntä.



Pikku Johannes oli umpimielinen, hiljainen poika, joka ei lieene antanut olojen surkeuden kovin masentaa itseään. Hänen rikas mielikuvituselämänsä korvasi hänelle paljon, ja jo varhain joutui hän taiteensa lumoihin. Synnyttäiset lahjat ilmausivat lähinnä hänen pianonsoitossaan. Brahms ei ollut mikään n. s. ihmelapsi, mutta hänen soitossaan ilmeni hämmästyttävän varhainen kypsyyttä. Aina 14:n teen ikävuoteensa saakka hän oli Otto Cosselin, etevän ja kelvollisen musiikkimiehen oppilaana; sitten piti hänen kehityksestään huolta Edvard Marcxsen Altonassa. Vähän aikaisemmin oli Brahms esiintynyt ensi kerran julkisesti eräässä konsertissa, jossa hän — kuvaavata kylläkin hänen vastaiseen suuntaansa nähden — oli kokeillut omilla säveltämillään kansanlaulu-muunnelmilla. Marcxsen oivalsi myöskin heti pojan luomiskyvyn, ja hänen ensimmäiset sävellyksensä tenhosivat hänet niissä ilmenevällä »ajatuksen harvinaisella terävyydellä». Tämän miehen huolekasta ja viisasta ohjausta saa Brahms kiittää siitä, että hänet estettiin liian varhain esiintymästä, että hän saattoi kypsyä kaikessa hiljaisuudessa ja astua maailmaan valmiina mestarina.

Käännekohtana hänen elämässään, jolloin hänelle alkoi vaeltamisen ja taistelun aika saadakseen persoonallisuudelleen tunnustusta, on vuosi 1853. Juuri 20-vuotiaana hän lähti viuluniekka Rémenyyn kanssa ensimmäiselle konserttimatkalleen, joka johti hänet m. m. Lisztin luo Weimariin. Vanha mestari oli hämmästyksissään nuorukaisen tavattomasta nerokkuudesta ja osoitti varsinkin es-molli-scherzoon (op. 4) nähden vilkasta mielenkiintoa. Göttingenissä, jossa Brahms valmistamatta siirsi Beethovenin c-molli-sonaatin cis-molliin, koska flyygeli oli viritetty puolta säveltä liian matalaksi, tutustui hän

Joseph Joachimiin. Molemmista nuorukaisista tuli mitä hartaimmat ja elinikäiset ystävykset, ja Joachim vei Brahmsin silloin Düsseldorfissa asuvan Robert Schumannin luo. On tunnettua, minkälaisella innostuksella Schumann otti vastaan tämän nuoren taidetoverin. Huomiota herättävä, otsikolla »Uusia uria» varustettu kirjoitus Uudessa soitannollisessa aikakauslehdessä (Neue Zeitschrift für Musik) teki ensimmäisenä maailmalle selkoa tämän nousevan tähden merkityksestä. Profetallisella tavalla perusti Schumann sillä vielä täysin tuntemattoman taiteilijan maineen; mutta samalla se laski tämän harteille myöskin melkoisen vastuunalaisuuden taakan. Niin ylenpalttinen kiitos ja niin ylhäältä lausuttuna hankki hänelle väkisinkin jo edeltäkäsinkin kadehtijoita ja vastustajia, ja Brahms, joka vasta oli kehityksensä alussa, tarvitsi tietenkin aikaa toteuttaakseen niin korkealle tähtääviä toiveita. Hänen suhteensa vanhempaan mestariin muuttuivat pian mitä sydämellisimmiksi, eivätkä ne katkenneet sittenkään, kun Schumannin surullinen kohtalo päättyi Eendenichin parannuslaitoksessa, ja uskollinen ystävyys kiinnitti kiitollista oppilasta hänen leskeensä aina tämän kuolemaan saakka 1896. Brahms eli lähivuodet osaksi Düsseldorfissa ollakseen lähellä onnetonta mestaria ja hänen perhettään. Välillä hän asui Hannoverissa tai Göttingenissä, jossa hän yhdessä Joachiminkin kanssa opiskeli yliopistossa; useita kertoja hän pistäysi myöskin kotikaupungissaan. Leipzigiissä oli Schumannin suositus hankkinut hänelle kustantajia. Hänen ensimmäiset teoksensa ilmestyivät, lähinnä pianosonaatit (C-duuri, fis-molli ja f-molli), es-molli-scherzo ja lauluvihot op. 3 ja 6. Saadakseen käytännöllistä tointa otti Brahms vastaan opettajan ja johtajan viran Detmoldin ruhtinas-

hovissa, mutta hoiti sitä vain syyskuukausina 1857—59. Sitten hän palasi takaisin Hampuriin. Siellä hän eli sangen yksinään vain pienen piirin tuttua ahkerassa työssä luoden teoksen toisensa jälkeen. Joulukuussa 1859 hän soitti Leipzigin Gewandhaus'issa d-molli-pianokonserttinsa (op. 15), yhden valtavimpia ja erikoisimpia luomiaan, joka silloin kumminkin tuomittiin aivan keltottomaksi. Vielä ei hänen musiikkiaan ymmärretty. Pikemmin ihailtiin häntä pianistina, vaikkakaan ei aivan ehdottomasti. Hänen pianonsoitostaan puuttui kosketuksen aistillinen viehätys; mutta hänen esityksensä oli valtavan suuripiirteistä ja rapsodisen vapaata, hänen tekniikkansa, jota hän hallitsi vielä vanhanakin, taiturimaisen, vaikkakin ominaisen loisteliasta. Bachin pianokappaleitten esittäjänä sanotaan hänen olleen voittamattoman.

V. 1862 Brahms jätti Hampurin asettuakseen ainiaaksi Wieniin. Se, mikä häntä veti ja pysyvästi kiinnitti Tonavakaupunkiin, oli kai etelän kevyempi, vapaampi elämä, välittömämpi elämänilo, joka oli hänen omalle pohjois-saksalaiselle olemukselleen niin vastaista ja ehkä juuri siksi tehosi häneen niin voimakkaasti. Brahmsilla ei ollut taipumusta juhlallisuuteen, vihaten kaikkea teeskentelyä hän esiintyi tahallaan poikamaisena ja vältti mahdollisuuden mukaan kaikkia julkisia kunnianosoituksia. Vuosien vierieissä kävi häneen käytöksensä ulkomaailmaa kohtaan, joka häntä useinkin lie suurestikin loukannut, yhä välttelevämmäksi, jopa joskus tylyksikin. Se puolestaan oli sitten yhtä paljon omiaan hämmentämään käsitystä hänestä ihmisenä kuin hänessä silloin tällöin ilmaantuneet hurjan elämänhalun purkauksetkin. Brahms oli niin elämässään kuin taiteessaankin voima-

luonne. Mutta ken katsoo syvemmälle on aina huomaava hänen olemuksensa jalon ytimen. Hänen kuvansa jäisi vaillinaiseksi, ellei muistettaisi hänen rakkauttaan lapsiin ja hänen jatkuvaa hyväntekeväisyyttään, jota tuo hienotunteinen mies on kaikessa hiljaisuudessa osoittanut niin monia hädänalaisia kohtaan.

Mestarin ulkomuoto oli aikain kuluessa myöskin huomattavasti muuttunut. Hennosta, haaveksivasta, hoikkavartaloisesta ja melkein liiankin pehmeäpiirteisestä nuorukaisesta oli tullut karaistunut, voimakas mies. Tanakan ja lyhyen leveärintaisen taiteilijan, jolla oli mahtava pää ja kirkaat silmät, teki myöhempinä vuosina lainehtiva täysparta melkein patriarkan näköiseksi. Brahmsin terveys, joka ei kärsinyt mistään ponnistuksista, kävi aivan sananlaskuksi. Säännönmukaisen elinjärjestyksensä vuoksi hän saattoi harrastaa paitsi taidettaan myöskin monenlaisia muita asioita. Kunnianhimensa ja rautaisen ahkeruutensa avulla hän oli osannut täyttää varhaisemman sivistyksensä aukot. Kypsyneenä miehenä hänellä oli hyvät tiedot hämmästyttävän monella alalla, kuten kirjallisuus- ja taidehistoriassa sekä maantieteessä, ja aikansa valtiollisiin tapahtumiin hän otti mitä innokkaimmin osaa.

Wienissä sai Brahms heti aluksi joukon innostuneita kannattajia niin pianonsoittonsa kuin sävellystensäkin avulla. Hänen vilkkaimpia ystäviään oli musiikkiestetikko Edward Hanslick, lisäksi Hans Richter, Ignaz Brüll, tri Mandyczewsky y. m., mutta ennen muita nerokas kirurgi Theodor Billroth, joka itse oli sangen sivistynyt taiteenharrastaja ja jonka kodissa moni Brahmsin kamarimusiikkiteos ensiksi soitettiin. Sitävastoin ei mestarimme ollut helppoa saavuttaa suuren yleisön suo-

siota. Hänen teostensa ensi esityksiä ei pidetty yleensä erikoisina tapahtumina, ja vasta viime aikoina on tämä asianlaita muuttunut. Julkisia virkoja on Brahms hoitanut vain ohimennen. V. 1863 nimitti Wienin lauluakatemia hänet kuoromestarikseen; 1872 hän sitoutui kolmeksi vuodeksi Musiikin ystävien seuran kapellimestariksi. Brahms oli taitava ja innostuttava johtaja ja on tullut tunnetuksi varsinkin Bachin ja Händelin kuoro-teosten esittäjänä. Muuten hän omisti kaiken aikansa luomistyölleen, esiintyen vain siellä täällä matkoilla johtajana tai pianonsoittajana omia sävellyksiään esittäessä. Talvet hän tavallisesti vietti vaatimattomassa kodissaan Karlsgassen varrella Wienissä. Mielellään ja usein hän oleskeli myöskin Meiningenissä herttuan vieraana ja ystävänä. Siellä liittyi hän kiintein sitein Hans v. Bülowiin, joka 80-luvun alussa meiningiläisen soittokuntansa kera oli lähtenyt niin urheana maailmalle tekemään uutta Messiaastaan tunnetuksi. Kesällä asui Brahms mieluummin Baden-Badenissa, myöhemmin Ischlissä tai matkusti Sveitsiin, jossa hän varsinkin rakasti Thunin ja Zürichin järvien seutuja. Niinpä koitti sitten hänen 60:s syntymäpäivänsä, jonka hän vietti välttääkseen kaikkia julkisia kunnianosoituksia ystävien parissa Italianmatkalla. Zürichin uuden konserttisalin vihkiäisjuhlassuuksiin lokakuussa 1895 otti Brahms vielä täysin reippaana osaa, sitten yllätti hänet kuolettava tauti, joka oli tekevä pikaisen lopun hänen elämästään. Kylpymatkasta Karlsbadiin kesällä 1896 ei ollut enää apua, sairaus, sisäelinten heikontuminen, edistyi nopeasti ja huhtikuun 8 p:nä 1897 sulki kuolema hänen silmänsä.

Oopperaa lukuunottamatta on Brahms luonut sävelteoksia kaikilla aloilla. Neljä sinfoniaa (c-molli, D-duuri,

F-duuri ja e-molli) on jälkiklassillisten sävellysten joukosta merkittävimmät, niissä on nykyaikainen henki pukeutunut onnistuneimmalla tavalla ennaltaan valmiisiin muotoihin. Kaksi serenaadia (nuoruuden teoksia), »traagillinen» ja »akateeminen» alkusoitto sekä mainiot erään Haydnin teeman muunnelmat täydentävät hänen kuvansa orkesterisäveltäjänä. Mutta vielä syvempi vaikutus aikalaisiin kuin puhtailla soitinteoksilla on ollut suurilla kuorosävellyksillä, joista kaksi, »Saksalainen Requiem» ja »Kohtalolaulu», ansaitsee erikoisesti mainitsemista, Requiemissä on Brahms ensi kerran asettanut kuolinmessun latinankielisen tekstin sijalle raamatun sanat ja tehnyt sen ajatussisällyksen siten meille paljon tutummaksi. Hän on vuodattanut tunteensa suurimman sydämellisyyden ja syvyyden tähän ihmeelliseen teokseen. Se syntyi suurimmaksi osaksi v. 1866, mutta valmistui vasta kahta vuotta myöhemmin, senjälkeen kun siihen oli lisätty sopraanosoolo ja kuoro (n:o V). Kohtalolaulu kuvaa ahtaissa puitteissaan järkyttävin sävelin jumalallisen ja inhimillisen elämän jyrkkää vastakohtaisuutta. Tunnelmasisällyksellään ja siinä käytetyillä kuoro- ja orkesterikeinoillaan on »Kohtalolaulu» herättänyt henkiin aivan uuden kuorokirjallisuuden lajin. Brahmsin pääteoksia ovat vielä »Riemulaulu», »Kohtalotarten laulu» ja »Kuolinlaulu» (»Nänie»). Kahdesta pianokonsertista, viulu- ja kaksoiskonsertista (viululle ja sellolle) on tullut kaikkien vakavien taiturien yhteisomaisuutta, ja ne ovat kotiuttaneet sinfonisen tyylin konserttimuodonkin alalla. Kamarimusiikissaan on Brahms lahjoittanut meille runsaita aarteita. Sillä alalla hän on ollut suorastaan uraauurtava. Molemmat jouhiseksetit (varsinkin B-duuri, op. 18), pianokvartetit, f-molli-kvintetti ja ihana klari-

nettikvintetti, mainitaksemme vain tunnetuimmat, ovat kauniimpia teoksia, mitä on yleensä tällä alalla olemassa; niiden tyyli on otaksuttavasti vielä kauan eteenkinpäin hallitseva koko nykyaikaista tuotantoa. Myöskin pianomusiikin alalla on Brahms osoittanut olevansa tienraivaaja. Sonaatit ovat vielä romanttisen suunnan omia, mutta myöhemmillä teoksillaan hän on luonut nykyaikaisen luonnekappaleen, joka useimmiten ilman mitään runollista ohjelmaa vaikuttaa yksinomaan eriskummaisten muotojen ja musikaalisten viehätyскеinojen avulla. Näiden pianokappaleitten viime vihoissa on saavutettu sellainen sävelkudoksen hienous, sellainen tunnelman syventyminen ja herkkyyys, että sitä voi verrata vain Beethovenin viime teoksiin ja että se samalla viittaa kumminkin aivan uusille urille. Brahmsin laulu taas on aivan oma maailmansa. Hienosti tekstejä valikoiden on luotu kaikki tunne-asteet käsittävä uusi laulurunous, jonka rikkaus ei ole vielä tullut hetikään tunnetuksi ja jossa on vielä kokonaisille sukupolville nauttimista. Huomattava on säveltäjän yhä uudelleen palaava rakkaus kansanlauluun. Samaten kuin hän puolestaan siirsi nerokkaissa unkarilaisten tanssien muodostelmissaan pustan lauluja taidemusiikin piiriin, on hän myöskin osannut laulusaan luoda uudelleen ei vain mustalaisten, vaan mitä erilaisinten kansojen musiikkia. Mutta hellimmin on hän sittenkin vaalinut saksalaista kansanlaulua. Hänen teostensa joukossa on lukuisia saksalaisten laulujen muodostelmia, ja hänen oman melodiikkansa juuret juontuvat huomattavasti tästä maaperästä, josta se on imenyt suureksi osaksi raikkautensa ja voimansa. Tämä mestarin luomien kansanomaisen piirre on myöskin etupäässä omiaan takaamaan hänelle kansansa ymmärtämyksen ja

rakkauden. Kulunut vuosisata ei ehtinyt mennä mailleen, ennenkuin Johannes Brahmsille pystytettiin kunnioituksen ulkonaisia merkkejä. Hänen luunsa maattuvat Wienin keskushautausmaalla, lähellä Beethovenin ja Schubertin lepopaikkoja. Mutta ensimmäinen Brahmsin muistopatsas kohosi Meiningenin linnanpuistossa, jossa Joseph Joachim paljastusjuhlassa lokakuussa 1899 piti puheen nuoruuden ystävänsä muistolle.





### Anton Bruckner.

Syntyi 18 <sup>4</sup>/<sub>9</sub> 24 Ansfeldenissä.  
Kuoli 18 <sup>11</sup>/<sub>10</sub> 96 Wienissä.

**V**aikka ne mullistukset, jotka ovat tapahtuneet 19:nnessä vuosisadalla draamallisen musiikin alalla, ovatkin voimakkaimmin vaikuttaneet historian kulkuun, herättää kumminkin sinfonistenkin muotojen kehitys melkein yhtä paljon mielenkiintoa. Kun edelliset kävivät vähitellen koko yleisön vilkkaan huomion esineiksi, tuli jälkimmäisistä alun pitäen soitannollisten ammattipiirien varsinaisen kiistakohta. Beethovenin esikuva oli tietenkin vuosikymmeniä ainoa määräävä; hänen sinfoniaansa, joita yhä edelleenkin pidämme alallaan saavuttamattomina malleina, herättivät lähinnä eloon n. s. jälkiklassillisen suunnan, jolla muuten on ollut, vaikka yhä harvenevia-kin, edustajia aina viimeisiin aikoihin saakka. Sitten tulivat romantikot. Heidän alaansa oli ooppera, koti- ja kamarimusiikki; sinfoniaan nähden ei heidän vaikutuk-

sensa tiedä mitään edistystä. Vasta Johannes Brahmsissa syntyi taas todella suuri sinfoonikko, joka saattoi puhaltaa klassillisiin muotoihin uutta henkeä. Muut, joilla oli omintakeista luomiskykyä, alkoivat Berliozin ja Lisztin jälkeen harrastaa yhä enemmän vapaata sinfonista runoelmamuotoa. Muodon ei tullut noudattaa enään soitannollisten lakien ohjetta, vaan kuviteltua, usein mukaanliitetyin sanoin ilmaistua runollista sisällystä.

Näiden molempien tarkoin erotettujen vanhempien ja nykyaikaisten sinfoonikkoryhmien — n. s. absoluuttisten ja »ohjelmäsäveltäjien» — välillä on yksinäinen mies, joka on yrittänyt kulkea omintakeisesti kolmatta tietä, omituinen sävelajattelijä Anton Bruckner. Brucknerin merkitys riippuu kuten jokaisen suuren mestarin hänen voimakkaasta keksintälahjastaan, johon hänellä liittyi harvinainen kontrapunktinen taito. Mutta hänen erikoisuutensa on siinä, että hän koetti välittää kahta vastakkaista taidesuuntaa. Hän pysyi absoluuttisena säveltäjänä, koska hän lähti musikaalisesta ajatuksesta, teemasta eikä yhdistänyt sävelkuviinsa mitään runollisia, eritteleviä selvittelyjä, mutta hän otti uudistajilta, paitsi heidän loistavaa soitinkäyttöään ja rohkeita ja rikkaampia harmoonisia ja melodisia ilmaisukeinojaan, myöskin heidän vapaammin liikkuvat, sujuvat muotonsa. Koetipa hän taivuttaa Wagnerin draamallisen tyylinkin aatteitaan palvelemaan. Tosin hänen ei onnistunut siten tasoittaa, mutta kylläkin sekoittaa molemmat tyyliä alkuperäisellä ja mielenkiintoisella tavalla. Hänen uhkea mielikuvituksensa hekumoi sointivärien suloissa ja kasaili väsymättä päällekkäin valtavia sävelrakennelmia. Kaikki sydämellisen tutunomainen on hänen taiteelleen vierasta; sen pääpiirteinä on suuruus, ylevyys, jopa joskus mahta-

vuuskin. Hyvällä syyllä saattoivat hänen vastustajansa väittää, että hänen tyyliinsä ankara kontrapunktiikka tunkeutui kuin vieras aines, usein ilman mitään väliasteita, tähän romanttiseen maailmaan, että sinfonisesta muodosta luopuminen ilman johtavan runollisen aatteen liittämistä samoin kuin draaman edellyttämien ilmaisukeinojen siirtäminen toiselle alalle, jossa sana ei ole apuna, ei ole taiteellisesti millään tavoin oikeutettua. Sellaisten ja muitten samallaisten epäilysten vuoksi ei saa kumminkaan unohtaa, miten kauniiksi ja syvälliseksi Brucknerin sävelajatuksat sinänsä ovat arvioitavat. Hänen aatteitensa nerokkuus eikä suinkaan vähemmin hänen sävellystekniikkansa mestaruus leimaavat hänet persoonallisuudeksi ja tekevät sen, että hänen nimensä saattaa epäilemättä mainita vain hänen suurten aikalaistensa rinnalla. Hänen teostensa lukumäärä ei ole suuri, mutta niillä on melkein kaikilla monumenttaalin luonne. Yhdeksän sinfoniaa (yhdeksäs keskeinen) on etusijalla; pienempien hengellisten ja maallisten kuorosteosten ohella on mainittava kolme urkumessua, lisäksi suurenmoinen Te Deum ja F-duuri-jouhikvintetti erittäin kauniine Ges-duuri-keskijaksoineen.

Brucknerin elämän kulku on musiikin historian merkellisimpiä. Yleensä on tavallista, että juuri soitannolliset taipumukset, jotka ihmisellä varhaimmin ilmenevät, saavuttavat jotenkin pian, joskaan eivät aina mainetta ja kunniaa, kumminkin lähimmissä piireissä tunnustusta. Bruckner, vaikka hän harjoittikin soitantoa nuoresta pitäen ja väsymättä teki työtä kehittyäkseen, oli jo 50-vuotias, kun hän alkoi herättää huomiota, ja vanhus, kun maine liittyi hänen elämäänsä. Se tapahtui silloin, kun Arthur Nikisch joulukuun 30 p:nä 1884 esitti suu-

rella menestyksellä hänen seitsemännen (E-duuri) sinfoniansa Leipziginissä ja veti sävelrunoilijan siten päivänvaloon siitä hämärästä, jossa hän oli siihen saakka elänyt.

Anton Bruckner oli syntynyt syyskuun 4 p:nä 1824 Ansfeldenissä Ylä-Itävallassa kyläkoulunopettajan poikana. Kahdentoistavuotiaana hän kadotti isänsä, joka oli ollut myöskin hänen ensimmäinen musiikkiopettajansa, ja joutui kuoripojaksi Pyh. Florianin tuomioherrain luostariin. Siellä hän sai ohjausta pianon-, viulun- ja kenraalibasson soitossa, urkujen soittoa hän harjoitti omin päin. 17-vuoden vanhana hän pääsi apuopettajaksi Windhagiin Freistadtin lähistöllä. Kun hänen palkkansa oli vain 2 guldenia kuukaudessa, täytyi hänen päästäkseen nälkää näkemästä soitella talonpoikaishäissä ja markkinajuhlissa. Sitten hän toimi vielä Kronsdorfissa, ennenkuin hän 1845 Pyh. Florianin seurakunnan opettajana ja tilapäisenä urkurina pääsi siedettävämpään asemaan. Mutta vasta sitten, kun hän kilpailussa Linzin tuomio-kirkon urkurin virkaan oli ankaratyylisellä improvisomiskyvyllään voittanut kaikki kilpailijansa, saattoi Bruckner antautua kokonaan rakastetulle säveltaiteelleen. On liikuttavaa, mitenkä tuo täysi-ikäinen mies, joka jo oli säveltänyt messuja, virsiä ja Requiemin, yhä edelleenkin teki matkoja Wieniin jatkaakseen Sechterin johdolla kontrapunktisia opinnoitaan. Kuusi pitkää vuotta hän siten valmistautui ylen tarkkaa tutkintoa varten, jonka hän suoritti 1861 loistavalla menestyksellä Wienin tunnetuimpien musiikkimiesten läsnäollessa. Nyt hän sai myöskin vaikutusvaltaisia suosijoita. Herbeck hankki hänelle 1867 hovikappelin urkurintoimen ja Wienin konservatorion urkujensoiton, harmoniaopin ja kontrapunktin professorinviran.

Tutkintonsa jälkeen käytti Bruckner vielä kolme vuotta opintoihin, ennenkuin hän ryhtyi valmistamaan suuria, julkisuuteen ajottuja teoksiaan. Hänen ensimmäisen c-molli-sinfoniansa esitys 1864 Linzissä onnistui puutteellisen orkesterin vuoksi aivan kehnosti. Mutta Bruckner kulki lannistumatta kerran aloittamaansa tietä eteenpäin. Se, että ei kukaan välittänyt hänen seuraavistakaan luomistaan, herättää sitä enemmän ihmettelyä, kun hän jo silloin oli tullut tunnetuksi nerokkaana hetkellisten mieli-johteitten esittäjänä uruilla. Veipä hänen maineensa hänet kahdesti ulkomaillekin, Nancyhin ja Pariisiin (1869) sekä Lontooseen (1871), jossa hän antoi viisi konserttia Albert-hallissa. Hänen tuttavuudestaan Wagnerin kanssa, johon hän oli tutustunut 1865 Münchenissä, ei ollut häneen nähden mitään käytännöllisiä seurauksia. Bruckner oli Bayreuthin mestarin innostuneimpia ihailijoita ja omisti hänelle kolmannen, d-molli-sinfoniansa (1873). Mutta kului vielä puolitoista vuosikymmentä, ennenkuin jo mainitun E-duuri-sinfonian esityksen kautta säveltäjän kohtalossa tapahtui ratkaiseva käänne. V. 1885 johti Levi Münchenissä saman teoksen ja nyt oli jää murrettu. Nyt syntyi Wienissäkin puolue, joka kohotti Brucknerin kilvelleen. Hans Richter esitti sinfonian Filharmonisen orkesterin avulla, aivan erikoisesti vaikuttivat hänen hyväkseen Wienin Wagner-yhdistys ja hänen teostensa esittäjinä johtajat F. Löwe ja J. Schalk. Hänen maineensa kasvoi vuosi vuodelta; 1891 antoi Wienin yliopisto, jossa hän oli musiikin lehtorina, hänelle kunnia-tohtorin arvon.

Ihmisenä oli Bruckner tavattoman vaatimaton, puhdasmielinen ja hyväsydäminen; todellinen lapsi. Hänen luonteensa oli omituinen sekoitus nerokkuutta ja yksinkertaisuutta. Koska hän, varsinkin suuremmissa seu-

roissa, käyttäytyi kovin kömpelösti, kulki hänestä Wienissä kaikenlaisia juttuja, joissa hän sai näytellä naurettavan henkilön osaa. Mutta hänen taiteellisen merkityksensä osaksi tuleva yhä kasvava tunnustus hankki hänelle vihdoin kunnioitusta vastustajienkin puolelta. Vuodesta 1893 lähtien alkoi mestari sairastella. Yhä pahenevasta vesitaudista johtui sydämen heikontuminen, joka teki Brucknerin tilan aika ajoin huolestuttavaksi ja sai hänen ihailijansa jättämään sikseen aiotun juhlan hänen 70:ntenä syntymäpäivänään. Belvederen huvilinnan puistotalosta, jonka hän keisarin suosiosta oli saanut lepokodikseen, saattoi hän vielä nähdä, mitenkä koti- ja ulkomainen harrastus hänen teoksiinsa kasvoi, ja siellä hän myöskin kuoli lokakuun 11 p:nä 1896 vaipuen äkkiä tainnoksiin. Hautaus toimitettiin Wienin kaupungin kustannuksella ja kuvasti arvokkaalla tavalla sitä kunnioitusta, jota sävelrunoilijaa kohtaan tunnettiin. Mutta hänen teoksensa ovat vähitellen kotiutuneet kaikkiin konserttisaleihin.





Karl Löwe.

Syntyi 17<sup>30</sup>/<sub>11</sub> 96 Löbejünissä.

Kuoli 18<sup>30</sup>/<sub>4</sub> 69 Kielissä.

Vuonna 1882 perustivat muutamat taidetta rakastavat miehet Berliinissä pastori, toht. Bungen aloitteesta yhdistyksen työskennelläkseen erään säveltäjän teosten levittämiseksi, jonka lauluja huolimatta Richard Wagnerin ja Schumannin tunnustuksesta hänen eläissään vain taiteenharrastajat olivat kunnioittaneet ja laulaneet ja jonka soitinmusiikki oli hävinnyt melkein jäljettämiin. Miten tuottelias Karl Löwe on ollut säveltaiteen kaikilla aloilla, että hän on ballaadejaan ja laulujaan lukuunottamatta säveltänyt kokonaista 18 oratoriota, 5 oopperaa, useita pianokonsertteja, kamarimusiikkiteoksia, kuoroja ja pianokappaleita, sen vain harvat tietävät. Yritys pelastaa Löwen suuremmat teokset unhoon joutumasta tulleet sentään tuskin onnistumaan; mutta hänen yksinäisiin lauluihinsa nähden saattoivat nämä pyrkimykset herättää

sitä vilkkaampaa mielenkiintoa, kun ne saivat tehokasta kannatusta m. m. niin etevän taiteilijan kuin Eugen Guran puolelta. Löwe on nyt Schubertin ja Schumannin rinnalla enimmin laulettuja säveltäjiä, ja tämä eloon elpynyt myötätunto on luonnollisesti tullut taas hänen persoonallisuutensakin osaksi.

Säveltäjän elämäntaloihin saamme tutustua hänen itsensä kirjoittamassa C. H. Bitterin julkaisemassa elämäkerrassa, johon on liitetty joukko kirjeitä sekä hänen tyttärensä muistiinpanot mestarin viimeisiltä elinvuosilta.

Johann Karl Gottfried Löwe polveutuu erästä Löbejünün, Hallen ja Köthenin välisen pikku kauppalan, vanhasta pappisperheestä. Siellä hän syntyi marraskuun 30 p:nä 1796 nuorimpana kahdestatoista sisaruksesta. Hänen isänsä, joka oli lukkari ja opettaja, antoi hänen kasvatukselleen ankaran uskonnollisen pohjan ja opasti häntä myöskin käytännöllisen musiikin harjoittamisen alkeissa. Hänen tunne- ja mielikuvituselämänsä oli äidillä pysyvä vaikutus, kuten käy selville Löwen omasta herttaisesta lapsuuden kuvauksesta. Kymmenvuotisena hän tuli Köthenin kouluun; neljä vuotta myöhemmin hän pääsi Halleen Francken laitoksen kasvatiksi. Tähän aikaan alkoivat hänen soitannolliset taipumuksensa ilmetä. Jo Köthenissä oli hän vanhanaikaisen teinikuoron jäsenenä laulanut pitkin katuja. Hallessa hän nautti kuuluisan teoreetikko Türkin opetusta ja varttui hänen johdollaan sekä kai myöskin esikuvanaan Reichardt, joka vietti viimeiset vuotensa Giebichensteinissä Hallen lähistöllä, kaikinpuolin kelpo sävelniekaksi. V. 1817 siirtyi Löwe yliopistoon tutkiakseen isänsä toivomuksen mukaisesti jumaluusoppia ja filosofiaa; mutta yhä enemmän pääsivät taiteelliset taipumukset sittenkin



voitolle. Nuori ylioppilas seurusteli paljon Hallen soitannollisissa perheissä, ja varsinkin professori von Jakobin kodissa hän oli tervetullut vieras. Siellä hän tapasi usein A. B. Marxin, Kefersteinin y. m. ja oppi tuntemaan miehiä sellaisia kuin Weberin ja Hummelin.

Tähän aikaan syntyivät myöskin hänen ensimmäiset sävellyksensä, ballaadit »Edvard» ja »Metsänhaltija», joissa vastaisen mestarin omaperäisyys esiintyy jo täysin selvänä. Omituista kyllä on hänen, kuten Schubertinkin, »Metsänhaltijan» teosnumerona 1. Ei musikaalisen nerokkuuden, mutta kylläkin luonteistelun terävyyden ja varsinkin pohjoismaisen värityksen puolesta se on epäilemättä kuulua vastinettaan etevämpi. Vaikutusvaltaisten suhteittensa avulla sai Löwe 1820 kutsun musiikinjohtajan nimellä Stettiniin lukion ja koulunopettaja-seminaarin opettajaksi sekä Pyh. Jaakopin pääkirkon urkuriksi. Sitä ennen tuli hänen suorittaa Zelterille Berliinissä virallinen tutkinto. Hän vei nyt hallelaisen ystävänsä nuorimman tyttären, Julie von Jakobin, puolisonaan kotiinsa. Tämän kuoltua varhain hän nai kyvykkään laulajattaren ja maalaajattaren Auguste Langen, jonka kanssa hän eli kuolemaansa saakka mitä onnellisimmassa avioliitossa. Kaksikymmentä neljä vuotta hoiti Löwe väsymättä monipuolisia toimiaan. Hän perusti lauluseuran, valmisti oppilaita ja kohotti Stettinin musiikkielämän entistä korkeammalle tasolle. Vain harvoin katkaisivat lyhyet matkat tavallisesti loma-aikoina hänen säännöllisen työskentelynsä. Hänellä oli silloin tapana itse esittää ballaadejaan yksityisissä seurapiireissä, tai halusi hän kuulla jonkun oratorionsa esitystä. Näillä matkoilla hän joutui myöskin usein Berliiniin, jossa hän sai nauttia Fredrik Wilhelm IV:n erikoista suosiota. V. 1844 kävi

Löwe Wienissä, kesällä 1847 Lontoossa. Jouduttuaan eläkkeelle, joka tapahtui v. 1864 sattuneen halvauskoh-tauksen johdosta, hän asui vielä kaksi vuotta Stettinissä; sitten hän muutti Kieliin, jossa hänen vanhin tyttärensä oli naimisissa kapteeni Bothwellin kanssa. Siellä teki toinen halvauskohtaus huhtikuun 20 p:nä 1869 hänen elämästään lopun. Hänen ruumiinsa on haudattu Kieliin, mutta hänen sydämensä Stettinin Pyh. Jaakopin kirkko-maahan.

Löwen asema musiikin historiassa on omituinen. Hänen ballaadiensa merkitys ei ole minkäänlaisessa suhteessa hänen muihin, tavattoman runsaihin luomiinsa. Tuskin ainoakaan hänen toisista teoksistaan on saattanut pysyä elinkykyisenä, eipä edes tilapäisestäikään. Vaikkapa niissä onkin lukuisia kauniita yksityiskohtia, ei niistä saa kumminkaan sellaista kokonaiskuvaa, joka oikeuttaisi asettamaan Löwen säveltaiteen suurmestarien rinnalle. Vain ballaadin alalla hän on luonut sellaista, mikä ei häviä. Edeltäjillään, joista oikeastaan vain eteläsaksalainen Zumsteg tulee kysymykseen, tapasi Löwe tosin tämän taidelajin vaatimattomia aloitteita; mutta vasta hänestä tuli ballaadimuodon varsinainen luoja ja on hän pysynyt siinä suhteessa saavuttamattomana esikuvana meidän päiviimme saakka. »Edvard», »Metsänhaltija», »Prinssi Eugen», »Öinen sotilaskatselmus», »Kukkien kosto», »Archibald Douglas», »Oluf», »Häälaulu» ja monet muut ovat ensimmäisen luokan mestariteoksia. Jonkinlaista ballaadin syrjähaaraa on Löwe viljellyt legendoissa, joista sikermä »Gregor kivellä» lienee merkittävin. Vähemmän onnistuneelta tuntuu se soitannollisten muotojen rikastuttaminen, jota hän on yrittänyt miesäänille kirjoittamallaan a cappella-oratorioilla. Hänen suuremmista

teoksistaan on useimmin esitetty »Unikeot» ja »Johannes Hus» sekä Raupachin runoilema ooppera »Kolme toivomusta» (Berliinissä 1834). Löwen musikaalisen yksilöllisyyden pohjana on terävä luonteistelukyky ja kuulijassa halutun tunnelman varma herättämislahja. Hän piirtää sävelillä, ennen muuta tapahtuman ympäristön, joskus vain sitä seuraavat ulkonaiset ilmiöt. Vain harvoin hän saavuttaa laulusäveltäjän sielutieteellisen syvyyden; sitävastoin ovat hänen sävelkuvionsa, esiintyköötppä ne lauluäännessä tai säestyksessä, melkein käsin koskettavan havainnollisia, niin että ne heti herättävät väkisinkin mielikuvituksessa määrättyjä mielteitä. Siinä ja hänen melodiikkansa vahvasti kansanomaisissa piirteissä on sen vaikutuksen salaisuus, jonka Löwen musiikki yleensä synnyttää varsinkin yksinkertaisissa kuulijoissa. Löwe-yhdistyksestä on muutamissa vuosissa kehittynyt Löwe-seurakunta, ja hänen kannattajainsa parvi on yhä vielä kasvamassa. Niinpä on mestarivainaja saanut, vaikkakin tosin hiukan myöhään, osakseen Saksan kansan kiittolisuuden.



Robert Franz.

Syntyi 18<sup>20</sup>/<sub>6</sub> 15 Hallsessa.  
Kuoli 18<sup>24</sup>/<sub>10</sub> 92 samassa paikassa.

Sävelrunoilija Robert Franz, jonka perhe polveutui halloreista, tuosta tapojensa, kielensä ja vaateparhensa puolesta vielä nykyisinkin Hallen muista asukkaista eriävästä ammattikunnasta, syntyi kesäkuun 28 p:nä 1815 vanhassa hansakaupungissa Saalen varrella. Hänen oikea sukunimensä oli Knauth, mutta jo isä, Christoph Franz, joka harjoitti asioimisliikettä, oli muuttanut sen kuten sanotaan välttääkseen sekaannusta toisen samannimisen toiminimen kanssa, ja Robert sai mentyään naimisiin Marie Hinrichsin, tunnetun filosofin tyttären kanssa v. 1848 nimenmuutoksen kuninkaallisen yksityismääräyksen nojalla vahvistetuksi.

Ne pikkuporvarilliset olot, joissa poika kasvoi, saattoivat tarjota hänen henkisille taipumuksilleen vain vähän herätteitä. Vasta neljäntoistavuotisena hän sai haltuunsa

spinetintapaisen pianon, jota hän alkoi innokkaasti omin päin soitella. Myöhemmin hän sai vuoron perään opetusta melkein kaikilta Hallen musiikinopettajilta, joista hän ei kumminkaan suuria hyötynyt, ja oppi myöskin ollessaan silloin tällöin kirkossa urkurin sijaisena soittamaan hiukan urkuja. Mitä pitemmälle hän joutui Franken laitoksen lukiossa, sitä enemmän olivat nämä soitannolliset harrastukset isälle silmätikkuna, sillä ne uhkasivat käydä pojan humanistisille opinnoille toden teolla vaarallisiksi. Ristiriita hänen taipumustensa ja kouluvelvollisuuksien välillä kärjistyi lopuksi siihen määrin, että Franz jätti lukion ennen loppututkintoa ja meni 1835 Dessauun siihen aikaan arvossa pidettyyn ja Friedrich Schneiderin johtamaan musiikkikouluun.

Mutta Dessaussakaan hän ei edistynyt, niinkuin oli toivonut; Schneiderin ankara, hiukan pikkumainen opetustapa ei miellyttänyt mielikuvitusrikasta nuorukaista, ja vain vastahakoisesti hän taipui noudattamaan pakollisia sääntöjä. Mutta sittenkin saa hän kiittää näitä Dessaussa viettämiään opintovuosia sävellyksensä teknillisestä varmuudesta. Myöskin pianonsoitossa hän edistyi siinä määrin, että hän olematta mikään taituri saattoi kummin-kin soittaa mielenkiintoisesti ja ihastuttavan sulavasti. Mutta varsinainen kypsyminen, hänen yksilöllisyytensä herääminen tapahtui vasta seuraavina taas Hallessa vietettyinä vuosina. Händelistä ja Bachista tuli hänen elämänsä molemmat johtotähdet. Täydellinen heidän teoksiinsa syventyminen, ja toiselta puolen ne vaikutelmat, joita nuori sävelniekan alku sai Schubertilta ja Schumannilta, aiheuttivat hänessä ratkaisevan muutoksen. Eikä myöskään Hallen henkisen elämän 40-luvulla sattunut nousu ollut Franzin koskematta. Akateemisen maail-

man oli vallannut uusi vireys, ja erään ystäväpiirin keskuudessa, josta hänen lempirunoilijansa Wilhelm Osterwaldin haahmo kohooa muita korkeammalle, otti Franz innokkaasti osaa filosofisiin ja kirjallisiin pyrkimyksiin. Mutta sysäyksen soitannolliseen tuotantoon antoi hänelle lemmen tunne, joka tosin päättyen onnettomasti nosti hänessä mitä autuaallisimman luomisilon ilmoille. Vuosikautia kestäneen vaitiolon jälkeen, jonka aikana vanhat mestarit, joihin hän syventyi, olivat, kuten hän itse sanoi, niin »perusteellisesti tukkineet hänen suunsa», että hän karttoi kaikkea säveltämistä, alkoi hänelle sitä satoisampi kausi. Hänen laulukeväänsä ensimmäinen seppele lähetettiin Leipzigiin Robert Schumannille, ja Franz sai tyytyväisenä nähdä herättäneensä vanhemmassa taide- toverissaan ymmärtämystä ja iloista myötätuntoisuutta. Schumann tajusi tämän uuden laulurunouden syvällisyyden ja erikoisuuden ja nousi ensimmäisenä sen puolesta julkisesti puhumaan. Pian seurasi yksi lauluviikko toistaan, ja mitenkä runsaana hiljaisuudessa kypsyneen sävelrunoilijan keksintäkyky pulppusi, saattaa päättää siitä, että vielä vanhoilla päivilläkin julkaistut teokset ovat suurimmaksi osaksi tuolta ensi tuotantokaudelta peräisin. Franz työskenteli hitaasti, antoi luomiensa kauan kypsyä ja viimeisteli niitä herkeämättä.

Hänen innostuksensa lempisäveltäjiään Bachia ja Händeliä kohtaan kasvoi yhä vuosien kuluessa. Se ilmeni niissä heidän teostensa muodosteluissa, joita Robert Franz on tehnyt nykyaikaisia konserttiesityksiä silmällä pitäen. Elämänsä viimeiset vuosikymmenet hän käytti yhä yksinomaisemmin tähän epäitsenäiseen työhön. Hänen julkaisemiaan uusia painoksia on vainottu monella tavalla ja kiihkeästi. Yksityiskohtiin nähden sanottakoon

niistä mitä tahansa, mutta että ne osoittavat mitä suurinta asiantuntemusta, hienotunteisuutta ja mitä tarkinta alkuperäisiin teoksiin perehtymistä, sitä ei kukaan voi kieltää. Franz on pannut näihin muodostelmiin koko taitonsa, tietonsa ja tahtonsa. Ne olivat hänelle melkeinpä omia luomiaan rakkaampia, eikä mikään loukannut häntä enemmän kuin se vastustus, jota hän sai juuri tässä suhteessa kokea. Kun hän omissa sävellyksissään liikkuu vain pienempien muotojen alalla, osoittaa hän vanhempien sävellysten muodostelmissa hallitsevansa mestarillisesti myöskin suurta tyyliä ja monipuolista soitinollista koneistoa. Sillä tavalla on Franz muodostellut joukon Bachin aarioita, useita kantaatteja, Magnificatin, Joulurattorion, Mateuspassionin sekä Händelin ja muitten teoksia. Sillävälin hän jatkoi aika ajoin laulujensa julkaisemista, joiden lukumäärä nousee 350:een. Laulut seka- ja mieskuorolle ja muutamat kirkkosävellykset (niiden joukossa Kyrie a cappella-kuorolle) sekä kamarimusiikkikappaleiden pianosovitukset täydentävät hänen teostensa luettelon.

Aluksi oli Robert Franzin ollut pakko hankkia niukan toimeentulonsa opetusta antamalla, masentuneena ja katkeroittuneena siitä välinpitämättömyydestä, jota hänen lähin ympäristönsä Hallessa häntä kohtaan osoitti. Kun sitten hänen ensimmäisten laulujensa ilmestyttyä (v. 1843) hänen nimensä tuli tunnetuksi, kun paitsi Schumannia Lisztistä, Mendelssohnista, Wagnerista ja muista tuli osaksi hänen ystäviään, osaksi hänen kannattajiaan, kävi hänen ulkonainenkin elämänsä hauskemaksi. Franz sai Ulrikinkirkon urkurin viran ja 1859 kunink. yliopiston musiikinjohtajan toimen. Akateemisen mieskuoron ja lauluakatemian johtajana hän vaikutti

monta vuotta vilkkaasti ja hedelmöittävästi Hallen musiikkielämään. Filosofinen tiedekunta nimitti hänet 1861 kunniatohtoriksi ja Hallen kaupunki 1885 Händelin rii-mujuhlan johdosta kunniaporvarikseen. Eikä mestarilta puuttunut muutenkaan tunnustusta, josta hän olisi saattanut iloisena nauttia perheensä keskuudessa — avioliitostaan oli hänellä poika ja tytär—, ellei häntä olisi kohdannut ankarin isku, joka saattaa tulla musiikkimiehen osaksi. Franz menetti vähitellen kuulonsa ja kävi vanhana aivan kuuroksi. Ihmeteltävän tyynesti kantoi tuo vahva mies kohtalonsa. Lisääntyvä sairaus uhkasi hänen toimeentuloaankin, sillä hänen täytyi vähitellen luopua viroistaan, ja vain toimeliaitten miesten alotetta on kiittäminen siitä, että Robert Franz pääsi puutetta kärsimästä. Auttajien etupäähän asettui 1871 Pilsachin vapaaherra Arnold Senfft, mestarin monivuotinen ystävä ja hänen laulujensa tulkitsija, ja hän osasi mitä hienotunteisimmalla tavalla herättää kautta koko Saksan liikkeen, jonka tuloksena oli melkoisen kunnjarahaston perustaminen ja joka turvasi perheen toimeentulon. Vielä kaksi vuosikymmentä Franz eli huolimatta sairaudestaan, jonka lisäksi oli vielä tullut oikean käden hermoston halpautuminen, väsymättä valmistellen uusia töitä. Viimeiset vuotensa hän vietti yksinään; hänen lapsensa olivat perustaneet omat kotinsa Hallen ulkopuolella, ja 1890 hän menetti kuoleman kautta puolisonsa. Mestari seurasi häntä lyhyen ajan sairastettuaan lokakuun 24 p:nä 1892.

Robert Franz oli niin ihmisenä kuin taiteilijanakin jalo ilmiö, vapaa kaikesta pikkumaisuudesta ja eläen kokonaan vain ihanteilleen. Elintavoiltaan tavattoman yksinkertaisena ja luonteeltaan arkana ja ujona ei hän osannut tehdä itseään huomattavaksi. Hänen ulkomuotonsa

sanotaan olleen vakavan, mutta miellyttävän. Hän oli suuri kooltaan, sileitten vanhanakaan tuskin ollenkaan harmaantuneitten hiussuortuvien ympäröimä pää oli hiukan etukumarassa, leuka paljaaksi ajeltu, sinisten silmien katse saattoi olla tavattoman lempeä. Franz puhui hiukan sopertaen vahvasti hallelaista murretta ja käytti mielellään rohkeata, joskus pisteliästäkin kieltä. Hänen arvostelunsa oli aina sattuvaa, jopa satiirisen terävääkin.

Niin suuri kunnia kuin Franzille onkin myönnettävä vanhemman kirkkomusiikin uudelleen henkiin herättäjänä, kuuluu hän sittenkin historiaan ennen muuta laulusäveltäjänä. Kuten kaikki, mikä on hyvää, on hänenkin laulurunoutensa vain hitaasti raivannut itselleen tien. Nämä hennon herkat kuvat edellyttävät kuulijalta hienoa tunnetta; mutta nousseina kukkaan vanhan kansan- ja kirkkolaulun maaperästä, on niissä melkein kaikissa kansanomaisen ydin, joka on omiaan tekemään ne laajalti tunnetuiksi. Franz osaa mitä herkkätunteisimmin tulkita runon henkeä. Hän luotaa pohjia myöten laulun musiikaalisen sielun, hän saa soimaan sen ominaisimmat sävellet ja johtaa siten sanoista sävelmän. Siksi hän tapaa myöskin vieraitten kansojen luonteen, aivankuin hän olisi pukenut säveliin heidän alkuperäisiä runoelmiaan. Ja ihmeellisesti ovat hänen sävelmänsä kudotut yhteen säestyksen kanssa yhdeksi ainoaksi erottamattomaksi kokonaisuudeksi. — Meidän aikamme on luopunut jo kauan sitten arvostelemasta taiteilijaa niiden muotojen laajuuden mukaan, joita hän käyttää ajatustensa ilmaisojoina. Senpävuoksi luemme myöskin empimättä laulusäveltäjä Franzin todella merkittävien ilmiöitten joukkoon.



Hugo Wolf.

Syntyi 18 <sup>12</sup>/<sub>8</sub> 60 Windischgrätzissä.

Kuoli 19 <sup>22</sup>/<sub>2</sub> 08 Wienissä.

**N**iihin mestareihin, jotka meidän tietoisuudessamme elävät laulusäveltäjinä, kuuluu Löwen ja Franzin rinnalla — sitten kun hentomielinen Jensen on odottamattoman pian joutunut unohtuksiin — ennen muita Hugo Wolf. Hän lienee tutenutkin laulun ominaisimmaksi luomisalakseen, ja vartuttuaan itsenäiseksi harjoitti hän sitä sellaisella tarmolla ja kestävyydellä, että melkein unohtaa hänen silloin, kun hän tunsii voimansa olevan täysimmillään, tavotelleen myöskin toisia, korkeampia päämääriä. Hugo Wolfin taiteilija-aika käsittää tuskin kymmentä vuotta. Aina v:teen 1888 hän eli Wienissä huomaamattomana musiikkimiehenä; jo 1897 puhkesi vaikea hermotauti, sen henkisen sairauden edeltäjä, joka päätti sitten hänen vielä nuoren elämänsä melisairaalassa. Hänen osakseen tuli Donizettin, Schumannin ja Smeta-

nan kohtalo, ja niin monen suuren sävelniekan tavalla temmattiin hänkin parhaassa miehuutensa kukoistuksessa pois, ennenkuin hänen kehityksensä oli otaksuttavan huippunsa saavuttanut. Hugo Wolf oli kotoisin Steiermarkista, siis lauluraikkaasta maasta, ja syntyi maaliskuun 13 p:nä 1860 Windischgrätzissä. Isä antoi hänelle ensi ohjauksen pianon- ja viulunsoitossa; sitten tarjosi Pyh. Paavalin benediktiläisluostari Kärntenissä hänelle kasvatustilaisuudessaan tilaisuuden opinnoitten jatkamiseen, myöskin urkujen soitossa. 1880-luvun alulla tuli Wolf Wieniin. Mutta konservatoriossa, jonne hän tuli kymnaasin oppimäärän suoritettuaan, antautuakseen kokonaan musiikkia harjoittamaan, kävi hänen — kuten niin monen neron — niin huonosti, että hän jätti sen alakuloisena vuoden perästä. Aivan itsekseen oli hän kehittyvä mestariksi. On mielenkiintoista kuulla, että hän toimi niinä aikoina »Wiener Salonblatt»-lehden arvostelijana ja että hän, jota myöhemmin niin paljon väärin tuomittiin ja moitittiin, oli muihin nähden tavattoman ankara hyökikäyksissään. Tietenkään eivät hänen yrityksensä halventaa Johannes Brahmsin persoonallisuutta ole juuri kiitettäviä; mutta saattaahan ymmärtää, että hänen voimakas, luova yksilöllisyytensä alkoi kerran toimia silläkin tavalla ja pyrki karistamaan päältään todellisen tai luulotellun painon.

Kun Hugo Wolf 1890-luvun alussa astui esille suurine laulu-sikermineen, oli hän valmis ja erikoispiirteiltään vakiintunut mestari. Hänellä oli ollut neron itsehallitsemiskykyä odottaakseen kypsymistään. Hänen maineensa muodostavat kokoelmat »Mörikelauluja» (53), »Espanjalainen» ja »Italialainen laulukirja», »Goethe-lauluja» (51) ja »Eichendorff-lauluja» (20), joihin liittyy vielä kuusi

laulua Gottfried Kellerin runoihin ja muutamia muita. Näissä pianosäestyksellä varustetuissa yksinäisissä lauluissa on Wolf jättänyt Saksan kansalle aarteen, joka, vaikka kaikki eivät olekaan yhtä täydellisiä ja saman arvoisia, on säilyttävä vaikeasti saavuttamansa aseman kirjallisuudessa. Nykyään ei ole sitä laulajaa, joka ei ottaisi näitä lauluja ohjelmaansa, eivätkä kokonaiset Hugo Wolf-illat ole enää mitään harvinaisuuksia. Uutuutena huomattiin Wolfin lyriikassa lausunnallinen periaate, musiikin ja runouden sulautuminen yhteen wagnerilaisessa mielessä, jota ei niin johdonmukaisesti ja onnistuneesti oltu vielä milloinkaan sovellettu laulumuodon alalle, ja lisäksi soitinnollisen puolen rikkaus ja omintakeisuus. Wolfin melodiikka johtuu välittömästi runon sisällyksestä. Mutta sen sisäinen arvo riippuu melkein hämmästyttävän monipuolisen ilmaisun sattuvaisuudesta ja tunteen puhtaudesta ja jaloudesta, jotka ovat useimpia näitä lauluja kannattamassa. Saattaisi ajatella Schubertia, jos aistillinen puoli esiintyisi yhtä voimakkaana. Mutta musikaalisessa keksinnässä ovat henkisyys ja mietiskely hallitsevina; se ei pulppua hetikään yhtä raikkaasti ja luonnollisesti kuin vanhemmalla mestarilla. Wolfin laulujen erikoisuus vaikeutti niiden leviämistä, kunnes innostuneet miehet ja naiset raivasivat niille menestysellisesti tietä; nyt taas juuri tässä erikoisuudessa on niiden arvo ja teho.

Laulusävellyksien rinnalla tulee säveltäjän muu tuotanto tuskin kysymyksenkään. Kaksi kuoroa »Tulirat-sastaja» ja »Keijukaisten laulu» ovat nerokkaita kappaleita, eikä orkesteriteos »Italialainen serenaadikaan» ole mielenkiintoa vailla. Koomillinen ooppera »Ylimaaherra» (»Der Corregidor», Mannheim 1896) herätti toiveita, mutta ei

saanut aikaan ehyttä draamillista vaikutusta. Toinen ooppera »Manuel Venegas» jäi keskeneräiseksi. Oikullinen sairaus pudotti kynän työhaluisen miehen kädestä, ja surkeasti kärsittyään Hugo Wolf kuoli helmikuun 22 p:nä 1903 eräässä Wienin mielisairaalassa. Historia on lukeva hänet ansionsa mukaan nykyaikaisen laulun luojien riveihin.



Albert Lortzing.

Syntyi 18 <sup>23</sup>/<sub>10</sub> 01 Berliinissä.  
Kuoli 18 <sup>21</sup>/<sub>8</sub> 51 samassa paikassa.

**K**un Italiassa ja Ranskassa opera buffa ja opéra comique haarautuivat itsenäisiksi vakavan draamallisen musiikin rungosta ja kantoivat runsaita hedelmiä, ei tämä hilpeä taidelaji ole Saksassa koskaan päässyt oikeaan kestävään kukoistukseen. Saksalainen laulunäytelmä, kuten se kehittyi Adam Hillerin ja Dittersdorfin kappa-leista Mozartin »Seraljista ryöstöön» saakka, osoitti kylläkin hyviä alkeita. Mutta se haihtui tyhjiin, ennenkuin 18:nnes vuosisata oli ehtinyt lopulle. Laulumuoto, puhuttu vuorokeskustelu ja kansanomainen, jo saksankielen edellyttämä käsitys siirrettiin noin »Taikahuilusta» alkaen vakavaan oopperaan. Gluckin operetit, ranskalaisen esikuvien muunnoksina, eivät tule tässä suhteessa kysymykseen. Mutta kevyemmät ainekset rappeutuivat pintapuolisiksi silmänlume- ja koristekappaleiksi, jotka

puolestaan johtivat niin Pohjois- kuin Etelä-Saksassakin n. s. kulkuri-ilveilyihin. Saksalaisilta puuttuu nyt kerta kaikkiaan hienoa koomillista oopperaa varten välttämätön kevytverisyys ja musikaalinen luonteenlaatu, ja kun 19:nnellä vuosisadalla romanttinen suunta pääsi valtaan, pakotettiin kehitys yhä vakavammille urille, sai soitannon ilmainen ilmaisu yhä raskaampia muotoja. Sellainen teos kuin liian varhain kuolleen Nikolain »Iloiset Windsorin naiset» (1849) on melkein yksinäinen alallaan, samaten kuin myöskin Flotowin »Martha» ja »Stradella» saivat suosiotaan kiittää osaksi sitä seikkaa, että niiden rinnalle ei ollut asetettavana juuri mitään samantapaista arvokkaampaa.

Mutta Lortzingissa syntyi 19:nnellä vuosisadalla mestari, jota saattaa sanoa saksalaisen koomillisen oopperatyölin luojaksi. Tunteellisuudeltaan lyyrillisen kansantunteen heimoa, omalla tavallaan romantiikan aikakauden vaikutuksen alainen, oli hänellä kumminkin ennen muuta harvinainen lahja osata ilmaista ajatuksensa ilman tyhjää paatosta vaatimattomasti ja yksinkertaisesti ja samaten päästää valloilleen mieltävirkistävä, teeskentelemätön hilpeys, jopa usein rohkea huumorikin. Siinä hänen historiallinen ja kansallinen merkityksensä. Se, että hänen maailmaansa sopii sen ohella myöskin musikaalinen pikkuporvarillisuus, ei häiritse kokonaiskuvan herttaisuutta.

Gustav Albert Lortzing oli berliiniläisen nahkakauppiaan poika ja syntyi lokakuun 23 p:nä 1801. Vanhemmat olivat kumpikin tuon aikoinaan niin kuulun taiteenharrastaja-teatterin »Uranian» toimivia jäseniä, josta on lähtenyt niin moni suuri taiteilija, ja tämä seikka tutustutti nuoren Lortzingin jo poikana elämään näyttämöllä. Kun epäsuotuisat sota-ajat pakottivat päälle päät-

teeksi isän jättämään liikkeensä ja hän puolisoineen sai 1812 paikan Detmoldin hoviteatterissa, oli Lortzingin kohtalo ratkaistu. Hänestäkin tuli näyttelijä ja laulaja, ja vartuttuaan mieheksi alkoi hän 1826 yrittellä Detmoldissa orkesterinjohtajanakin. Nuoresta alkaen hän oli harjoittanut innokkaita soitannollisia opinnoita, ja jo silloin hän alkoi ahkerasti säveltää. Detmoldissa syntyi orkesterikappaleita, oratorio »Kristuksen taivaaseen astuminen», hymni, yksinäytöksinen ooppera »Ali Pasha» ja sarja muita näyttämöteoksia. Laajemmissa piireissä teki hänen nimensä tunnetuksi laulunäytelmä »Puolalainen ja hänen lapsensa».

Oli suuri edistysaskel, kun johtaja Ringelhardt kiinnitti nuoren taiteilijan 1833 teatteriinsa Leipzigiin. Leipzigiissä on Lortzing säveltänyt mestariteoksensa, jotka tekevät hänet kuolemattomaksi. Hänen helppo ja varma muovailulahjansa, hänen luontainen sävelmällinen rikkautensa saivat hänen lyhyessä ajassa luomaan oopperat »Molemmat metsästäjät», »Tsaari ja kirvesmies» (kumpikin 1837), »Salametsästäjä» (1842), »Aallotar» (1845) ja »Aseseppä» (1846). On vaikeata sanoa, mitä pitäisi näistä teoksista etevimpänä. Alkuperäisyyteen nähden on »Tsaari», huumorin hienouteen nähden »Salametsästäjä» ja kansanomaisuuteen nähden »Aseseppä» asetettava toisten edelle. »Aallottaressa» on kauniita yksityiskohtia, mutta ooppera on epätasainen eikä voinut toteuttaa Lortzingin mielessä väikkynyttä romanttista ihannetta. Hänen partituuriensa helmiä ovat laulut, joissa hän on niin sattuvasti tavannut sen sydämellisen sävyn, joka voittaa kuulijat. Tekstinsä hän kirjoitti itse valmiitten lähteitten mukaan; myöskin hän on esiintynyt oopperoittensa tenori-buffo-osissa. Edellämäinittujen teosten



rinnalla ovat Lortzingin muut luomat mitättömiä: hänen laulunsa ja kuorolaulunsa, oopperat »Coramo», »Hans Sachs», »Casanova», »Suuramiraali», »Regina» ja »Rolandin aseenkantajat».

Elämä kohotti mestarin jotenkin korkealle, mutta hän ei voinut enemmän taloudellisesti kuin taiteellisestikaan säilyttää saavuttamaansa asemaa. V:sta 1846 alkaen, jolloin hän oli kiinnitettyä »Theater an der Wien»-laitokseen, alkoi hänen tähtensä laskea. Lortzing, joka oli 1823 mennyt naimisiin näyttelijätär Rosine Ahlesin kanssa, ei koskaan levännyt untuvilla, ja kun perheelle syntyi 11 lasta, saattoi hän toin tuskin tulla omineen toimeen. Palattuaan vallankumouksen puhjetessa takaisin Leipzigiin — jossa hän vielä sävelsi yksinäytöksisen kappaleen »Oopperaharjoitus» —, joutui hän yhä vaikeampiin olosuhteihin, niin että hänen täytyi taas esiintyä näyttelijänä pikku näyttämöillä ja kuluttaa terveytensä keskeyttämättömässä työssä. Nikolain menestysten vuoksi hän joutuu ajoittain varjoon; toiset harrastukset kiinnittävät soitannollisen maailman mieltä ja murtuneena miehenä lähtee Lortzing syksyllä 1850 Berliiniin ryhtyäkseen siellä vasta perustetun »Friedrich Wilhelmstädtisches Theater» nimisen näyttämön vaatimattomaksi kapellimestariksi. Vain lyhyeltä oli hänelle vielä suotu elinaikaa. Hän kuoli yöllä erään ilveilyn ensi-illan jälkeen sävellettyään siihen vielä musiikin, tammikuun 21 p:nä 1851. Ihmisenä hän oli niin huonoina kuin hyvinäkin päivinään liikuttavan vaatimattomuuden ja puhtaan hyväsydämisyyden perikuva ja varsinkin lemmeäs ja huolehtiva puoliso ja perheenisä.

Vasta myöhemmän, liiankin myöhäisen ajan tehtäväksi jäi tuntea, mitä hänen oma aikansa oli vainajaa vastaan rikkonut ja mitä taide oli hänessä omistanut.



Johann Strauss.

Syntyi 18<sup>25</sup>/<sub>10</sub> 25 Wienissä.  
Kuoli 18<sup>3</sup>/<sub>8</sub> 99 samassa paikassa.

Wien on saksalaisen tanssimusiikin klassillinen kotipaikka. Alote musikaalisten tanssimuotojen elävään ja runolliseen käsittämiseen lähti tosin, kuten niin paljon muutakin uutta, Carl Maria v. Weberistä, hänen käänteentekeväästä sävellyksestään »Aufforderung zum Tanz»; mutta Wien oli se pohja, jossa täten saatu heräte oli juurtuva ja kantava uhkeita hedelmiä. Schubertin »Saksalaisissa tansseissa» helkähtivät ensi kertaa sen aito wieniläisyyden sävelet, jolle pian senjälkeen syntyi kaksi kuulua edustajaa: Lanner (1801—42) ja Johann Strauss vanhempi (1804—49). Näiden molempien miesten toiminnalla, jotka ensin ystävinä, sitten kilpailijoina saivat aivan harvinaisessa määrin osakseen yleisön suosiota, oli laajempi kuin paikallinen merkitys; se oli melkoinen sivistystekijä ja tarjosi uskollisen taiteellisen kuvan ajasta

ennen vuotta 1848. Luodessaan nykyaikaiset tanssimuodot, varsinkin nykyaikaisen viisiosaisen sekä johdannolla ja päätöslitteellä (codalla) varustetun valssin nämä mestarit antoivat alkusysäyksen liikkeelle, joka on vetänyt piiriinsä ensin koko Saksan ja sitten ulkomaatkin. Sen kautta on valssi kohotettu yli alkuperäisen tarkoituksensa konserttimusiikin tasalle. Strauss vanhempi yhdisti Lannerin hiukan mielteliääseen, vanhanaikaisen miellyttävään tapaan pirteitten rytmien ja värikkäämmän soitinnuksen sulon; mutta hänen nerokas poikansa vei kehityksen loppuun saakka laajentaessaan perinnäisiä muotoja ja puhaltaessaan niihin aivan persoonallisen keksintäkykynsä avulla uuden, kaikki lumoavan hengen.

Johann Strauss nuorempi syntyi lokakuun 25 p:nä 1825 Wienissä. Oikean soittoniekkaperheen jälkeläisenä, kasvaen sellaisessa ympäristössä, jonka täytyi aivan erikoisesti edistää hänen luontaisia taipumuksiaan, saavutti hän jo aikaisin mestaruuden taiteensa ammatillisten keinojen hallinnassa. Hyvä pianonsoittaja ja myöhemmin mainio viuluniekka kun oli, hän alkoi jo pölkänä tuoda ilmoille oman luomishalunsa tuotteita. Vaikka isä oli aikoinaan valinnut sävelniekan ammatin vasten vanhempainsa tahtoa, ei hän kumma kyllä näyttänyt ollenkaan ymmärtävän poikansa taipumuksia, vaan asettui päinvastoin itsepintaisesti hänen toiveitaan vastaan. Pojan piti ryhtyä käytännölliselle uralle, opiskella kirjanpitoa ja tavaraoppia; vain äiti, joka sittemmin erosi miehestään, tuki hänen soitannollisia harrastuksiaan. Vasta sitten kun välttämätön välien särkyminen oli tapahtunut, kun Johann oli itsenäisesti valinnut uransa, ja astui isää vastaan yleisön suosimana eikä niinkään vaarattomana kilpailijana, syntyi molempien kesken

sovinto, niin että he saattoivat yhdistää yksityiset yrityksensä.

Johann harjoitti sillä välin vakavia opinnoita etevän säveltäjän ja teoreetikon Josef Drechslerin johdolla. Sitten hän perusti isän mallin mukaan tanssiorkesterin (1844) ja pani toimeen konsertteja ja tanssiaisia hienoissa ravintoloissa, päästen pian wieniläisten ilmeiseksi suosikiksi, joiden sydämet hän valtasi tulisilla ja kiehtovilla sävelillään. Esisoittajana ja johtajana hän vaikutti sen ohessa ratkaisevasti tanssimusiikin esittämistapaan; hänen kiihkeässä persoonallisuudessaan oli jotain lumoavaa, joka tarttui sekä kuulijoihin että soittajiin. Sellaisten soitkokuntien johtajien oli myöskin tyydyttävä uuden musiikin tarvetta ja siten kehittyi mestarimme vähitellen siksi satoisaksi tanssisäveltäjäksi, jollaisena hän kuuluu historiaan. Enemmän vielä kuin edeltäjänsä hän pani pääpainon valssiin, jonka säveltäjänä hänellä ei ole vertaistaan. Siten syntyivät nuo nerokkaasti keksytyt, mainiosti soitinnetut luomat, jotka tuossa tuokiassa valloittivat koko maailman ja jotka nykyaikaisen musiikin alalla edustavat huolettoman ja hauskan elämänilon täydellisintä ilmausta. »Morgenblätter», »Künstlerleben», »Geschichten aus dem Wiener Wald», »Wein, Weib und Gesang», viime ajalta »Kaiser-Walzer» sopii mainita niistä huomattavimpina. Mestarin suurimman maineen saavuttanut valssi on kumminkin »An der schönen blauen Donau» (alkujaan mieskuoron kera), verrattomaan suosioon päässyt kappale, joka on niin klassillisella tavalla ilmaissut wieniläisten soitannollista tuntemusta, että Hanslick on voinut sanoa sitä »Itävallan toiseksi kansallislauluksi».

Orkestereineen tekemiensä ulkomaanmatkojen kautta pääsi Johann Strauss, joka v. 1861 oli mennyt naimisiin

laulajatar Jenny v. Treffzin kanssa, yhä parempiin taloudellisiin oloihin. Vuodesta 1863 lähtien hän vetäytyi yhä enemmän julkisesta toiminnastaan erilleen pitäen vain keisarillis-kuninkaallisen hovitanssiais-musiikinjohtajan arvon ja jättäen sijaisikseen kasvattamille veljilleen, Josefille (1827—70) ja Edvardille (synt. 1835), valtikan orkesterissa. Tämän jälkeen hän käytti aikansa vain luomis-työhön omistaen sen seitsenkymmenvuotisesta lähtien etupäässä operettien säveltämiseen, johon häntä pääasiallisesti Jacques Offenbach esimerkein ja neuvoin oli kehottanut. Hänen näyttämöteoksistaan, joilla muutamia poikkeuksia lukuunottamatta oli loistava menestys, lienee musikaalisesti ylimielisin »Iloinen sota» (1881), rikkaimmin ja sattuvimmin muodostettu taas »Mustalaisparooni» (1885). Päävoiton saavutti Strauss sentään »Yölepakolla» (1874), joka vaikutuksen välittömyydessä ja keksinnän tehossa ja nerokkuudessa voittaa hänen kaikki muut operettinsa. Se on lähinnä Tonavavalssia herättänyt sen luojaa kohtaan suurinta ihastusta. Näissä opereteissa, joissa tanssimusiikki on enimmäkseen hallitsevana, ei Strauss esiinny muodon kehittäjänä, ei varsinaisena draamallisena säveltäjänä; mutta hänen meloodinen ja rytmillinen keksintäkykynsä on pelastanut hänet silloinkin, kun tekstikirjat ovat olleet mitä kurjimpia, ja hänen todellista, osaksi nerokastakin musiikkia uhkuvat partituurinsa takaavat niille pysyvän arvon. »Simplicius» (1887) ja »Ritari Pasman» (1892) nimisissä koomillisissa oopperoissa hän yritti vaikka turhaan vielä elämänsä ehtoolla valloittaa uuden alueen; hänen jälkenjättämiensä teosten joukossa oli vaikuttava baletti »Tuhkimo», jota hän oli vielä vähää ennen kesäkuun 3 p:nä 1899 sattunutta kuolemaansa valmistellut.

Wienissä, jossa häntä jumaloitiin ja jossa hän on haudattuna ystävänsä Joh. Brahmsin ja Frans Schubertin vieressä, oli Johann Strauss perustanut itselleen miellyttävän kodin. Ensimmäisen puolisonsa kuoltua ja toisen onnetomanpuoleisen avioliiton jälkeen hän meni v. 1883 naimisiin Adele Deutschin kanssa, joka taas toi päivänpaistetta hänen taloonsa ja loppuun asti pysyi hänen ymmärtävänä ja huolekkaana elämäntoverinaan. Luonnostaan elämäniloinen mestari osasi kaikesta työstään huolimatta pysyä hilpeänä, nautintokykyisenä ihmisenä. Ei maine eikä onni pystyneet turmelemaan hänen teeskentelemätöntä, melkein lapsellista taiteilijamieltään, ja hänen avonainen, rakastettava ja avulias luonteensa herätti häntä kohtaan myötätuntoa kaikissa niissä, jotka joutuivat hänen kanssaan lähempään kosketukseen. Vain harvat taiteilijat ovat saaneet siinä määrin kuin Johann Strauss nauttia aikalaistensa jakamatonta arvontantoa; parhaat niistä, kuten Wagner ja Brahms, tunnustivat yhtä yksimielisesti kuin häneen hartaasti kiintynyt yleisökin hänen harvinaisen luovan kykynsä. Vaikkapa hän onkin tuonut sen ilmoille vain tanssimusiikin muodoissa, on hän kumminkin kuten vain harvat saavuttanut omalla tavallaan taiteen korkeimman päämäärän: ihmismielen vapauttamisen.





Luigi Cherubini.

Syntyi 17 <sup>14</sup>/<sub>9</sub> 60 Firenzessä.

Kuoli 18 <sup>15</sup>/<sub>9</sub> 42 Pariisissa.

**C**herubiniin nimeä mainitaan yhä vieläkin ja kaikkialla kunnioituksella; mutta hänen teoksistaan ovat vain muutamat pysyneet elinkykyisinä, ja näitäkin muutamia esitetään yhä harvemmin. Ja kumminkin on Cherubini ollut yksi kaikkien aikojen suurimpia sävelmestareita. Tämä hänen muistonsa monestakin syystä valittava unohtaminen on kumminkin tämän merkillisen taiteilijan omituisuuden perusteella selitettävissä. Huolimatta hänen mielikuviensa suuremmoisuudesta, hänen muotonsa täydellisyydestä ja selvyydestä ja hänen muovailukykyensä monipuolisuudesta puuttuu Cherubinilta se, mikä on musiikissa vaikuttavinta: persoonallisen melodian tunnusmerkki. Tai ei se ainakaan näyntyäydä hänellä yhtä ilmeisenä kuin suurilla mestareilla, joiden rinnalle hänet muuten kyllä on asetettava. Mutta suuri

yleisö ei voi käsittää sitä, mikä on puhtaasti taiteellista, varsinkaan jos siihen liittyy hiukan karkea olemus, joka joskus kohoaa Cherubinilla askeettiseksi ankaruudeksi. Kumminkaan ei hänen runottarensa ollut vailla miellyttävää ja vaatimatonta suloa eikä toisaalta henkevyyttä-kään; sellaiset piirteet esiintyvät kumminkin enimmäkseen kamarimusiikissa ja vain sivumennen hänen ooperoissaan.

Cherubinin elämäntyö kokonaisuudessaan oli tavatoman laaja. Hänen tuotannossaan saattaa nuoruuden aikaa lukuunottamatta, jolloin hän vielä jotenkin epäitsenäisenä seurasi vieraita esikuvia, erottaa selvästi kaksi kehityskautta. Edellinen, jolloin Cherubini toimi melkein yksinomaan oopperasäveltäjänä, ulettuu vuoteen 1806. Sitä seurasi suurten, mutta ei kestävien eikä hyödykkäitten menestysten jälkeinen syvän masennuksen ja katkeruuden täyttämä väliaika, jolloin mestari vetäytyi vihoissaan kahdeksi vuodeksi syrjään ja kirjoittamatta nuottiakaan harjoitti vain mielityötänsä, kasvien tutkimista ja kukkien viljelemistä. Kuin sattuman kautta, ystäviensä pakottamana oikealle tielleen joutuneena, kehittyi Cherubinista sitten jo keski-ikäisenä miehenä yksi huomatuimpia kirkkosäveltäjiä.

Hänen kotikaupungissaan Firenzessä oli hänen isänsä, joka itse toimi soittoniekkana sikäläisessä Pergola-teatterissa, ottanut ensin pitääkseen huolta hänen soitannollisesta koulutuksestaan. Sittenkun poika oli nauttinut kahden muun opettajan ohjausta, pääsi hän Toskanan suurherttuan eli sittemmin keisari Leopold II:n suosion avulla Bolognan konservatorioon kuuluisan padre Sartin oppilaaksi. Hänen johdolla hän syventyi muinaisitalialaisten mestarien taiteeseen ja tämän miehen ankaraa,

jopa turhantarkkaakin opetusta, jonka vaikutus tuntui mitä suurimmassa määrin kautta koko hänen elämänsä, sai Cherubini kiittää taitonsa voittamattomasta varmuudesta ja monipuolisuudesta. Siitä syystä oli hänen kontrapunkillinen taitavuutensa suurempi kuin kenenkään toisen Sebastian Bachin jälkeisen sävelniekan, ja hänen suuntansa pysyi hänen myöhemmänkin opettajatoimensa aikana ankarasti säännönmukaisena ja romantikkojen kaikkia uudistuksia vastustavana.

»Démophon» (1788), »Lodoiska» (1791), »Elisa eli Sant Bernhardin vuori» (1792), »Medea» (1797), »Vedenkantaja» (»Les deux journées», 1800), »Anacreon» (1803), »Faniska» (1806, Wieniä varten sävelletty), joita vielä seurasi »Pygmalion» (1809), »Abenceragit» (1813), muutamia kappaleita näytelmiin »Blanche de Provence» (1820) ja »Ali-Baba eli Neljäkymmentä ryöväriä» (1833) osoittavat monien muiden näyttämöteosten ohella Cherubinin elämänuraa oopperasäveltäjänä. Niissä hän luopui puhtaasti italialaisesta tavasta, jolla hänkin oli alottanut, yhdistäen napolilaisen koulun miellyttävään, sulosointuiseen tyyliin Mozartin ja Gluckin saavutukset, ottaen omikseen näiden mestarien syventyneen draamallisen ilmaisutavan, laajennetut muodot ja runsaat orkesterikeinovat. Ranskassa tuli hänestä siten Méhulin, Halévy, Boieldieu, Auberin ja kaikkien niitten esikuva, jotka työskentelivät oopperan kehittämiseksi; mutta myöskin Saksassa, jossa Cherubini sai ensiksi ja suurinta tunnustusta, kantoi hänen vaikutuksensa, kuten Beethovenin »Fideli» osoittaa, hedelmiä. Hänen omilla teoksillaan ei ollut tosin koskaan erikoista näyttämömenestystä, mikä ainakin osaksi oli onnistumattomien tekstikirjojen syy. Vain »Wedenkantaja», Saksassakin hänen kansanomaisin oopperansa, on siitä poikkeuksena.

Kirkkosävellyksistä mainittakoon Messu (F-duuri), Missa solemnis (d-molli), Kruunausmessu (A-duuri), Requiem (c-molli), Requiem miesäänille (d-molli), jonka hän kirjoitti itseään varten, ja Credo (a cappella-kuorolle). Näissä teoksissa Cherubini osoittaa olevansa epäilemättä uudemman ajan suurin katolilainen kirkkosäveltäjä. Niiden vakava ja kunnollinen tekotapa kohottaa ne sangen korkealle; mallikelpoista on orkesterikäsitely ja sen yhdistely lauluäänten kanssa. Salaperäisten särkyneitten tunnelmien kuvaamisessa on Cherubini mestari. C-molli-requiemistä saattaa väittää, että se suuremmoisuuden ja yhtenäisyyden puolesta voittaa Mozartin samannimisen teoksen. Orkesterisäestyksen uutuudessa sekä Cherubinin kamarimusiikissa (kuusi v. 1815 ilmestynyttä jousikvartettia ja kvintetti) on muuten Joseph Haydnin vaikutus huomattavissa.

Harjoitettuaan neljä vuotta opinnoita Sartin johdolla ja vaellettuaan kauan aikaa siellä täällä, jolloin nuori maestro työskenteli vaihtelevalla menestyksellä Italian tärkeimmillä oopperanäyttämöillä, lähti Cherubini v. 1784 erästä kutsua noudattaen Englantiin. Sitten hän ystävänsä Viottin kehoituksesta siirtyi Pariisiin, jonne hän oleskeltuaan lyhyen ajan Torinossa asettui v. 1788 pysyvästi asumaan. Ensin hänelle uskottiin italialaisen oopperan johtajantoimi; 1795 hänestä tuli Saretten perustaman konservatorion opetuksen tarkastaja. Sellaisena hän eli perheineen jotenkin ahtaissa taloudellisissa oloissa. Hänen ansionsa jätettiin tahallaan huomioonottamatta, sillä mestari ei ollut enemmän musiikissaan kuin arvosteluissaankaan välittänyt ensimmäisen konsulin maun mairittelemisesta. Myöhemminkin, kun Napoleonia oli tullut keisari, syrjäytettiin hänet toisten rinnalla,

ja Cherubinin täytyi tyytyä taiteilijatovereitten kunnioitukseen. Vasta 1816, kun Bourbonit olivat palanneet, alkoi onni hänelle hymyillä. Uudelleen nimellä »Ecole royale de musique» avatussa konservatoriossa hän sai sävellystaidon professorin viran ja hoiti yhdessä Lesueurin kanssa tointa, jolla oli nimenä »Surintendant de la musique du roi». V. 1822 hänet nimitettiin konservatorion johtajaksi. Tätä tehtäväänsä hän hoiti erinomaisen innostuneesti lukuunottamatta viittä viikkoa ennen kuolemaansa, jolloin hän oli lähes 82 vuoden ikäinen. Opetustarkoituksia varten hän on kirjoittanut yli 100 äänentapaamisharjoitusta ja sarjan oppikirjoja, m. m. teoksen Cours de contre-point et de fugue (Kontrapunktin ja fuugan oppikirja), johon Halévy kirjoitti yhdistävän tekstin. Myöskin myöhemmin niin kuuluksi tulleiden Habeneckin alkuunpanemien konservatoriokonserttien kehitys on Cherubinin ansiota. Hänen oppilaistaan ovat etevimpinä mainittavat Halévy, Auber, Berlioz ja Carafa.

Cherubinin luonteessa sanotaan miellyttävien ja ikävien ominaisuuksien olleen omituisesti yhtyneinä. Luontainen taipumus ankaruuteen lienee hänessä pettymysten ja katkeroitumisen kautta kehittynyt töykeydeksi. Hänen itsepäinen, juro käytöksensä, hänen vastustus- ja eittämishalunsa oli hänen ystävilleen yhtä kiusallista kuin hänen tyrannimainen täsmällisyytensä. Johtajan toimessa se antoi usein aihetta rettelöihin; mutta siitä huolimatta hänen ystävänsä ja oppilaansa kunnioittivat häntä kumminkin todellisesti, sillä kaikissa tärkeissä kysymyksissä pääsi hänen ylevä ja rehellinen mielenlaatunsa aina voitolle. Suuremmoista on suorastaan se, miten teeskentelemättömän vaatimattomasti hän vältti kaikkia kunnianosoituksia ja eli vain tehtävänsä hyväksi. Niinpä oli siis

itse asiassa ihminenkin taiteilijan tasalla. — Cherubinin melkoiset taiteelliset perut joutuivat hänen leskeltään Berliinin kuninkaallisen kirjaston haltuun. Hänen oma laatimansa teostensa luettelo, joka ulottuu v:sta 1773 v:teen 1842 ja jonka Botté de Toulmon julkaisi, on mielenkiintoinen ja tärkeä todiste hänen taiteellisesta kehityksestään.





### Gasparo Spontini.

Syntyi 17 <sup>14</sup>/<sub>11</sub> 74 Majolatissa.  
Kuoli 18 <sup>14</sup>/<sub>1</sub> 51 samassa paikassa.

**G**asparo Luigi Pacifico Spontini syntyi Majolatin kylässä Jesin pikkukaupungin lähistöllä Kirkkovaltiossa talonpojan poikana. Kuten kolmesta veljestään piti hänestäkin tulla pappi; mutta taipumus säveltäiteeseen oli päässyt pojassa jo siksi voimakkaaksi, että hän voitti omaistensa vastustuksen ja pääsi 1791 Pietà dei Turchinin konservatorioon Napolissa. Täällä herätti tämä harvinainen säveltäjäkyky, joka sai kehittyä miesten sellaisten kuin Cimarosan ja Piccinin johdolla, hyvin pian huomiota. Jo oppilaana esitti seitsentoista-vuotias taiteilija Roomassa esikoisteoksensa »Naisten sukkeluudet», ja muutamia vuosia myöhemmin hän esiintyi tuotteliaana ja suosittuna oopperasäveltäjänä Italian eri näyttämöillä. Tämän ensi kehityskauden aikana ei Spontinin oma musikaalinen yksilöllisyys tule kummin-

kaan vielä näkyviin. Sen aikuiset teokset on sävelletty napolilaisen koulun tyyliin, lauluosat ovat miellyttäviä ja tuntehikkaita, mutta säestys on yksinkertaista, miltei köyhää. Paitsi Mozartia, jota kohtaan hän tunsii haaveellista ihailua, olivat Fioravanti ja Cimarosa hänen esikuviaan.

Mutta tämä seikka muuttui, kun Spontini oleskeltuaan jotenkin kauan Marseillessa tuli 1803 Pariisiin. Ranskalainen ooppera ja Gluckin teokset, joihin hän siellä tutustui, vaikuttivat ratkaisevasti hänen omaan sävellystapaansa. Varsinkin hän tunsii mielenkiintoa Gluckiin. Saksalaisen mestarin vakavuus ja ylväs suuruus herätti vastakaikua italialaisessa, jonka taipumuksissa niinkään draamalliset ainekset olivat soittannollisia voimakkaamat. Laulussa kiinnitti hän tästälähin huomionsa lausuntaan, säestykseen hän uhrasi erikoista huolta ja rikastutti orkesteria kaikin käytettävissään olevin tehokeinoin. Sitten Spontini perusti »suuren oopperan» tyyliin, jonka puhtaimpana ja huomattavimpana edustajana R. Wagner häntä pitää. Perinnäisten oopperamuotojen puitteissa ei tosiaankaan ollut mahdollista luoda sen valtavampaa, intohimoisempaa tai loistoisempaa kuin ovat »Vestaalitar» (1807), »Fernando Cortez» (1809) ja »Olympia» (1819), jotka — kuten arvokkaat sävelmät Salierin »Danaideihin» — ovat kaikki syntyneet Pariisissa. Niissä on säveltäjä, joka nyt alkoi työskennellä hitaasti ja väsymättä korjaili ja viimeisteli teoksiaan, saavuttanut sen, mikä hänen ominaiselle tavalleen oli mahdollista.

Vasta vähitellen ja monenlaisten taistelujen jälkeen oli Spontini saanut Ranskassa pysyvän jalansijan, ja huolimatta siitä innostuneesta tunnustuksesta, jota hän sai »Vestaalitaresta» lähtien osakseen, ei hänen onnistunut

löytää toiveittensa mukaista paikkaa. Saattaa senvuoksi käsittää, että hän seurasi Fredrik Wilhelm III:n houkuttelevaa tarjousta siirtyä loistavaan toimeen Berliinissä. V. 1820 hän saapui Preussin pääkaupunkiin ja hoiti yli 20 vuotta musiikin ylitirehtöörin virkaa, joka soi hänen rajattomasti hallita oopperaa ja hovimusiikkia. Hänen Berliinissä olonsa aika oli hänen elämänsä kunniakkain, mutta ei onnellisin. Eikä hänen valta-asemansa ollut hänelle itselleen eikä yleisille taiteoillekaan siunaukseksi. Hänen luomiskykyynsä kiinnitetty toiveet eivät toteutuneet; hän ei jaksanut enää saavuttaa Pariisin aikuisia menestyksiään, puhumattakaan niiden voittamisesta, ja hänen viranhoitonsa kävi intendenttien loppumattomien rettelöimisten vuoksi kovin kiusalliseksi. Jos hänen tavattoman suuri toimivaltansa oli jo hankkinut hänelle kyllin kadehtijoita, niin kasvoi ulkomaalaista vastaan Saksassa, kun hän ei osoittanut ollenkaan ymmärtävänsä Weberin parhaillaan kukkaan puhkeavaa kansallista taidetta eikä tehnyt mitään sen edistämiseksi, suorastaan vihamielinen puolue. Hänen ylpeä, vallanhimoinen luonteensa oli vielä omiaan kärjistämään vastakohtia, ja kun hän vastustajainsa ärsyttämänä turvautui julkiseen selitykseen, joka nosti häntä vastaan syytöksen majesteettirikoksesta, aiheutti se huhtikuun 2 p:nä 1841 julkisen teatterihäväistyksen. Kun Spontini nousi johtamaan Don Juanin esitystä, otettiin hänet mielenosoituksen vastaan, ja alkusoiton jälkeen yleisö pakotti hänen jättämään oopperatalon. Sinne ei hän ollut enää jalallaan astuva. Tällainen kansantuomio ei suinkaan todista hyvää siitä yleisöstä, jonka keskuudessa sellainen kävi laatuun. Tosin oli Spontinissa paljon syytä, hän ei toiminut viisaasti eikä aina moitteettomastikaan. Mutta epäile-

mättä häneen kohdistettu suuttumus ampui yli maalin, eikä tämän harvinaisen miehen merkitystäkään arvioitu missään suhteessa oikeudenmukaisesti. Spontini on olentonsa eheyden, vakavuuden ja rehellisyyden puolesta suorastaan mahtava taiteellinen persoonallisuus. Yksin hänen vaikutuksensa oopperan kehitykseen nähden takaa hänelle sijan ensimmäisten joukossa. Hänen myöhemmätkin teoksensa, juhlanäytelmä »Lalla Rookh» (1821), oopperat »Nurmahal» (1822), »Alcidor» (1825) ja »Agnes Hohenstaufilainen» (1829) ovat paikottain niin kauniita, että niille on tuskin vielä osattu antaa oikeata arvoa. Että Spontini ei halveksinut saksalaista musiikkia, sen osoittavat hänen konserttinsa, joissa hän toi kuultavaksi etupäässä saksalaisia mestareita, jopa monen teoksen, kuten Beethovenin A-duuri-sinfonian ja osia suuresta messusta, aivan ensimmäisenä. Hänen hyväsydämyystään todistaa moni hellä teko, ennen muuta se avuliaisuus, jota hän osoitti Mozartin leskeä ja lapsia kohtaan.

Elämänsä loppupuolen vietti Spontini, jonka paavi oli nimittänyt Pyh. Andrean kreiviksi, enimmäkseen Pariisissa. V. 1844 hän johti Dresdenissä »Vestälittaren» esitystä, jonka Richard Wagner oli harjoittanut; 1847 hän oli mukana Kölnin musiikkijuhlilla. Sairaana ja yhä lisääntyvän huonokuuloisuuden vaivaamana hän vetäytyi sitten kotiseudulleen ja kuoli Majolatissa tammikuun 14 p:nä 1851.







## Gioachino Rossini.

Syntyi 17<sup>29</sup>/<sub>3</sub> 92 Pesarossa.

Kuoli 18<sup>13</sup>/<sub>11</sub> 68 Pariisissa.

Uudemmallalla ajalla on varsinkin Saksassa tullut tavaksi puhua valittaen Rossinista säveltaiteen syvimmän rapiotilan, voitollepäässeen musikaalisen »materialismin» ja suorastaan kevytmielisen suunnan edustajana. Sen ensimmäisen ihastushuumauksen hälvettyä, jonka hänen esiintymisensä oli kaikkialla herättänyt, seurasi luonnonmukaisesti taantumus, ja helposti saattaa ymmärtää, että monet italialaisen mestarin vuoksi syrjäytetyt saksalaiset säveltäjät asettivat katkeran arvostelunsa hänen ylenpalttista ihailuaan vastaan. Mutta rehellinen arviointi ei saata kieltää sitä merkitystä, mikä Rossinilla on ollut omaan aikaansa ja nykyaikaisen oopperan kehitykseen, sen täytyy katsella ja sen mukaan myöskin selittää häntä kuten jokaista taiteilijaa sivistyshistoriallisena ilmiönä. Ensinnäkin on huomattava, että hänen musiik-

kiaan saattaa täysin käsittää vain italialaiselta kannalta; silloin sen melodian palvonta tuntuu kansallisten perintäkäsitysten luonnolliselta kehitykseltä, niitten käsitysten, jotka olivat säilyneet napolilaisen koulun omina Alessandro Scarlattin ajoilta alkaen. Vaikkapa tätä tietä ei voitukaan saavuttaa musikaalisen näytelmän ihannetta, kävi kumminkin Rossinin ohjaama liike määrääväksi koko italialaisen oopperan olemukselle viime vuosisadan ensi puoliskon kuluessa. Bellini, Donizetti ja Verdikin alkuaikoinaan seisovat hänen hartioillaan eikä heitä saattaisi ajatellakaan ilman häntä. Lisäksi ne myönnytykset, jotka Rossini teki laulajien kurkkutaituruuden hyväksi ja joiden avulla hän — ei sitäkään saa unohtaa — puolestaan edisti laulutaidon kehitystä moneenkin suuntaan, saavat selityksensä siitä itsevaltiaasta asemasta, joka oli hänen aikansa oopperanäyttämön suuruuksien tunnustettu oikeus. Rossini sävelsi primadonna ja kuuluisia laulumestareita varten, joiden jumaloiminen suuren yleisön keskuudessa oli silloin korkeimmillaan. Mutta Rossini oli myöskin aivan varsinaisesti restauratsioni-ajan säveltäjä. Hänen teoksistaan ei tule tavoitella ajan suuria aatteita, jotka olivat paenneet pois julkisesta elämästä; vain milloin, kuten »Tellissä», ne kaikuvat mukana, on hänenkin musiikillaan huomattava luonne. Pällepäätteeksi on Rossinin teoksia aivan liiaksi väärin syytetty siitä, että ne muka palvelevat vain »aistinautintoa». Ei minkään taiteen alalla tulisi käyttää tätä käsitettä varovammin kuin musiikissa, sillä siinähan soinnin aineellinen ja henkinen puoli sattuvat enimmäkseen yhteen. Se, mikä tuntuu maallikosta vain pelkältä korvanhivellyltä, saattaa musiikkimiehelle puhtaana sulosointina merkitä vielä ylevimmän tunteen ilmentystä. Kauneu-

desta hurmautunut korva ei tunne mitään kevytmielistä musiikkia, on vain olemassa eroitus enemmän tai vähemmän merkityksellisen sävelleikin välillä.

Gi o a c h i m o R o s s i n i syntyi helmikuun 29 p:nä 1792 Pesarossa, eräässä muinaisen Kirkkovaltion pikkukaupungissa. Hänen isänsä eli siellä sekä kaupungin torvensoittajana että teurastamon tarkastajana. Häntä kuvataan luonteeltaan levottomaksi ja — mikä säveltäjämme nähden on mielenkiintoista — hauskaksi veitikaksi, joka hilpeän mielensä vuoksi sai lisänimen »il vivazza» (»velikulka»). Äidillä oli niinkään soitannollisia taipumuksia, hänellä oli kaunis ääni ja hän lauloi pienissä oopperayrityksissä *seconda donna* (s. o. toisarvoisia) osia. V:sta 1799 alkaen perhe eli Bolognassa köyhissä oloissa niistä tuloista, joita isä torvensoittajana ja äiti laulajattarena tilapäisesti onnistuivat hankkimaan. Pikku poika, jonka ääni kehittyi aikaisin ja joka oppi myöskin hiukan soittamaan pianoa, otti pian osaa heidän esityksiinsä. Niin sai Rossini jo lapsena harjoittaa käytännöllisen soittoniekan ammattia. Äänenmurroksen ilmaannuttua hän liittyi kuljeksiviin oopperajoukkoihin, harjoitti laulajien kanssa heidän osiaan ja johti pianon ääressä kuoroharjoituksia. Varsinaista opetusta antoi hänelle 12:nneistä ikävuodestaan alkaen ensiksi Angelo Teseis. Maaliskuussa 1807 hän pääsi Bolognan Filharmonisen lyseon oppilaaksi, jossa hän, kuten myöhemmin Donizetti, sai opettajakseen Stanislao Mattein. Kovinkaan suurta ei hän tältä oppinut; koko elämänsä ajan hän vältti polyfoonista sävellystapaa, josta hän ei pitänyt ja jota hän ei osannutkaan. Sitävastoin kehittyi hänen rikas ja kevyt keksintäkykynsä hämmästyttävän nopeasti. Konservatorion aikana syntyneet sävellykset samaten kuin aikai-

simmat Veneziassa julkaistut oopperatkin saatamme sivuttaa. Rossinin ensimmäinen suurempi menestys oli Milanon Scala-teatteria varten kirjoitettu ooppera »Koe-tuskivi». »Tancred», sävelletty 1812 Venzeiaa varten, laski sitten hänen varsinaisen maineensa perustuksen. Tässä oopperassa käytti Rossini ennen tuntemattomia keinoja. Hänen uhkea melodiansa, jolla oli apunaan korkeimmilleen kehittynyt, loistava laulutaito, hänen viehättävän tulinen musikaalinen temperamenttinsa, hänen kaikesta hataruudestaan huolimatta erittäin tehoisa soitinnuksensa tekivät voimakkaan vaikutuksen. Tämä uusi sävellystapa hankki Rossinille innostuneita kannattajia ensin Pohjois-Italiassa, jossa hänelle pian myönnettiin johtava asema; mutta kesti sentään melkein kymmenen vuotta, ennenkuin hän sai täyden tunnustuksen ulkomaillakin.

»Tancredin» jälkeen seurasivat v. 1813 »Italialaisnainen Algerissä», 1815 »Elisabet» — tärkeä siinä suhteessa, että jouhikvartettia on käytetty *secco-resitatiivin* säestäjänä — 1816 »Sevillan parturi», sävelletty Roomaa varten 18 päivässä, samana vuonna »Otello», 1817 »Tuhkimo» ja »Varasteleva harakka», 1818 »Mooses», 1819 »Vedenneito» (Walter Scottin romaanin mukaan) ja 1820 »Muhamed», josta hän myöhemmin muodosteli oopperan »Korinton piiritys» ranskalaista näyttämöä varten. Näiden pääteoksien lomassa syntyi joukko arvottomia ooperoita, jotka nopeasti luotuina yhtä nopeasti unohtuivatkin. Kun Rossini sävelsi niin kevyesti — usein hän kirjoitti kolme, jopa useammankin oopperan yhdellä näytäntökäudella — kävi hänen kirjoitustapansa jonkunverran kaavamaiseksi. Suoritus oli liian ylimalkaista, muutamia tehokeinoja, kuten esim. kuulua *crescendo*aan,

hän käytti aivan kyllästyttävän paljon. Mutta hänen onnistuneimmissa luomissaan pääsi hänen sävelkielensä hivelevä tenho yhä enemmän esille, ja sen vuoksi saattoi unohtaa paljon, jopa senkin tosiseikan, että Rossini ei oikeastaan ollut mikään draamallinen säveltäjä, että häneltä harvoja poikkeuksia lukuunottamatta puuttui syvempi soitannollinen luonteistelukyky. Hänen musiikkinsa on enimmäkseen konserttimaista. Mutta sen tehokas ja eloisa vaikutus vastasi kaikkia niitä vaatimuksia, jotka hänen aikansa teatteri asetti oopperalle. Lisäksi on syynä sen menestykseen se vapaa muotojen käsittely, jota säveltäjä noudatti kaikista opera serian ja buffan perinnäiskäsityksistä välittämättä.

Rossinin hedelmällisintä aikaa olivat ne Napolissa vietetyt vuodet, jolloin hän työskenteli Barbajan johtamien yritysten hyväksi. Barbaja osasi käyttää edukseen hänen kykyään, mutta auttoi häntä myöskin yhä loistavampien palkkioiden avulla ja ottamalla hänet pelipankkinsa osakkaaksi saavuttamaan ulkonaista hyvinvointia. Kun Napolissa syttyi vallankumous, seurasi Rossini impressariotaan Wieniin, mentyään sitä ennen naimisiin kuuluisan alttolaulajattaren Isabella Colbrandin kanssa, jolle hän oli kirjoittanut useitten oopperoitensa pääosat. Kolmikuukautisen menestyksellisen oleskelun jälkeen Wienissä hän palasi puolisoineen takaisin Italiaan. Mutta kun hänen oopperansa »Semiramis» 1823 otettiin Venetsiassa kylmästi vastaan, sanotaan hänen siitä suutuksissaan kääntäneen isänmaalleen selkensä. Hän lähti aluksi Lontooseen ja saavutti siellä loistavia voittoja, jotka tuottivat hänelle runsaasti kultaa ja kunniaa; sitten hän asettui pysyvästi Pariisiin. Italialaisen teatterin johtaminen, joka hänelle uskottiin, ei miellyttänyt kauvan Rossinia,

ja niin perustettiin häntä varten nimellinen »Ranskan laulun ylitarkastajan» virka, josta oli 20,000 frangin vuosipalkka. Mestari itse laski ivalliseen tapaansa pilaa tästä toimestaan, kun hän kuullessaan kadulla juopuneitten siivotonta loilotusta muka tosissaan huomautti, että sekin kuului hänen virkatehtäviensä piiriin.

Oleskelu Pariisissa vaikutti Rossiniinkin samalla tavoin syventävästi kuin hänen maanmiehiinsä Belliniin ja Donizettiin. Ranskalaisen hengen kosketus terästi hänen draamallista aistiaan; huoleton toimeentulo ja toisaalta kiihkeä kunnianhimo saivat hänen työskentelemään hitaammin ja huolellisemmin. Tämän muutoksen hedelmät näkyivät kahden vanhemman teoksen »Muhammedin» (1826) ja »Mooseksen» (1827) muodosteluissa, mutta ennen muuta hänen pääteoksessaan, Auberin »Porticin mykän» aiheuttamassa, 1829 sävelletyssä »Wilhelm Tellissä», joka on Rossinin neron kypsyein ja merkittävin luoma. »Tell» osoittaa Rossinin teatteri-uran huippua ja samalla myöskin sen loppua. V:n 1830 jälkeen, siis 37:nneistä ikävuodestaan lähtien kuolemaansa saakka 1868 ei Rossini ole kirjoittanut enää mitään. Paitsi kuuluksi tullutta »Stabat mater» sävellystä (1832) syntyi häneltä enää vain muutamia pikkulauluja, sarja »Soirées musicales» ja muuan messu (1864). Viimemainitun hän sovitti vielä nopeasti soittimille, jotta se »ei joutuisi herrojen Saxin ja Berliozin käsiin», sillä hänen kuolemansa jälkeen he muuten tulisivat saxofoneineen ja muine nykyaikaisen orkesterin jättiläisineen ja »tappaisivat hänen lauluääniraukkansa».

Suus tasan puolet elämästään vietti tämä runsaslahjainen, mutta joka suhteessa omituinen mies nautintorikkaassa hiljaisuudessa. Hänen »laiskuutensa» ja herkut-

teluhalunsa olivat pian kaikkien hampaissa; mutta ei pakotus enemmän kuin pilkkakaan saaneet häntä luopumaan toimettomuudestaan. Mitä hänellä oli ollut taiteilijana sydämellään, sen hän oli mielestään jo sanonut; puolueitten pyrkimyksistä ja monista kiistoista, joita hän sai vielä nähdä, hän pysyttäytyi ylhäisesti erillään. V:n 1829 jälkeen hän eli milloin Bolognassa, milloin Firenzessä, sitten taas Pariisissa ja sen läheisessä Passyssa; siellä hän huvilassaan, jonne kaikki päivän kuuluisuudet mielellään poikkesivat, vietti miellyttävää maailmanmiehen seuraelämää. Vaikkakin pienistä oloista lähteneenä oli Rossini osannut hankkia itselleen laajan yleissivistyksen; häntä pidettiin henkeväenä ja hienoaistisena, ja laajoissa piireissä olivat hänen sattuvat ja iskuvalmiit sanautkauksensa tunnettuja.

Kun Rossini kuoli v. 1868, ei hän jättänyt jälkeensä mitään aukkoa taide-elämässä; musiikille oli hän ollut jo kauan kuolleena. Nykyaika tuntee häntä vielä vain kahden oopperansa: »Sevillan parturin» ja »Wilhelm Tellin» välityksellä. Mutta ne kuuluvatkin kaikkien aikojen mestariteosten joukkoon ja elävät epäilemättä vielä kauan. »Parturissa», tuossa musikaalisen hilpeyden, säkenöivän sukkeluuden ja ylikuohuvan hyvätuulisuuden voittamattomassa esikuvassa meillä on ainoa vielä elossa oleva opera buffan edustaja. »Tellin» merkitys on sen ylevässä yksinkertaisuudessa ja arvokkuudessa, luonteistelussa ja soinnillisessa kauneudessa, jotka huolimatta monesta värittömäksi käyneestä kohdasta kohottavat sen musiikin korkealle. Ken osaa teeskentelemättä nauttia näistä Rossinin parhaista teoksista, ei saata olla niiden luojaan musikaalista neroa mitä suurimmassa määrin ihailematta.

□□□□



### Vincenzo Bellini.

Syntyi 18 <sup>3</sup>/<sub>11</sub> 01 Cataniassa.

Kuoli 18 <sup>24</sup>/<sub>9</sub> 35 Puteaux'ssa Pariisin lähellä.

**B**ellinin nimeä kannattaa vielä meidän päivinämme kaksi hänen teostaan, jotka kaikista ajan maun muutoksesta huolimatta ovat pysyneet elinvoimaisina: »Unessa kävijätär» ja »Norma». Oltuaan muinen sävelmiensä innostaman yleisön lempikappaleita, saavat ne kiittää nykyisin näyttämöllä säilymisestään primadonna, niitä harvoja entisen italialaisen laulutaiteen edustajia, jotka kykenevät niissä loistamaan. Ja siitä johtuu, että meidän mielestämme niiden säveltäjä ja näyttämöllinen taituri-maisuus kuuluvat erottamattomasti yhteen. Mutta Bellini on ollut omalle ajalleen paljon enemmän kuin vain laulajien altis palvelija, joka on luonut välineitä heidän voittojaan varten; hän on taiteellisesti tulkinnut oman aikansa ja laajojen kulttuuripiirien tuntemusta — ovathan italialaiset isänmaanystävät löytävinään hänen musiikissaan maansa valtiollistakin tunnelmaa! — ja historiallisen kat-

sauksen kannalta hän on mielenkiintoinen ja tärkeä ilmiö. Kuten Donizetti kohoaa hänkin taiteellisena yksilöllisyytenä yläpuolelle Rossinin jäljittelijä-joukon, johon hänkin alkujaan kuului, ja muodostaa yhdessä »Lucian» säveltäjän kanssa italialaisen oopperan kehityksessä sen väliasteen, joka johtaa Rossinin nerokkaasta, mutta naiivista taiteesta kypsyneempään ja vakavampaan Verdiin. Donizetti oli heistä tuotteliaampi ja monipuolisempi, Bellini alkuperäisempi ja merkittävämpi luonne.

Bellini tarkoitti luomistoimellaan suorastaan oopperan uudistusta. Pyrkimys ilmaisun todellisuuteen, sanan ja sävelen yhdenmukaisuuteen seisoo Bellini uudistuksellisine kokeineen aivan Gluckin ja Wagnerin välillä. Kuvaavaa hänen taiteelliselle suunnalleen on hänen luomistapansa. Bellini kirjoitti tosin muistiin musikaaliset aiheet, ennenkuin hän kävi käsiksi uuteen oopperaan; mutta varsinaiseen sävellystyöhön hän ryhtyi vasta mitä huolellisimmin punnittuaan aihetta ja sen kirjallista muodostelua. Felice Romanissa, hänen useimpien teostensa librettojen kirjoittajassa, hän oli tavannut runoilijan, joka mielihyvin ja auliisti taipui hänen toivomuksiaan noudattamaan. Saatuaan runoelman oli Bellinin tapana lausua sanat ääneen ja kehittää sitten äänensä laskun ja nousun mukaan sävelmällinen perusviiva, jossa hän ei tahtonut nähdä muuta kuin puheäänien luonnolliset korostukset soitannollisesti muovailtuina. Meistä, jotka huomaamme Bellinin oopperoissa etusijassa hänen laulujensa koloratuurit ja kadenssit ja joista sitäpaitsi hänen tekstinsä kurjat käännökset ovat vastenmielisiä, tuntuu tämä tosiasia hämmästyttävältä. Sen suurempi syy on sitä huomauttaa. Se seikka, että Bellini vaikutti sellaisena aikana, jolloin joukko eurooppalaisen maineen saa-

vuttaneita mitä loistavimpia laulajanimiä hallitsi teatteria, ei valitettavasti kylläkään ole ollut hänen sävellystapaansa vaikuttamatta, ja epäilemättä se on saanut hänen monessa suhteessa tinkimään vakaumuksistaan. Pyrkimys yksinkertaisuuteen ja luonnollisuuteen, halu päästää kantileena oikeuksiinsa, saivat hänen lisäksi aivan liiaksi laiminlyömään säästystä. Hänen orkesterissaan käy yksinkertaisuus köyhyydeksi; sitäpaitsi osoittaa koko soitinkoneiston käsittely valitettavaa teknillistä taitamattomuutta. Niinikään täytyy sanoa hänen jotenkin huolimattomia kuoroosiaankin useasti uudistuvine unisoonoineen viheliäisiksi. Tästä käy selville, että Bellinin varsinainen taiteellinen ammattikyky ei ollut kovin suuri. Mutta sitä suuremmaksi on arvioitava hänen ihmeellisen nerokas lahjakkuutensa. Hänen vahvana puolenaan oli yksinkertaisten, jalonylevien ja enimmäkseen syvätunnelmallisten sävelmien keksiminen. Hänen taipumustaan kuvata helliä ja hentoja tunteita on moitittu imelyydeksi ja liikatunteellisuudeksi eikä aina ilman syytä. Tässä suhteessa hän taiteilijana kuvasti omaa raskasmielistä, haaveellista luonnettaan. »Unessakävijättärellä» on enimmäkseen hänen oman olemuksensa piirteet, kun sitävastoin se suuruus ja ylevyys, johon hänen tyylinsä saattoi kohota, ilmaiseikse puhtaimpana »Norman» päätöksessä.

Vincenzo Bellini oli syntyisin katanielaisesta soittoniekkaperheestä Sisiliasta. Iso-isä Vincenzo (kuollut 1829) ja isä Rosario (kuollut 1840) olivat kumpikin kunnioitettuja, vaikkakaan eivät eteviä sävelniekkoja. Heiltä sai poika ensimmäisen opetuksen. Hänen tavaton lahjakkuutensa lienee jo aikaisin herättänyt huomiota hänen kotikaupungissaan, sillä kun 18-vuotias nuorukainen piti lähetettämän Napolin S. Sebastianon konser-

vatorioon, myönsi Catanian valtuusto hänen suosijattensa Sammartinon herttuattaren esityksestä hänelle vuotuisen apurahan, joka Vincenzon kuoltua siirtyi hänen jälkeensä jääneille veljilleen.

Oleskelu Napolissa (vuoteen 1826) oli nuorukaiselle tapahtumista rikas aika ja antoi hänen elämälleen ratkaisevan käänteen. Siellä hän saavutti ensimmäisen menestystensä, joka johti hänet oopperasäveltäjän uralle, siellä hän tapasi Francesco Florimossa ystävän, jonka harras myötätunto seurasi häntä elämänsä kaikissa kohtaloissa; siellä sai hän myöskin tuntea autuasta ja tuskallista nuoruuden rakkautta Maddalenaan, presidentti Fumarolin tyttären, jota Bellini pyysi kaksi kertaa turhaan omakseen. Hän sai ylpeän kiellon vastaukseksi, mutta eipä kestänyt kauan, ennenkuin »köyhästä pianonsoittajasta» oli tullut kuuluisa taiteilija. Kun Vincenzo jo 1825 oli konservatoriossa, jonne hän yhä edelleen kuului Zingarellin oppilaana, saanut ensimmäisen draamallisen kokeensa »Adelson ja Salvini» esitetyksi, laski hän vuotta myöhemmin ensimmäisen teoksensa julkisuuteen. Hänen oopperansa »Bianca ja Fernando» esitettiin Napolin S. Carlo-teatterissa, ja kuuluisa laulajatar Lalande, Rubini ja Lablache suorittivat pääosat. Menestys oli niin suuri, että impressario Barbaja uskoi hänelle seuraavan oopperan säveltämisen Milanon Scala-teatteria varten. Bellini kirjoitti »Merirosvon» ja kohosi siten elossa olevien säveltäjien eturiviin. Tästä alkaen ei häneltä puuttunut tilauksia Italian parhaiten näyttämöitten tarpeeksi; hänen maineensa oli vakiintunut ja teki pian hänen nimensä tutuksi ulkomaillakin. Muovailtuaan uudelleen perin pohjin »Biancan» Genuaa varten sävelsi hän 1829 uuden oopperan »Muukalaisnainen», joka herätti yhtä suurta

ihastusta kuin »Merirosvokin»; sitten seurasivat nopeasti toisiaan Zaïra (1829) ja »Romeo ja Julia» (I Capuleti ed i Montecchi, 1830). Aikomus säveltää ooppera »Ernani» jäi toteuttamatta.

Vuoden 1830 syksyn vietti Bellini vahvistaakseen heikontunutta terveyttään Moltrasiossa Como-järven rannalla, aivan lähellä rakastettuaan Giuditta Turinaa, rikkaan milanolaisen silkkikauppiaan tytärtä, jota kohtaan hän jo useita vuosia oli tuntenut syvää, tytön intohimoisesti vastaamaa lempeä. Ihanan ympäristön hiljainen rauha ja hänen mielensä onnellisuus kuvastuvat »Unessakävijättären» lauluissa, jonka teoksen hän sellaisten vaikutelmien alaisena loi 1831. Samana vuonna oleskeli Bellini jotenkin kauan vieraana ystävättärensä perheessä tämän maatilalla Casalbuttanossa, ja sävelsi siellä mestari-teoksensa »Norman». »Norman» ensiesitys Milanossa sai jotenkin kylmän vastaanoton, ja vasta myöhemmin opittiin sen partituurin omituisia kauneusarvoja täysin ymmärtämään. V. 1832 kävi Bellini kotiseudullaan Sisi-liassa omaisiaan tapaamassa. Sitten hän kävi käsiksi uusiin suunnitelmiin. »Muukalaisnaisen» ja »Unessakävijättären» menestysten jälkeen, joihin pian liittyi myöskin »Norman» saavuttama tunnustus, tuotti »Beatrice di Tenda» hänelle pettymyksen. Ooppera epäonnistui Venetsiassa, vaikka kuulu laulajatar Pasta esitti pääosaa. Toukokuussa 1833 lähti nuori mestari kutsun saatuaan Pastan kanssa Lontooseen esityttääkseen siellä muutamia teoksia. Saman vuoden lopulla hän siirtyi Pariisiin ja vietti siellä elämänsä viimeiset puolentoista vuotta.

V. 1834 Pariisiin italialaista oopperaa varten sävelletty teos »Puritaanit» osoittaa, että Bellini vakavalla työllä oli astumaisillaan uudelle ja merkittäväälle uralle. Hän tutki

innokkaasti ranskalaista musiikkia, jonka vaikutus on selvästi huomattavissa rikkaammassa soitinnuksessa ja yhteiskohtien kiinteämmässä yhteydessä. »Puritaanien» suunnattoman menestyksen jälkeen sai hän uusia houkuttelevia tarjouksia Italiasta; myöskin hän aikoi työkennellä Pariisin oopperaa varten ja opetteli siitä syystä ranskaa. Mutta kesken kaikkia näitä toiveita ja pyrintöjä, jotka olisivat ehkä johtaneet aivan aavistamattomiin tuloksiin, tempasi kuolema ei vielä 34-vuotiaan taiteilijan syyskuun 24 p:nä 1835 hänen odotellessaan vaikealle taudilleen parannusta ystävänsä Levyn talossa Puteaux'ssa Pariisin lähistöllä. Elämässä niin ihmisten ympäröimä ja juhlimia sävelniekka kuoli yksikseen jätettynä; hänen isäntäväkensä oli juuri lähtenyt Pariisiin, ja vain huvilan puutarhuri oli hänen kuolinvuoteensa ääressä läsnä.

Bellinin aikainen ja odottamaton kuolema herätti kaikkialla vilpittöntyä surua. Aikalaiset menettivät hänessä ihailun taiteilijan, ystäväparvi hyvän ihmisen.



Gaetano Donizetti.

Syntyi 17<sup>29</sup>/<sub>11</sub> 97 Bergamossa.  
Kuoli 18<sup>3</sup>/<sub>4</sub> 48 samassa paikassa.

**V**iimeinen suuri, todella musiikkihistorialliselta kannalta huomattava liike, joka lähti Italiasta, käsittää viime vuosisadan molemmat ensimmäiset vuosikymmenet ja sai alkunsa Gioachimo Rossinin ilmestyttyä. Tämän suuren uudistajan oppilaista, jonka voitot auttoivat abso luuttisen sävelmän ja bel canto-laulutavan pääsemään hallitseviksi, ja joka pani toimeen aikansa koko oopperataiteen mullistuksen, mainitsee historia kaksi yhtä etevää miestä: Bellinin ja Donizettin. Heihin liittyi myöhemmin kolmantena Giuseppe Verdi, jonka lopullisen ja aivan toisenlaisen kehityksen kumminkin vasta lähin menneisyys sai ihmeekseen nähdä.

Gaetano Donizetti syntyi marraskuun 29 p:nä 1797 Bergamossa. Hänen kasvatuksensa ei ollut mitenkään sellainen, että se olisi määrännyt hänet edeltä-

käsin sävelniekan uralle. Ensimmäisen opastuksen säveltämisessä antoi hänelle Simon Mayr, opettajana ja säveltäjänä arvossa pidetty mies. Mutta kun pojan lahjakkuus pitemmälle kehittyäkseen aiheutti hänen lähettämisenä Bolognaan, ei hänen pitänyt harjoittaa siellä yksinomaan soitannollisia, vaan myöskin tieteellisiä opinnoita. Bolognan musiikkiopiston johtajana oli siihen aikaan padre Stanislao Mattei, Rossinin, Morlacchin, Pacinin y. m. opettaja. Hänen aikanaan tuli Donizettikin 1815 opiston oppilaaksi ja nautti luultavasti Pilottin ja Mattein sijaisen Battista Gaianin opetusta. Tänä opintokautena syntyi useita sinfonioja, kvartetteja, kirkko- ja konserttikappaleita. Gaetano osoitti rautaista ahkeruutta ja suurta luomisintoa. Hänen Mozartia muistuttava muistinsa ja tavattoman helppo luomislahjansa herättivät pian huomiota, ja jo lähimpinä vuosina sisältävät opiston toimeenpanemien julkisten näytösten ohjelmat nuoren bergamolaisen teoksia. Mutta hänen vanhempansa eivät tahtoneet kuulla puhuttavankaan säveltäjän ammatista. Välttääkseen omaistensa pakotusta, he kun tahtoivat tehdä hänestä asianajajan, meni Donizetti tarjokkaaksi erääseen itävaltalaiseen rykmenttiin. Sotilaana hän joutui kulkemaan halki Pohjois-Italian, ja siellä hän sai tutustua oopperanäyttämön oloihin. Rossinin menestyksen kannustamana hänkin uskalsi yrittää omaa draamallista teosta, joka esitettiin Venezian San Luca-teatterissa nimellä »Enrico di Borgogna». Se otettiin ystävällisesti vastaan, ja nyt vakiintui Donizettissa päätös koettaa onneaan oopperasäveltäjänä. Se tapahtui marraskuussa 1818. Vielä samana vuonna hän sävelsi kaksi muuta oopperaa Veneziaä varten; niillä oli vain keskinkertainen menestys, mutta herkeämättä ja oikein tulisella innolla työskenteli

nuori mestari tästä lähin näyttämön hyväksi. Lyhyessä ajassa syntyi sarja osaksi traagillisia, osaksi koomillisia oopperoita, jotka sävellettyinä Italian eri teattereita varten levittivät hänen mainettaan vähitellen sangen laajalle.

Kaikilla näillä erikoisteoksilla, jotka eivät vielä lähimainkaan antaneet aavistusta luojaansa vastaisesta merkityksestä, oli vielä hyvin vähän kehittynyt erikoisleima; Donizettin kunnioitus Rossinia kohtaan ilmeni vielä hänen suuren esikuvansa maneerin jäljittelyssä. Vasta »Anna Bolenasta» alkaen, joka 1831 Milanosta lähtien valloitti myrskyn tavoin Wienin, Pariisin, Lontoon ja Pietarin näyttämöt, saavutti Donizettin tyylipiirien persoonallisen värityksen, ja yhä tehoisampana tunkeutui siitä alkaen hänen lennokas ja kansanomaisen sävelmällinen keksintäkykynsä ilmoille. Seuraavina vuosina aina 1835 saakka syntyi kokonaista 22 oopperaa, joista merkittävimpinä mainittakoon vain »Lemmenjuoma», »Lucrezia Borgia», »Marino Falliero», »Belisario» ja »Lucia di Lammermoor». Tämän aikakauden teoksista lienee etevin »Lemmenjuoma», jota alallaan saattaa sanoa oikeaksi buffa oopperan esikuvaksi; enimmin levinnyt on »Lucia di Lammermoor». »Lucrezia Borgia» kirjoitti Donizetti Milanossa Mercadanten puolesta, jota sairaus esti aikanaan valmistamasta johtajan häneltä tilaamaa oopperaa.

Donizettin tuotteliaisuus ja luomiskyvyn helppous tuntuvat melkein ihmeeltä. Muutama viikko, jopa 14 päivää riitti hänelle usein muodostaakseen jonkun oopperan suunnitelmasta valmiin teoksen. Kumminkin puuttuu hänen teoksistaan se hienouden ja täydellisyyden lopullinen aste, jonka lahjakkainkin voi aina vain saavuttaa herkimmän työn ja viimeistelyn avulla. Donizettin musiikkikappaleet ovat kuin kiinnisepattuja mieli-



johtumia, jotka ovat pulpunneet hänen henkensä ehtymättömän sävelriikkaista lähteistä.

Vuodesta 1834 oli Donizetti professorina Napolin kuninkaallisessa konservatoriossa toimien kapellimestarina ja sävellyksen opettajana. Mutta tämä työ kiinnitti vain vähän hänen mieltään; hänen väsymätön luomishalunsa ei suonut hänelle lepoa, ja hänen teostensa esittäminen pakotti hänen matkustamaan milloin sinne milloin tänne. Siten vietti hän vuosikausia rauhatonta kulkurielämää.

Donizettin oopperat herättivät ei ainoastaan Italiassa, vaan kaikkialla, minne ne ilmestyivät, ennen kuulumatonta innostusta. Kun Bellini oli kuollut ja Rossini »Tellinsä» jälkeen oli oopperasäveltäjänä vaiennut, tuli Donizettista yleisön juhlimia lemmikki. Hänen luomistoimensa kolmas kausi, jolloin syntyivät hänen kypsimmät teoksensa, alkoi Pariisissa. Siellä sävelsi Donizetti helmikuussa 1840 Opéra comique-teatteria varten »Rykmentin tyttären»; kaksi kuukautta myöhemmin esitettiin Suuressa oopperassa hänen »Poliuto» oopperansa uudelleen muovailtuna »Marttyyrien» nimellä, ja saman vuoden joulukuussa ilmestyi »Suosikki», hänen mestariteoksensa vakavan oopperan alalla.

Vuodet 1841—42 oleskeli Donizetti Wienissä. Rossinin alotteesta, joka oli hänelle hyvin suosiollinen, oli säveltäjällemme tarjottu Bolognan Filharmonisen lyseon kapellimestarin ja johtajan toimi. Hän epäröi kauan, mutta päätti sitten lähteä Wieniin, jonne hänet koetettiin kiinnittää nimittämällä hänet keisarillis-kuninkaalliseksi kamarisäveltäjäksi (samaa virkaan, jota Mozart oli aikoinaan hoitanut) ja lupaamalla hänelle varma palkka. Siitä huolimatta juhliittiin häntä suuresti Bolognassa, kun hän johti siellä Rossinin hartaasta pyynnöstä hänen »Stabat

mater»-sävellyksensä. Wieniä varten kirjoitti Donizetti oopperan »Linda di Chamounix» osoittaen sillä uudelleen monipuolisuuttaan; sillä tällä kertaa vei hänet aihe musikaalisen idyllin alalle. Palattuaan Pariisiin, sävelsi hän »Don Pasqualen», koomillisen oopperan helmen, joka kuten »Lemmenjuomakin» uhkui hilpeyttä ja sähkövää sävelsuloa.

Tutustuminen ranskalaiseen oopperaan vaikutti Donizettiin terveellisesti. Hänen helppoon keksintäkykyynsä yhtyi yksityiskohtien huolellisempi käsittely, hänen ilmaisuapansa kävi draamallisemmaksi, hänen tyyliinsä voitti lausunnan terävyydessä, ja selvästi tulee näkyviin pyrkimys rikastuttaa ja käyttää luonteenomaisemmalla tavalla soitinnuksen keinovaroja. Nämä muutokset antavat viimeisen tuotantokauden teoksille niiden ominaisen leiman.

Ihmisenä on Donizettia yksimielisesti arvosteltu kunnioitettavaksi ja rakastettavaksi. Huolimatta suunnattomasta menestyksestään, joka luonnollisesti johti siihen, että häntä jumaloitiin henkilönäkin, pysyi hän mieleltään ja käytökseltään vaatimattomana. Hänen luonteensa olennaisena piirteenä oli vieno alakuloisuus, joka kuvastuu hänen musiikissaankin, mutta jota hän mielellään koetti toisten seurassa ollessaan peittää leikinlaskulla. Ulkonaisesti hän esiintyi hilpeänä, rakasti seurustelua ja vietti jotenkin säännötöntä, ohimenevistä lemmensuhteista rikasta elämää. Mutta kuten käy selville hänen julkaistuista kirjeistään, joissa saa katsahtaa hänen sieluunsa, kärsi hän tämän mustalaiselämän rauhattomuudesta ja rasituksista ja kaipasi omaa kotia ja perhettä. Hänen vaimonsa oli kuollut varhain eikä mestari näytä koskaan unohtaneen hänen menettämistään.

Donizettin suhteet kuuluhiin samanaikuisiin säveltäjiin osoittavat hänen jaloa luonnettaan. Milloinkaan ei hänen menettelyään ohjannut kateus eikä pöyhkeilyn halu. Rossiniin häntä yhdisti sydämellinen ystävyys; nuoressa Verdissä hän tervehti nousevaa tähteä oopperataivaalla ja yksinpä kilpailijaansa Mercadanteakin hän arvioi puolueettomasti ja ilman kaunaa.

Donizettin viimeiset 1843 syntyneet oopperat olivat »Don Sebastiano» ja »Caterina Cornaro», edellinen sävellettyä Pariisia, jälkimäinen Napolia varten. Molemmat otettiin, ainakin siellä, missä ne ensi kertaa esitettiin, kylmästi vastaan. Epäonnistuminen olisi tuskin kumminkaan tälläkään kertaa masentanut väsymätöntä taiteilijaa, joka ei koskaan ollut antanut rohkeutensa lannistua, elleivät syvemmällä piilevät syyt olisi järkyttäneet hänen itsetuottamustaan ja tulevaisuuden uskoaan. Hermoille käypä keskeymätön toimeliaisuus ja hänen säännöttömät elintapansa olivat liian varhain kuluttaneet hänen voimansa, ja loistavan elämänuransa huipulla saavutti hänet äkkiä järkyttävä loppu. Syksyllä 1843, kun Donizetti aikoi käydä käsiksi uusiin teoksiin ilmaantuivat parantumattoman mielisairauden ensi oireet. Onnettoman mestarin elämä oli siitä alkaen enää vain pelkkää elossa olemista; hän menetti vähitellen puhekykynsä ja eli viimeiset kaksi vuotta täydellisessä henkisessä pimeydessä. Oltuaan lyhyen ajan Ivryn mielisairaalassa Pariisin lähellä vietiin hänet lääkärin kehoituksesta Bergamoon. Mutta ei terveellinen ilmasto eivätkä edes nuoruudenmuistotkaan, joita tämän ympäristön olisi luullut hänessä herättävän, saattaneet parantaa sairaan tilaa. Hän kuoli syntymäkaupungissaan huhtikuun 8 p:nä 1848, ei vielä 51 vuoden vanhana.

Paitsi 64 oopperaansa on Donizetti säveltänyt paljon aarioita, lauluja ja duettoja sekä pienempiä ja suurempia kirkkomusiikkikappaleita, joita hänen aikanaan paljon laulettiin. Mutta historiaan nähden on hänellä vain oopperasäveltäjänä merkitystä ja vain sellaisena hän on säilyttänyt asemansa nykyaikaisella näyttämöllä. Hänen runottarelleen niin anteliaasti tuhlattu suosio ei ole ollut pysyvää laatua, varsinkin senjälkeen kun Ranskassa ja Saksassa heräsi todellisen musiikinäytelmän kaipuu. Mutta vaikkapa ei saatakaan myöntää hänellä olleen varsinaista alkuperäisyyttä ja aivan uutta muodostavaa luomiskykyä, vaikkapa häntä usein eikä syyttä moititaankin hänen sävellystapansa ja luonteistelunsa pinta-puolisuudesta: hänen keksintänsä ehtymättömyys, lauluhilpeitten ja kansanomaisten sävelten pulppuileva runsaus, monipuolisuus, joka teki hänet yhtä eteväksi traagillisena kuin koomillisenakin säveltäjänä, ja ne ansiot, joita hänellä on italialaisen oopperan draamallisen ilmaisykyvyn kehittäjänä, ne kaikki takaavat Gaetano Donizettille kunniapaikan maansa säveltaiteilijain keskuudessa.





Giuseppe Verdi.

Syntyi 18 <sup>10</sup>/<sub>10</sub> 18 Roncolessa Busseton lähellä.

Kuoli 19 <sup>27</sup>/<sub>1</sub> 01 Milanossa.

**I**talian viimeinen suurityylinen oopperasäveltäjä Giuseppe Verdi on harvinainen esimerkki sellaisesta taiteilijasta, joka kuuluu yht'aikaa sekä menneisyyteen että nykyisyyteen. Kuten Rossini, Bellini ja Donizetti edusti hänkin ensin sitä vanhempaa italialaista oopperaa, joka vuosisadan kahdella ensimmäisellä kolmanneksella vietti voittojuhliiaan; mutta hänen myöhemmät teoksensa liittyvät mitä läheisimmin viime aikojen draamallisiin pyrkimyksiin. Osa hänen tuotantoaan on lopullisesti päättänyt takanamme olevan taidekauden; toisessa osassa osoitetaan Verdiä mitä nykyaikaisimmaksi säveltäjäksi, jonka tehtävänä näkyy olevan ohjata tulevaakin kehitystä uusille urille. Yhtä merkillinen kuin mestarin muuttumis- ja mukautumiskyky on hänen luova keksintälahjansakin, joka pysyi melkein ehtymättömänä myöhäiseen vanhuuteen saakka.

Verdillä on merkitystä yksinomaan oopperan alalla. Tyylikäs jouhikvartetti ja useat ylevän kauniit kirkkosävellykset olivat vain hänen henkensä tilapäisiä hedelmiä, eikä niiltäkään puutu draamallisia piirteitä.

Giuseppe Verdi oli kuten niin moni suuri mies köyhän perheen lapsi. Parman läheisen Busseto-nimisen pikkukaupungin etukaupungissa Roncolessa, jossa hän syntyi lokakuun 10 p:nä samana vuonna kuin Richard Wagner, vietti hän lapsuutensa köyhissä oloissa. Hänen isällään oli pieni maustekauppa ja ravintola; poikansa inhimillisestä kasvatuksesta hän saattoi huolehtia vain vähän, hänen taiteellisen kasvatuksensa hyväksi hän ei voinut tehdä mitään. Verdin huomattava lahjakkuus herätti kumminkin erään bussetolaisen rikkaan kauppiaan Barezzin huomiota, hän otti pojan luokseen, hankki hänelle kaupungilta avustusta ja antoi hänelle varoja soitannollisia opinnoita varten Milanossa. Siihen saakka oli nuori soittoniekka koettanut ansaita niukan toimeentulonsa urkurin sijaisena tai ottamalla osaa hää- ja hautajaismusiikin suorittamiseen. Saatuaan alkuopetusta eräältä Provesi-nimiseltä mieheltä ja opittuaan myöskin yhtä ja toista suosijansa talossa säännöllisesti toimeenpannuista soitannollisista esityksistä, ilmoittautui hän v. 1832 oppilaaksi Milanon konservatorioon. Mutta joko ei hänen lahjakkuuttaan huomattu tai hänen taitonsa oli silloin vielä liian vähäinen: suurimmaksi surukseen ei häntä otettu vastaan. Verdi rupesi silloin Filharmonisen teatterin kapellimestarin Lavignan oppilaaksi. Hänen ei tarvinnut sitä katua; sillä tämän käytännöllisen teatterimiehen huomautuksista ja opetuksista oli hänelle oopperasäveltäjäksi aikoessaan luonnollisesti paljon enemmän hyötyä kuin konsanaan konservatorion tietopuoli-

sista opinnoista. Ja — siitä oli nuori Verdi jo silloin selvillä — näyttämöstä oli tuleva hänen taiteellinen ilmaisuvälineensä.

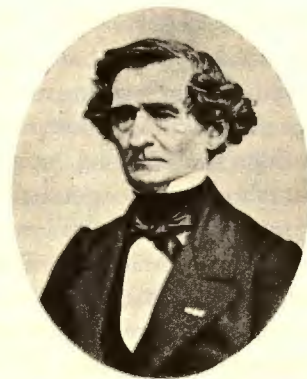
Italiassa oli siihen aikaan Rossinin ja Bellinin esikuvilla kaikkivaltias vaikutus oopperatuotantoon. Kuten Donizetti kulki Verdikin aluksi näiden molempien mestarien jälkiä. Ei hänen esikoisteoksensa, v. 1839 Milanossa esitetty »Oberto», eikä vielä toinenkaan ooppera, joka seuraavana vuonna epäonnistui, osoittanut mitään erikoista omintakeisuutta, mutta kylläkin jo »Nabucco», joka v. 1842 esitettiin Scala-teatterissa ilmeisellä menestyksellä. Sillä välin oli Verdi, joka sivumennen oli toiminut kotikaupungissaan Filharmonisen seuran johtajana ja nainut siellä ystävänsä Barezzin tyttären, menettänyt vähän ajan kuluessa vaimonsa ja molemmat lapsensa. Sisäisesti murtuneena ja taiteellisten tappioiden masentamana oli hän jättänyt kahdeksi vuodeksi teatterin. Mutta »Nabuccosta» alkoi sitten hedelmällisen tuotteliaisuuden katkeamaton kausi, johtaen mestarin yhä onnellisempiin oloihin, varsinkin kun hän tapasi toisessa vaimossaan, laulajatar Giuseppina Strepponissa luomistyöhönsä innostuneen elämäntoverin.

Verdin seuraavat oopperat ovat eriarvoisia eikä niitä kaikkia otettu yhtä suosiollisesti vastaan. Menestys kasvoi »Ernanin» ja »Lombardilaisten» mukana ja saavutti huipunsa kolmessa mestariteoksessa »Rigolettossa» (1851), »Trubaduurissa» ja »Traviatassa» (molemmat 1853), jotka ovat perustaneet Verdin maailmanmaineen. Niissä on Verdi antanut sen, mitä hän sävelmällisen kauneuden ja luonteenkuvauksen sekä draamallisen ilmaisuvoiman alalla saattoi italialaisen oopperamuodon rajoissa antaa. Hän loi vielä muutamia muitakin teoksia, joista »Naamiaiset»

(1858) ja »Don Carlos» (1867) ovat huomattavimmat; sitten näemme Verdin pyrkivän »Aidasta» alkaen yhä enemmän luomaan itselleen omaa draamallista tyyliä. Hänen pyrkimyksensä yhä suurempaan täydellisyyteen ja hänen taiteellinen rehellisyytensä eivät sallineet hänen jäädä jällelle aikansa henkisestä kehityksestä. Saaden tosin monipuolisia herätteitä ranskalaisilta säveltäjiltä ja Wagnerin syvällekäyvistä uudistuspyrkimyksistä draamallisen musiikin alalla, mutta seuraten sittenkin pohjaltaan omaa luontoaan, pääsi Verdi elämänsä ehtoolla aivan uudelle kannalle. Hän muovaili musiikkinsa sisäisemmäksi ja hienommaksi; ilmaisu syventyi ja muoto taipui kaikista sovinnaisuuksista välittämättä draamallisen toiminnan pienimpienkin vaatimusten mukaiseksi. V. 1871 Egyptin varakuninkaan Ismail Pashan Kairoa varten tilaamassa »Aidassa» tapahtuu tämä käänne täydelleen; mestarin viimeisissä oopperoissa, »Otellossa» (1887) ja »Falstaffissa» (1893), on uusi tyyli saavuttanut ominaisimman ja ehyimmän kehitysmuotonsa. Yhtä paljon kuin mestarin ehtymätöntä, nuorekasta keksintäkykyä täytyy ihailia hänen väsymätöntä, helposti saatua menestystä halveksivaa pyrkimystään yhä uusia päämääriä kohti. Hänen taiteellisen tahtonsa vakavuutta todistaa myöskin runoilija Manzonia varten kirjoitettu Requiem (1874) sekä Verdin viimeinen julkaisu, 84-vuotiaana sävelletyt neljä uskonnollista — »Pezzi sacri» — kappaletta.

Maanmiestensä lempimänä, jotka kunnioittivat häntä kuin kuningasta ja pitivät hänen nimeään jonkinlaisena Italian suuruuden ja yhtenäisyyden eduskuvana, eli Verdi vuosikausia talvisin Genuan Palazzo Doriassa, kesäisin Sant' Agata-nimisellä maatilallaan. Viimeksi hän asui yhtämittaa Milanossa, milloin hän ei ollut terveyttään

hoitamassa Montecatinin kylpylöissä. Ei saa myöskään jäädä mainitsematta, että ylistetty taiteilija otti vilkkaasti osaa maansa valtiolliseen elämään. Joutohetkinään kotoaan hän mielellään hommaili puutarha- ja peltotöissä; myöskin harrasti hän innokkaasti hevosten kasvatusta. Suuren omaisuutensa hän määräsi toisen puolisonsa kuoltua yksinomaan hyväntekeväisyyslaitoksille. Hiljan avattu turvala vanhoja ja sairaita soittoniekkvoja varten hänen kotikaupungissaan Bussetossa on säilyvä tuleville sukupolville hänen mielenlaatunsa ilmauksena. Mutta historioitsija on näkevä Verdin merkityksen hänen musikaalisen keksintäkykynsä runsaudessa ja alkuperäisyydessä, sellaisessa luomisvoimassa, joka oli suotu vain harvoille 19:nnen vuosisadan sävelmestareille.



Hector Berlioz.

Syntyi 18 <sup>11</sup>/<sub>13</sub> 03 La Côte Saint-Andréssa  
Kuoli 18 <sup>9</sup>/<sub>3</sub> 69 Pariisissa.

**B**erlioz on yksi selväpiirteisimpiä musikaalisia persoonallisuuksia. Säveltaiteen kehitykseen nähden 19:nnen vuosisadan ensi kolmanneksella ei kellään lähinnä Weberiä, joka antoi oikeastaan kaikkiin suuntiin aloitteita, ole ollut niin kauvaskantoista merkitystä kuin hänellä. Välittömästi ja tietoisesti hän asetti klassillista ihannetta vastaan romanttisen, särki ensimmäisenä muodon — »Fantastinen sinfonia» on julkaistu ennen »Yhdeksättä» — ja koetti ilmaista uuden sisällyksen uudella tavalla. On kuvaavaa, että hänen omat sympatiansa olivat suunnatut Saksaa kohti ja että hän myöskin siellä sai aikaisemmin ja auliimmin tunnustusta kuin omassa isänmaassaan.

Kolme perustavaa periaatetta on tehnyt Berliozista nykyaikaisen käsityksen esitaistelijan. Kauniin sijalle

hän asettaa toden, luonteenomaisen, sattuvan; musiikin ja runouden kesken hän yrittää luoda läheisempää yhteyttä ja orkesteria hän pitää uuden taiteen ominaisimpana ilmaisuvälineenä. Hän on ohjelmamusiikin perustaja, johtoaiheen (idée fixe) keksijä, nykyaikaisen soitinnuksen voittamaton mestari ja opettaja. Hänen loistavaa kykyään käsittää uusia aatteita ei vastannut kumminkaan yhtä suuri taiteellinen luomisvoima. Berlioz oli enemmän alotteiden kuin täytännön mies; hän oli Johannes Kastaja, jonka täytyi väistyä Messiaan tieltä syrjään: siinä hänen elämänsä traagillisuus. Tämä tehtävä ei tyydyttänyt hänen kunnianhimoaan, ja niin hän kuoli katkeroittuneena taisteltuaan kautta koko elämänsä, joka tosin oli joskus suonut hänelle matkoillaan ulkomailla loistavia voittojakin, mutta kieltänyt häneltä maineen korkeimman kruunun. Vastustus, jota hänen ensimmäiset teoksensa saivat kokea, tuli uudelleen jokaisen seuraavankin osaksi. Hänen melodiaansa moitittiin jokapäiväiseksi, hänen sävellystapaansa taidesääntöjä loukkaavaksi, ja hänen muotoaan eriskummaiseksi. Pyrkimys luomaan uutta vei hänet yhä kauvemaksi suhdattomuuden ja kummallisuuden tielle. Sen lisäksi tulee hänen taipumuksensa kaikkeen synkkään ja kaameaan, joka johtui hänen kosketuksestaan romanttisen koulun kanssa, mutta joka niin vähän tyydytti hänen maanmiestensä makua. Kiihtämättömän menestyksen saavutti Berlioz vain kirjailijana, soitannollisten ilmiöitten henkevänä ja terävänä arvostelijana ja klassillisten kirjailijoiden ymmärtämyksen edistäjänä Ranskassa.

Ihmisenäkin oli hän onneton. Rakkautta ja musiikkia hän sanoo itse »sielun siiviksi»; häneltä katkesi kumpainkin. Hänen taipumuksensa säveltaiteeseen kohtasi

tyrkkää vastarintaa isän puolelta, joka pakotti hänen opiskelemaan lääketiedettä. Hänen soitannon harjoittamiseltaan puuttui ammatillinen pohja; myöhään, katkonaisesti ja osaksi itseopinnoitten tietä hän saavutti päämaalinsa. Avioliitto, jossa hän kahdesti etsi onnea, ei tuonut hänelle siunausta, eikä hänen kummallinen levoton luonteensa saavuttanut koskaan sisäistä tyydytystä.

Hänen teoksistaan ovat sinfooniset sävellykset: »Kohtauksia erään taiteilijan elämästä» (»Fantastinen sinfonia» ja »Lélio»), »Harold Italiassa», »Romeo ja Julia» sekä »Faustin kadotus» asetettavat etusijalle; niihin liittyvät sitten muitten mukana suuremmoinen »Requiem», »Te Deum» sekä oopperat »Benvenuto Cellini», »Beatrice ja Benedicte» ja »Troijalaiset». Hänen kirjallista merkitystään todistavat paitsi hänen kootut kirjoitelmansa myöskin hänen jälkeenjättämänsä muistelmat ja kirjeet. Hänen teoksensa »Traité d'instrumentation» (Soitinnuksen käsikirja) on vieläkin yleispäteinen oppikirja. — Nykyisyys on sovittanut menneisyyden tekemän vääryyden ja suonut Berliozille hänelle kuuluvan kunniaapaikan, sen jälkeen kun hän on saanut nykyaikaisista johtajista innostuneita puolustajia ja hänen teoksensa ovat ilmestyneet monumenttaalisena kokonaispainoksena.





### Jacques Fromental Halévy.

Syntyi 17 <sup>27</sup>/<sub>8</sub> 99 Pariisissa.

Kuoli 18 <sup>17</sup>/<sub>8</sub> 62 Nizzassa.

**H**alévy, Meyerbeerin aikalainen, syntyi toukokuun 27 p:nä 1799 Pariisissa eräässä niistä taloista, joitten sijalla nyt kohoaa Suuren Oopperan rakennus. Hänen isänsä Elias Halévy, kotoisin Fürthistä Nürnbergin lähistöltä, oli talmudintutkijana sekä heprealaisena runoilijana ja kirjailijana Pariisin juutalaisen seurakunnan arvossa pidetty jäsen; hänen äitinsä oli lotringilainen. Ei ole niin ollen satunnaista, että kun Halévyn suonissa virtaili saksalaista verta, hänen musiikissaan ranskalaisilla kansalliserikoisuuksilla on verrattain vähäinen merkitys. Soitannollisesta kasvatuksestaan hän sai kiittää konservatoriota. Kun kymmenvuotias poika pääsi tuon kuulun laitoksen oppilaaksi, oli Sarrette sen johdon etupäässä; opettajakuntaan kuuluivat m. m. Gossec, Cherubini, Méhul, Berton, Kreutzer ja Baillot. V. 1811 joi-

tui nuori Halévy Cherubinin oppilaaksi sävellyksessä ja osoitti pian niin huomattavaa kykyä, että hän sai useaan kertaan palkinnoita, lopuksi v. 1819 suuren valtionpalkinnon (Prix de Rome), joka tuotti hänelle matkarahan opinnoita varten Roomassa. Ennenkuin Halévy lähti tälle matkalle, ilmestyi hänen ensimmäinen teoksensa, suuren orkesterin säestyksellä varustettu *De profundis*. Se esitettiin 1820 juutalaisessa temppelissä. Italiassa hän asui sekä Roomassa että Napolissa; hän joutui läheisiin kosketuksiin italialaisen taiteen kanssa, oppi tuntemaan silloin maineensa huipulla seisovan Rossinin ja alkoi säveltämällä lauluja ja balettikappaleita luoda itselleen sulavaa tekotapaa. Wienissä, jonne Halévy poikkesi paluumatkallaan 1822, suoritti hän vakavampia töitä ja sai varsinkin usein tapaamansa Beethovenin luomista pysyviä vaikutelmia. Samoin kuin Meyerbeer oli Halévynkin siis omistanut yleismaailmallisen taidekäsitteen, ennenkuin hän Pariisiin palattuaan aloitti elämänuransa draamallisena säveltäjänä.

Seuraavat kymmenen vuotta olivat säveltäjälle valmistuksen ja taiteellisten yritysten aikaa. Aluksi kirjoitti Halévy yksinäytöksisen koomillisen oopperan »Lemmenkade ja epäluuloinen», sitten hän sävelsi antiikkisen aiheen »Pygmalion» ja suuren oopperan »Herostratos». Näistä aijottiin vain »Pygmalion» esittää 1827 Théâtre-Italien'in näyttämöllä; mutta juonittelut saivat aikaan, että ooppera jätettiin syrjään kesken harjoituksia. Tähän aikaan oli Halévy, joka vuodesta 1820 oli toiminut konservatorion laulunopettajana, Théâtre-Italien'in harjoitusten johtajana; 1829 hänet kutsuttiin Suureen oopperaan hoitamaan yhdessä Héroidin kanssa laulunopettajan virkaa. Samana vuonna hän saavutti Koomillisessa oop-

perassa esitetyllä teoksellaan »Avignonin taiteenharrastaja» ensimmäisen menestyksensä. Sarja pienempiä suosiollisesti vastaanotettuja sävellyksiä kuuluu tähän hänen onnistuneen alottelunsa ja hänen pääteoksensa »Juutalaisnaisen» ilmestymisen väliseen aikaan. Tätä säveltäessään oli nuorella mestarilla työtoverina kokenut Scribe, ja hän viimeisteli aihetta hänelle ominaisella pikkumaisella huolellisuudella, kunnes 1834 lopullinen muoto oli monien muuntelujen perästä löytynyt. »Juutalaisnaisen» ensi-ilta oli Pariisissa helmikuun 23 p:nä 1835 ja tuotti Halévyille täydellisen voiton. Suurten menestysten ura oli hänelle siten avautunut ja hänen nimensä kaiku ainaiseksi vakiintunut. Se, mikä oli erikoisesti säveltäjän kyvyn mukaista: rohkea ja intohimoisen eloisa draamallisuus, laajakantoiset suunnitelmat ja näyttämöllisen koneiston komeus — kaikki se oli yhtyneenä »Juutalaisnaisen» tekstikirjassa, ja tuskinpa milloinkaan on Halévy käyttellyt onnistuneemmin hienoja ja rikkaita rytmejään ja pateettisia sävelmiään kuin tässä partituurissa. Vielä kolme myöhempääkin teosta kohosi huomattavasti hänen monien menestyksellisten sävellystensä yläpuolelle. Ne olivat koomilliset oopperat »Salama» (joulukuussa 1835), »Andorran laakso» (marraskuussa 1848) ja historiallinen ooppera »Kaarle VI» (maaliskuussa 1848); mutta myöskin oopperoissa »Guido ja Guinevra», »Kyypron kuningatar», »Kuningattaren muskettisoturit», satuooppera »Ruusuhaltijatar» ja hänen viimeisessä teoksessaan »Velhotar» (1859) tulee hänen neronsa näkyviin. Siitä huolimatta elää Halévy historiassa »Juutalaisnaisen» säveltäjänä, eikä mikään hänen myöhemmistä luomistaan ole saavuttanut Ranskassa tai ulkomailla samallaista suosiota. »Juutalaisnainen» on myöskin ainoa Halévyn teos,

joka on säilyttänyt paikkansa nykyaikaisella näyttämöllä. Draamallinen sisällisyys, vlevä ja luonteenomainen ja laulajan kannalta erittäin kiitollinen musikaalinen käsittely, jota kannattaa nerokas soitinnus, eivät ole vieläkään menettäneet tenhovoimaansa. Halévyn kokonaistuotannossa on tosin koomillisellakin oopperalla melkein yhtä tärkeä asema. Tähän puoleen nähden hän on herttaisessa pienessä oopperassaan »Salama», jossa on vain neljä henkilöä eikä ollenkaan kuoroja, jättänyt jälkeensä siroimman näytteen taidostaan.

Halévy toimi myöskin kirjailijana huomattavalla tavalla. Hänen tutkielmansa urkuri Frohbergerista, hänen urkuja, ranskalaisen oopperan alkuperää, Allegrin sikstiiniläisen kappelin Miserereä koskevat kirjoitelmansa ovat sekä ajatuksellisen sisällyksensä että sujuvan esityksensä puolesta sangen mielenkiintoisia. Lisäksi julkaisi Halévy teoksen sävelaajuudesta sekä oppikirjan »Leçons de lecture musicale» ja toimitti teosta »Dictionnaire de la langue des beaux-arts». Hänen sanantapoihinsa kuului hänen mielellään toistamansa proteetallinen lause: »La musique n'a pas dit son dernier mot» (»Musiikki ei ole sanonut viimeistä sanaansa»).

»Juutalaisnaisen» menestyksen jälkeen oli Halévy päivän juhlittu sankari. V. 1836 hänestä tuli Reichan jälkeen »Institut de France»-laitoksen jäsen, 1854 Taideakatemian pysyvä sihteeri. V. 1850 hänet kutsuttiin Lontooseen ja esitytti siellä italialaisen oopperan »Myrsky» (Shakespeareen mukaan). Yhtä onnekas kuin mestarin taiteellinen elämänura oli myöskin hänen perhe-elämänsä. Hänen veljensä Léon Halévy, joka oli häneen mitä läheisimmin kiintynyt ja joka oli hänellä uskollisena työtoverina hänen tekstikirjojaan muovaillessaan, on



pystyttänyt hänelle taiteilijana ja ihmisenä muistopatsaan v. 1862 ilmestyneissä muistelmissaan. Kun hänen terveytensä alkoi lopulla vuotta 1861 arveluttavasti horjua, jätti Halévy ensi kertaa taas pitemmäksi aikaa Pariisiin lähteäkseen omaistensa kanssa Nizzaan lepäämään. Siellä alkoivat ainaisessa työssä kuluneet voimat nopeasti vähetä, ja maaliskuun 17 p:nä 1862 hän sulki ijäksi silmänsä. Hänen ruumiinsa vietiin Pariisiin, jossa viralliset hautajaiset tapahtuivat maaliskuun 24 p:nä.



Daniel François Esprit Auber.

Syntyi 17 <sup>29</sup>/<sub>1</sub> 92 Caenissa.

Kuoli 18 <sup>12-13</sup>/<sub>6</sub> 71 Pariisissa.

**A**uber on niitä verrattain harvinaisia säveltäjiä, jotka vasta myöhään ja taiteenharrastajista ovat kehittyneet todella merkittäviksi. Varakkaan pariisilaisen taidekauppiaan poikana hän syntyi eräällä vanhempien tekemällä matkalla Caenissa, määrättiin aluksi itsekin kauppiasuralle ja saatuaan hyvän kasvatuksen joutui erään lontolaisen kauppahuoneen oppilaaksi. Mutta taiteellisesti lahjakas nuorukainen ei viihtynyt kauan tässä ympäristössä; hän palasi Pariisiin ja vietti siellä rikkaan perheen pojan huoletonta elämää liikkuen tervetulleena vieraana hienon maailman piireissä. Hänen soitannolliset lahjansa avasivat osaltaan hänelle sekä sydämet että salongit. Auber sävelsi siihen aikaan useita romansseja, jotka pian tulivat muotiin ja tekivät hänen nimensä tunnetuksi.

Mutta myöskin soitinmusiikin alalla hän koetti onneaan; pianotrio ja muuan viulukonsertti, jonka Mazas soitti konservatoriossa, sekä hänen ystävälleen Lamarrelle kirjoittamansa sellokappaleet käänsivät häneen musiikki- miesten huomion.

Saamansa tunnustus herätti pian nuorena tekijässä halun teatterin alalle. Hän sävelsi kaksi draamallista pikkukappaletta, jotka esitettiin taiteenharrastaja-näyttämöllä; mutta Auber oli liian kunnianhimoinen tyytyäkseen niin helposti saavutettuihin menestyksiin ja liian viisas huomataksensa kykynsä rajat ja perusteellisen koulutuksen välttämättömyyden. Vaikka hän ei ollutkaan enää aivan nuori, päätti hän pyrkiä Cherubinin oppilaaksi liittääkseen helppoon, luontaiseen keksintäkykyynsä vakavien opinnoitten avulla saavutetut perusteelliset soitannolliset tiedot. Näitten opinnoitten tuloksena oli neliääninen messu, jonka Agnus Dei on säilytetty »Mykän» ensimmäisen näytöksen rukouksena. 31-vuotiaan säveltäjän ensimmäinen julkinen teos oli yksinäytöksinen ooppera »Sotaväen levähdys»; kuusi vuotta myöhemmin ilmestyivät »Testamentti ja lemменkirjeet» ja (1820) »Linnanneiti paimenettarena». Sillä välin oli säveltäjän isä kuollut ja jättänyt perheensä vasten luuloja varattomaksi, niin että Auber huomasi täytyvänsä ryhtyä tästä lähtien musiikistaan elämään.

Vuodesta 1820 alkaen hän työskenteli yhtämittaa oopperasäveltäjänä. Alussa ei hänellä ollut sanottavaa menestystä, vasta sitten kun hän liittoutui Eugène Scriben kanssa, sai hän vähitellen suosion, vaikkakaan ei aina arvostelun, puolelleen ainakin Pariisin yleisön keskuudessa, joka tunnusti hänet Boieldieun ja Halévyyn kuoltua ranskalaisen koulun huomattavimmaksi edustajaksi. Yh-

dessä erittäin taitavan tekstirunoilijansa kanssa hänen onnistui saavuttaa ranskalaisen näytelmäoopperan ihanne, ensin aikaisimmalla teoksellaan »Muurari ja lukkoseppä», (1825), jolla oli ilmeinen menestys, ja sitten vieläkin suuremmassa määrin »Fra Diavolo»-oopperallaan, tämän taidelajin mestarikappaleella. Lukuisten myöhempien koomillisten oopperoiden joukosta ansaitsevat vielä kiitosta »Carlo Broschi» (»Paholaisen osa», 1843) ja varsinkin »Musta domino» (1837), jossa kevyt musikaalinen keskustelusävy on ilmaistu nerokkaalla tavalla. Auberin erikoisuus ja samalla hänen merkityksensä tällä alalla johtuu paitsi hänen helppotajuisten, rytmillisesti ja soinnullisesti alkuperäisten sävelmiensä pulppuilevasta runsaudesta, hänen musikaalisesta henkevydestään, sukkeluudestaan ja pirteydestään sekä hänen omistamastaan ranskalaisen kansallismusiikin kansanomaisuudesta. Muodollisesti olivat hänen lähimpiä edeltäjiään Monsigny ja Dalayrac, jotka taas puolestaan seisovat Grétryn, koomillisen oopperan luojaan hartioilla. Mutta Auberilla on kaikki niin sisäisesti kuin ulkonaisestikin rikkaampaa, hienostuneempaa; laulunsekaisesta huvinäytelmästä (»comédie mêlée d'ariettes») on tullut oikea koomillinen ooppera puheosineen ja osaksi taidokkaine soitannollisine yhteis- ja loppukohtineen. Rossinin vaikutuksella oli tässä kuten muussakin suhteessa Auberin kehitykseen nähden suuri merkitys; vasta kosketus suuren italialaisen uudistajan kanssa kehitti kokonaan hänen kykynsä, riistämättä mitenkään sen itsenäisyyttä. Niiden kansallisten aineiden joukosta, joita Auber käsitteli tällä uudella tavalla ja jotka hän sulatti sen kanssa erikoiseksi tyyliksi, on kansanlaulun (chanson) ja laulelman (couplet) ohella tanssilla (contredanse) melkoinen merkitys.

Suuren oopperan alalla oli Auberin korkein saavutus v. 1828 sävelletty »Porticin mykkä». Vallankumouksellinen aihe sopi sen ajan valtiolliseen tunnelmaan, ja monet tapahtumat olivat omiaan antamaan tälle oopperalle historiallisen merkityksen. Mutta myöskin sen musiikkihistoriallinen asema on mielenkiintoinen. Siinä oli Auberin alkuperäisyys ja keksintäkyky ja hänen loistava soitinnustaitonsa kohonnut korkeimmilleen. Rossinin »Tellin» edeltäjänä se yhdessä tämän kanssa valmisti tietä Meyerbeerin suurille oopperoille, ja käyttämällä sattuvasti musikaalista paikallisväritystä ja kuoroa suurten joukkovaikutusten aikaansaamiseksi on se ollut niinkään seurauksista rikkaana esikuvana. »Mykällään» saavutti Auber maineensa huipun. Toinen suuri ooppera »Kustaa III» (»Naamiaiset», 1833) ei voinut kohota samalle tasolle, etenkin kun Verdi myöhemmin sävelsi saman vaikuttavan aiheen paljon onnistuneemmin. Suurityylisimpänä näyttämölaite-oopperana mainittakoon vielä 1839 sävelletty »Haltijatarjärvi».

Auber oli erittäin tuottelias säveltäjä; aina myöhäisimpään vanhuuteensa saakka hän loi hämmästyttävän helposti, vaikkakin hänen viimeisissä teoksissaan tietenkin huomaa keksintäkyvyn heikentymistä. Ulkonaisesti oli hänen elämällään rauhaisan hilpeä ja tasainen kulku. Mestarin omituisuuksia oli tarve elää kaupungissa, Pariisissa, josta hän ei nuoruutensa jälkeen ollut päiväksikään poistunut. Luonnon kauneutta ei hän, niin taiteilija kuin olikin, kumma kyllä ollenkaan ymmärtänyt. Ollen henkevä keskustelun ylläpitäjä, lisäksi vaatimaton ja miellyttävä persoonallisessa seurustelussa otti tämä reipas ja työteliäs mies vilkkaasti osaa taide-elämään. Omituista kyllä ei hän saattanut olla koskaan läsnä omia teoksiaan

esitettäessä. Kun kerran äkkinäisen muutoksen vuoksi »Tellin» asemesta näyteltiin »Mykkä», lähti tekijä, joka juuri oli ehtinyt istuutua orkesterinojatuoliin, kiireimmän kautta pakoon.

Auber sai runsaasti osakseen kunniaa ja tunnustusta. Uuden ranskalaisen kansallisoopperan juhlittuna esimiehenä hän niitti mainetta ja ylistystä kaukana isänmaansa rajojen ulkopuolellakin. Hän oli akatemian jäsen, kunnialegionan komentaja ja Napoleon III:n aikana hovikapellimestari. Cherubinin kuoltua (1842) hänestä tuli konservatorion johtaja ja tässä virassa hän toimi kauan ja siunausta tuottavalla tavalla. Auber kuoli lähes 90:n vuoden ikäisenä toukokuun 12/13 p:nä 1871 Pariisin piirityksen aikana.





## François Adrien Boieldieu.

Syntyi 17 <sup>16</sup>/<sub>12</sub> 75 Rouenissa.

Kuoli 18 <sup>8</sup>/<sub>10</sub> 34 Jarcyssä.

**B**oieldieu oli Rouenin arkkipiispan muutaman sihteerin poika. Ensimmäisen musiikkiopetuksensa hän sai synnyinkaupungissaan Metropolitankirkon kuoripoikana, ja sitten urkuri Brochelta, jonka luokse hän tuli vanhan ammattitavan mukaan oppiin. Hänen mestarinsa herätti hänessä kovin vähän rakkautta taiteen harjoittamiseen; itse vähän sivistyneenä ja tottuneena hoitamaan opetusta käsityöläisen tapaan, teki hänen tyyliä kohtelunsa luonnostaan hennon ja ujon lapsen araksi ja pelokkaaksi. Siitä oli seurauksena, että tuskin 12-vuotias poika karkasi Pariisiin, josta vanhemmat vain vaivoin saivat hänen palaamaan kotia ja opettajan luokse. Aina 16-vuotiaaseen saakka hän pysyi tuomiokirkon kuoron jäsenenä; sitten alkoi teatteri häntä houkutella. On kuvaavata Boieldieun taipumuksille, että hän niin varhain

tunsi vastustamatonta vetoa näyttämölle. Jo lapsena oli hänen hartain halunsa päästä näkemään kotikaupunkinsa oopperajoukon esityksiä. Ellei hän voinut suorittaa sisäänpääsymaksua tai ei myöskään saanut kotoa lupaa, osasi hän kaikenlaisin ovelin keinoin päästä toivonsa perille. Sälää hüpi hän jo puolesta päivästä katsomoon ja odotti siellä siksi, kunnes tuli ilta ja sen mukana jännitetyin mielin toivottu tapahtuma.

Hänen vilkas mielikuvituksensa ja vastaanottavaisuutensa houkuttelivat pian nuoren soittoniekan omiin yrityksiin. Muuan hänen teatterirunoilija-ystävänsä kirjoitti hänelle tekstin, ja nopeasti valmistettu teos hyväksyttiin näyteltäväksi, jopa esitettiinkin ilmeisellä menestyksellä hänen kotikaupungissaan. Boieldieu on sittemmin unohtanut tämän esikoisteoksen aina sen nimeä myöten; mutta sen merkitys kävi kumminkin hänen elämänuralleen ratkaisevaksi. Yhdeksäntoista vuotuisena hän lähti jalkaisin, taskussa 30 frangia, Pariisiin koettamaan siellä onneaan oopperasäveltäjänä.

Pariisissa ei hänen ollut helppoa toteuttaa suunnitelmiaan. Huolimatta kaikista hänen ponnistuksistaan ei näyttänyt ilmaantuvan tilaisuutta saada säveltää teos jotakin teatteria varten. Niinpä hänen voidakseen elää täytyi tyytyä toistaiseksi opettamaan pianonsoittoa. Tänä aikana hän sävelsi joukon lauluja ja romanseja, joista kustantaja Cochet maksoi 12 fr. kappaleelta, mutta joista välillisesti oli hänelle suurta hyötyä. Niissä ilmaiseksi jo hänen miellyttävä luonteensa ja osaksi pirteä, osaksi kansanomaisen piirre, joka teki hänen nimensä laajalti tutuksi Pariisin soitannollisissa ja kirjallisissa piireissä.

Seurustelua pianotehtailija Erardin talossa, jossa kaikki Pariisin taiteilijat siihen aikaan tapasivat toisensa, sai

Boieldieu kiittää siitä, että hänen toiveensa v. 1795 vihdoin toteutuivat. Kirjailija Fiévée muodosteli hänelle erästä romaanistaan libreton ja raivasi hänelle tien näyttämölle. Yksinäytöksinen koomillinen ooppera »Suzetten myötäjäiset» miellytti yleisöä ja perusti yhdellä iskulla nuoren sävelniekan maineen. Toinen teos, »Sveitsiläisperhe», onnistui seuraavana vuonna vielä paremmin, jopa niin hyvin, että se melkein kävi vaaralliseksi Cherubinin »Medean» menestymiselle, ja tuotti Boieldieulle tilauksen hallituksen puolelta. Hän sävelsi näet juhlanäytelmän Campo-Formion rauhan juhlimiseksi; sitten hän julkaisi v. 1798 kolminäytöksisen suuren oopperan, nimeltä »Zoraima ja Zulnare». Yleisön suosion lisäksi hän sai pian tunnustusta myöskin huomattavimpien taiteilijain puolelta. Boieldieu pääsi Cherubinin johtamaan konservatorioon pianonsoiton opettajaksi. Seurustellen läheisesti tuon kypsyneemmän ja vakavamman mestarin kanssa hän täydensi vielä vaillinaisia tietojaan kontrapunktin ja kiinteämmän sävellyksen alalla, ja Cherubinin esikuvan vaikutus tuntuukin hänen myöhemmässä sävellystavassaan.

V. 1800 hän julkaisi laulunäytelmän »Bagdadin kaliifi», joka teki Boieldieun nimen tunnetuksi laajalti Ranskan rajojen ulkopuolellakin. Tämä miellyttävä teos, jossa on vain muutamia musiikkikappaleita, saavutti aivan suunnattoman menestyksen (yksin Pariisissa se esitettiin yli 700 kertaa) ja sen paljon soitettu alkusoitto on elänyt meidän päiviimme saakka. Sitten valmisteli Boieldieu erityisen huolellisesti suurempaa »Tätini Auroora»-nimistä oopperaa, joka esitettiin 1802, mutta jonka arvo tunnustettiin vasta sitten, kun sen kömpelö teksti oli korjattu. Samana vuonna hän meni naimisiin kuulun tanssijattaren Clotilde Mafleuroyn kanssa. Avioliitto ei

ollut onnellinen, ja kiusalliset kotoiset kiistat olivat osaltaan syynä siihen, että mestari lähti pitemmäksi aikaa ulkomaille.

Hän matkusti Pietariin ja työskenteli siellä tsaarin nimittämänä hovikapellimestarina sangen ahkerasti. Hänen Pietarin näyttämöitä varten kirjoittamillaan oopperoilla ei ole kumminkaan suurempaa merkitystä; Saksassa on niistä vain »Kaatuneet ajoneuvot» tullut tunnetuksi.

Palattuaan v. 1811 Pariisiin sai hän kilpailijan ja persoonallisen vastustajan Isouardissa, joka Dalayrac'in kuoltua hallitsi koomillista oopperaa. Syntyi kilpailu, joka kiihoitti kummankin ponnistamaan kaiken voimansa. Boieldieu sävelsi pitempien väliaikojen kuluttua, joiden aikana syntyi muutamia vähemmän tärkeitä oopperoita, kolme mestariteostaan: »Pariisin Juhana-kuningas» (1812) »Punahilkka» (1818) ja »Valkea nainen» (1825). »Pariisin Juhana» on ranskalaisen oopperakirjallisuuden koriste; sen musiikin soreuden ja henkevyuden on Boieldieu itsekin vain kerran voittanut. Hovipoika Olivier'n, juhallisen narrimaisen ylihovimestarin ja ritarillisen Juhana-kuninkaan omaperäisissä haahmoissa onnistui mestarin luoda musikaalisia tyyppejä. Navarran prinsessan laulujen joukossa oleva kuuluisa »Ah, quel plaisir d'être en voyage» on muuten otettu Venäjällä sävelletystä »Calypso»-oopperasta. Aivan toisenlaisena esiintyi Boieldieu »Punahilkassa». Suloinen satuaihe loihti hänessä etusijassa tuntelihkaan kielen soimaan, ja säveltäjä löysi sen vastineeksi erittäin herttaisia ja vierasperäisen sointuvia säveliä. Yli kaiken leviää melkein saksalaista romantiikkaa hämmästyttävästi muistuttava tunnelma. Hänen lahjakkuutensa onnellisin ja samalla voimakkain ilmaus on kumminkin jo mainittu kolmas ooppera »Valkea nainen».

Siinä ovat Boieldieun musiikin kaikki hyvät puolet yhtyneinä: nerokkuus ja tunnelmallisuus, haaveellinen aines ja muodon täydellinen sulo. Siksi onkin »Valkea nainen» muuttunut kansojen yhteisomaisuudeksi. Ranskalaisen hengen värentämättömänä ilmauksena on se samalla taideteoksena kansallisten rajoitusten yläpuolella. Varsinkin huomautettakoon skotlantilaisten aiheitten nerokasta käsittelyä, siihen saakka vasta vähän käytettyä keinoa antaa draamalliselle musiikille paikallista väritystä.

»Valkeassa naisessa» oli Boieldieu luomiskykynsä huijulla. Mutta jo silloin, kun hän valmisteli tämän partituuria veljensä maatilalla Pariisin lähistöllä, oli hän alkanut tuntea väsymystä seurauksena siitä henkisestä ponnistuksesta, jota hänen viimeiset teoksensa olivat vaatineet. Hänen arka ja epäröivä luonteensa pääsi entistä enemmän voitolle, hän alkoi epäillä itseään eikä tuntenut työstään tyydytystä. »Valkean naisen» saavuttaman menestyksen jälkeen hän ei uskaltanut enää julkaista uutta oopperaa. Vain kerran vielä hän tarttui kynään säveltääkseen Bouillyn kirjoittaman tekstin »Mollemmat yöt»; mutta tämän teoksen suurella jännityksellä odotettu ensi-ilta (1829) toikin mukanaan tuskaisen pettymyksen. Ennen aikojaan vanhentuneena ja sairaana vetäytyi mestari syrjään ja jätti paikkansa konservatorioissakin, jonne hänet oli kutsuttu sävellysoopin professoriksi Méhulin jälkeen. Opéra comique antoi hänelle pienen vuotuisen apurahan; myöhemmin hän sai valtiolta 3000 frangin eläkkeen. Siitä huolimatta eivät hänen viimeiset vuotensa olleet vapaita huolista. Ruumiillinen sairaus edistyi huomattavasti. Matka Italiaan ei tuottanut toivottua parannusta, ja kun hän syksyllä 1834 aikoi lähteä Etelä-Ranskaan, saavutti hänet kuo-

lema Jarcyssä lokakuun 8 p:nä. Boieldieulle jäi toisesta aviostaan laulajatar Philisin kanssa poika, josta myöskin tuli lahjakas säveltäjä ja jonka muutamat oopperat esitettiin isän kuoleman jälkeen melkoisella menestyksellä.

Boieldieun etevyys ilmenee yksinomaan hänen draamallisissa teoksissaan. Mainittakoon kumminkin, että hän on säveltänyt myöskin pianokonsertin, useita piano-sonaatteja, joukon duettoja pianolle ja harpulle, harppukonsertin ja useita trioja pianolle, sellolle ja harpulle. Opettajana ei Boieldieu, joka aina valmisteli omia teoksia, näytä olleen erikoisen etevä; ainakaan ei hänen kuulu oppilaansa Fétis anna hänen opetustavastaan suosiollista arvostelua. Säveltäjänä sai Boieldieu jo eläissään ansaittua tunnustusta. Ranskalaista mestaria on verrattu C. M. von Weberiin. Mutta vaikkapa hän ei vedäkään saksalaiselle romantikolle vertoja kaikkipuolisuuden eikä luomiskyvyn merkittäväisyyden puolesta, muistuttavat he kumminkin yhdessä suhteessa toisiaan, nimittäin kansanomaisuuden, *kansanlaulun* harrastuksessaan. Oikealla vaistolla oli jo Grétry laskenut kansanlaulun ranskalaisen kansallisoopperan pohjaksi, ja kuten Isouard liittyi Boieldieukin tähän perinnäiskäsitykseen. Mutta niinkuin ranskalaisen kansanlaulun erikoisuutena on enemmän sen täsmällinen rytmi kuin sen sävelmällinen kulku, on Boieldieunkin taiteessa rytmillinen aines muita paljon huomattavampi. Rikkaan keksintäkykynsä, hienon ja miellyttävän muototaitonsa ja erittäin nerokkaan keinovarojen käyttelynsä avulla hän kohotti laulunäytelmästä kehittyneen lyyrillisen komedian korkeammalle taiteelliselle tasolle ja siten hänestä tuli ranskalaisen koomillisen oopperan klassillinen mestari. Sellaisena ei Boieldieulla ole ollut ainoatakaan seuraajaa.



Charles François Gounod.

Syntyi 18<sup>17</sup>/<sub>6</sub> 18 Pariisissa.  
Kuoli 18<sup>18</sup>/<sub>10</sub> 93 St. Cloud'ssa.

**N**imi Gounod esiintyy Ranskan taidehistoriassa 18:nnen vuosisadan puoliväliltä lähtien. Perheen taiteelliset taipumukset saattaa johtaa aina säveltäjämme iso-isästä, taitavasta asesepästä, Antoine Gounod'sta alkaen; isä, François Louis Gounod oli kyvykäs taidemaalari, Lépicien oppilas ja Vernet'n taiteilijatoveri. Hän kuoli pian toisen poikansa syntymän jälkeen (1823) eikä jättänyt leskelleen muuta perintöä kuin huolenpidon perheen toimeentulosta. Gounod'n äidillä oli taipumuksia sekä maalaukseen että varsinkin soitantoon, ja hänen onnistui hankkia piano-opetuksella varoja itsensä ja lastensa elättämiseksi. Onneksi ilmaantuivat pikku Charlesin luontaiset soitannolliset lahjat niin selvinä, että hänen tuleva elämänuransa voitiin jo ajoissa määrätä. Älykäs äiti luopui päätöksestään kouluttaa poi-

kansa notarioksi ja vei hänet, sen jälkeen kun ei itse enää kyennyt ohjaamaan hänen opetustaan, kuuluisan säveltäjän Reichen luo. Siten valmistettuna pääsi Gounod 18-vuotiaana v. 1836 Pariisin konservatorioon ja sai opettajikseen siellä peräkkäin Halévy'n, Lesueurin ja Paërin. Kunnianhimoisena ja harrastaen yksinomaan soitannollisia opinnoitaan edistyi hän nopeasti; jo 1839 sai hän eräällä kantaatillaan ensimmäisen Rooma-palkinnon. Siten oli nuorelle taiteilijalle koittanut aika, jolloin hän sai valtion kustannuksella elää muutamia vuosia ulkomailla häiritsemättä jatkamassa kehitystään.

Ensin lähti Gounod määräysten mukaan Italiaan. Roomassa hän antautui innokkaasti tutkimaan vanhoja mestareita, etenkin Palestrinaa. Hänen taipumuksensa kirkkomusiikkiin alkoi jo siihen aikaan voimakkaana ilmetä. Se vaikutti häneen yhtä paljon ihmisenä kuin taiteilijanakin, niin että hän jo yhteen aikaan vakavasti ajatteli antautua papiksi. Myöskin eräs hänen taiteellisen yksilöllisyytensä toinen oleellinen piirre sai Roomassa perustan, hänen saksalaisen musiikin harrastuksensa ja sen mestarien läheinen tunteminen. Ennenkuin Gounod palasi Pariisiin, kävi hän vielä Berliinissä, Leipzigissä (jossa hän tapasi Mendelssohnin) ja Wienissä, jossa marraskuun 2 p:nä esitettiin hänen säveltämänsä Requiem.

Pariisissa oli Gounod'n kuten kaikkien opintomatkoilta palaavien apurahansaajien ensi tehtävänä toimeentulon perustaminen. Tietenkin hänen katseensa kääntyi oopperanäyttämölle. Sillä huolimatta kirkollis-mystillisestä haaveilustaan, huolimatta taipumuksestaan vakavaan mieteliäisyyteen oli Gounod kumminkin tarpeeksi ranskalainen tunteakseen itsessään ennen muuta romaanilaisen heimon voimakasta draamallista suonentykintää. Aluksi

eivät hänen sävellyksensä saavuttaneet suurtakaan menestystä. Esikoisopperat, »Sappho» (1851, Emile Augier'n teksti), »Odysseus» (1852, Jacques Offenbachin johdolla), »Verinen nunna» (1854), onnistuivat yhtä heikosti kuin hänen Italiasta tuomansa konserttisävellyksetkin: »Ilta», »Laakso», »Jeesus Natsarealainen» y. m. Saadakseen varman toimeentulon, otti Gounod vastaan urkurin viran »Missions étrangères»-laitoksen seminaarissa, jossa hän toimi johtajana, urkujen soittajana ja laulajana.

»Verisen nunnan» ja seuraavan näyttämöteoksen välisenä aikana sävelsi Gounod konserttimusiikkia. Pasdeloup'n perustaman yhdistyksen »Société des jeunes artistes» orkesteriesitysten innostamana kirjoitti hän vv. 1854—55 kaksi sinfoniaa (D-duuri ja es-molli). Muista tämän aikaisista sävellyksistä mainittakoon etusijassa suosittu »Serenaadi» ja »Ave Maria» (»Méditation sur le premier prélude de Bach»). V. 1858 ryhtyi Gounod Orphéonin, kansanmusiikin edistämistä tarkoittavan seuran, johtajaksi. Samana vuonna hän nai konservatorion professorin Zimmermannin tyttären ja saavutti tämän avioliiton avulla melkein loistavan toimeentulon. Siitä alkaen hän saattoi elää yksinomaan taiteelleen huolehtimatta aineellisista ansioista.

Ennenkuin kosketelemme Gounod'n pääteosta »Faustia», mainittakoon kolme pienempää näyttämöteosta, joista yksi »Filemon ja Baucis» on Ranskassa säilynyt ohjelmistossa näihin päiviin asti. Sen musiikissa ilmenee jo Faustin säveltäjän koko sulo ja miellyttäväisyys sekä hänen musikaalisen tekotapansa hienous. Lämmin, runollinen henkäys elähyttää kaiken; eikä siitä puutu Gounod'lle ominaista liikatunteellista piirrettäkään. Tämä

yksinäytöksinen ooppera esitettiin helmikuun 18 p:nä 1860 Théâtre lyrique'in näyttämöltä. Merkityksettömiä ovat oopperat »Lääkäri vastoin tahtoaan» (1858) ja »Kyyhkynen» (1860).

Faust-runoelma on vilkkaasti kiinnittänyt Gounod'n mieltä nuoresta pitäen. Hän oppi tuntemaan sen 20-vuotiaana; ensimmäiset suunnitelmat sen säveltämiseksi sanotaan olevan hänen Rooman ajoiltaan peräisin. Vuodesta 1855 alkaen hän oli yhteistyössä tekstirunoilijoitten Barbier'n ja Carrén kanssa, mutta vasta 1858 tuli teos valmiiksi ja maaliskuun 19 p:nä 1859 oli teoksen ensi-ilta Théâtre lyrique'issä. Vastaanotto oli aluksi kylmänlainen; suurinta mieltymystä herätti sotilaskuoro, alkujaan kasakkalaulu Gounod'n keskeneräiseksi jääneestä oopperasta »Iivana Julma». V. 1862 menestys kasvoi; 1869 esitettiin »Faust» Suuressa oopperassa (Margaretana Kristina Nilsson), ja pian se alkoi voittokulkunsa kautta maailman. »Faustista» tuli kaikkialla yksi suosituimpia oopperoita. Gounod tiesi itse antaneensa siinä parhaansa. Tosin ei teosta saata sävellyksenä pitää yhtä nerokkaana kuin Goethen näytelmä on runoteoksena; eikä sekään, mikä siinä tuntuu saksalaiselta, ole erikoisen merkittävää ja on se ainakin vahvasti ranskalaisten ainesten sekaista. Huolimatta monista ominaisuuksista, jotka nykyaikaisesta musiikki-ihmisestä tuntuvat epämieluisilta, on se kokonaisuudessaan kumminkin mestarin teos. Partituurissa on paljon luonteenomaista, paljon alkuperäisesti keksittyä musiikkia, ja varsinkin lyyrilliset kohdat ovat niin hienoja ja sydämellisiä, että ne tehoavat kuulijan aina uudella voimalla. Mitään muuta teosta ei Gounod ole valmisteellut sellaisella hartaudella; eikä missään muussa ole hänen mielikuvituksensa ilmennyt rikkaam-



pana ja alkuperäisempänä. Hänen taiteellisen luomistyönsä pohjana oleva ihanteellinen mieliala, hänen tunteensa lämpö, hänen olemuksensa kirkollinen ja saksa-laistunteellinen puoli kuvastuvat ei tosin kovin syvämietteisellä mutta muodollisesti täydellisellä tavalla. Sen ajan tuotantoon on »Faustilla» ollut aivan arvaamaton vaikutus; historialliselta kannalta katsoen se on osaltaan päättänyt nykyaikaisen oopperan erinäisen kehitysjakson.

»Faustin» jälkeen eli Gounod vielä 20 työilön täyttämää vuotta, mutta luomistoimensa huippukohdan hän oli jo sivuuttanut. Sinä aikana syntyivät oopperat »Saaban kuningatar» (1862), »Mireille» (1864), »Romeo ja Julia» (1867), »Cinq-Mars» (1877), »Polyeucte» (1878) ja »Zamorán vero» (1881); melodraamat »Molemmat kuningattaret» (1872) ja »Jeanne d'Arc» (1873), oratoriot »Lunastus» (1882) ja »Kuolema ja elämä» (1885), jotka kumpikin esitettiin ensiksi Birminghamin musiikkijuhlilla. Näissäkin luomissa näkee yhä vieläkin nerokkaan sävelniekan hienosti muovailevan käden ja hänelle ominaisen tunnelman hempeyden. Tavattoman kaunis on »Romeon ja Julian» partituuri, sillä se aihe sopi säveltäjälle erinomaisesti. Oratorioissa, joiden tekstit Gounod itse runoili, on vain vähän todellista kirkkomusiikkia; monet ulkonaiset ja oopperamaiset piirteet häiritsevät niiden vaikutusta. Sitä vastoin on Gounod pienemmissä sävelmuodoissa (kuoroissa, messu-osissa j. m. s.) tavananut uskonnolliselle tunteelleen harrasmielisen ilmauksen. Hänen lyyrillinen luonteensa ilmaiseikse myöskin monissa lauluissa, jotka ilmestyivät vuosien kuluessa ja jotka on koottu neljään vihkoon.

V:n 1870 sota sai Gounod'n siirtymään Englantiin. Hän eli kolme vuotta Lontoossa tuotteliaassa työssä, mutta

ikävässä olosuhteissa. Herkkätunteinen kun oli, hän oli joutunut monilahjaisen laulajattaren Georgina Welsonin kanssa taiteellisiin ja yksityisiin suhteihin, jotka lopulta johtivat harmilliseen oikeudenkäyntiin. He tekivät yhteisiä konserttimatkoja, ja laulajatar sai hänen omistamaan aika ajoin kaiken työnsä erään sävelniekkain lasten orpokodin hyväksi, jonka tuo älykäs nainen oli perustanut Lontooseen. V. 1874 riistäytyi Gounod irti ystävättärestään ja palasi Pariisiin kärsien kumminkin kauan aikaa siitä jälkinäytöksestä, johon tämä asia julkisuudessa päättyi.

Viimeiset kymmenen vuottaan Gounod eli itseensä sulkeutuneena vain omaistensa ja läheisten ystäviensä piirissä. Hänen kovin ärtynyt hermostonsa ei sietänyt mitään soitannollista työskentelyä. Hän kuoli St. Cloud'ssa, jossa hänen oli tapana viettää kesäkuukaudet, lokakuun 18 p:nä 1893 saatuaan kaksi päivää sitä ennen halvauksen. Ne, jotka tunsivat hänen lähemmin, kuvaavat taiteilijan persoonallisuutta yhtä rakastettavaksi kuin hänen teostensa perusteella saatamme kuvitellakin. Vain liikatunteellisuudesta ei hänen olennossaan ollut jälkeäkään; hänen esiintymisensä muistutti pikemminkin maailmanmiestä. Hänen puhetapansa oli harkittua ja säkenöivää, samaten kuin muutamien julkaisemiensa kirjoitelmien tyylikin. Hänen oppilaistaan ovat Bizet, Délibes, Saint-Saëns ja Massenet saavuttaneet itsenäistä mainetta.

Lokakuun 27 p:nä 1893 haudattiin Gounod Pariisissa valtion kustannuksella ja sotilaallisin kunnianosoituksin. Hänessä kätkettiin maan poveen yksi ranskalaisen oopperan viimeisiä suuria mestareita.





Ambroise Thomas.

Syntyi 18 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> 11 Metzissä.

Kuoli 18 <sup>12</sup>/<sub>2</sub> 96 Pariisissa.

**19**:nnen vuosisadan myöhempien ranskalaisten oopperasäveltäjien joukossa lienee Gounod'n ja Bizet'n rinnalla Ambroise Thomas suosituin ja myöskin yksi huomattavimpia. Kaksi hänen oopperaansa »Hamlet» ja »Mignon» ovat tehneet kiertokulkunsa kautta kaikkien maanosien, ja varsinkin on saksalainen näyttämö ottanut jo kauansitten »Mignonin» vakinaiseen ohjelmistoonsa. Syynä tähän myötätuntoisuuteen ei liene yksin se, että sen kuten Gounod'n »Faustinkin» tekstin pohjana on Goethen käsittelemä aihe, vaan pikemminkin se, että Mignonin musiikissa on itse saksalaisen olemuksen sukuisia piirteitä. Kuten Gounod oli Thomaskin saksalaisen säveltaiteen ilmeinen ihailija kunnioittaen jo varhain sen suuria mestareita, jotka puolestaan ovatkin hänen omiin luomiinsa vaikuttaneet.

Tämä mies, joka viimeisinä vuosikymmeninä kulki Ranskan soitannollisen elämän etupäässä, muistuttaa elämänsä ulkonaisiin tapahtumiin nähden useimpia kuuluisia maanmiehiään. Syntyneenä Metzissä elokuun 5 p:nä 1811 sai Charles Louis Ambroise Thomas neljänestä ikävuodestaan alkaen opetusta vanhemmiltaan, jotka molemmat harjoittivat musiikkia ammattinaan. Hän oppi laulamaan ja kelpo tavalla soittamaan viulua ja pianoa, ennenkuin hän 1828 pyrki ja pääsi Pariisin konservatorioon, joka oli kaikkien nuorten kykyjen päämääränä. Siellä hän sai Zimmermannin piano-opettajakseen. Dourlen ja Barbereau opettivat hänelle soituoppia ja Lesueur säveltämistä. V. 1832 sai Thomas voittajana kilpailussa kantaatillaan »Herrmann ja Ketty» Suuren palkinnon (Grand prix). Se tuotti hänelle tavanmukaisen tilaisuuden opiskella useita vuosia Italiassa; niistä hän vietti suurimman osan Roomassa Berliozin ja muitten lahjakkaitten nuorten ranskalaisten parissa. Thomas teki ahkerasti työtä ja lähetti säännöllisesti joka vuosi näytteitä opinnoistaan akatemialle. V. 1836 hän palasi Wienin kautta Pariisiin taskussaan »Souvenirs d' Italie» (»Italian muistoja») nimisen teoksensa käsikirjoitus, kokoelma soinnukkaita lauluja, jotka hän julkaisi ensimmäisenä teoksenaan. Pian hän kääntyi kumminkin draamallisen sävellyksen alalle, jonka hän huomasi varsinaiseksi elämäntehtäväkseen.

Heti molemmilla ensimmäisillä teoksilla: »Kaksoisporras» (1837) ja »Holhoojahallituksen parturi» oli Koomillisessa oopperassa ilmeinen menestys; samaten otettiin yhdessä Benoist'n kanssa kirjoitettu baletti »Mustalaistyttö» (1839) ja samana vuonna syntynyt miellyttävä yksinäytöksinen »Kukkavas» tavattoman suosiollisesti vastaan. Mutta

sitten käänsi teatterionni säveltäjällemme joksikin aikaa selkensä. Kokonaista kuusi teosta meni melkein huomaamatta ohi, kunnes menestys 1849 »Caïd»-oopperan ja seuraavana vuonna »Kesäyön unelman» mukana palasi entistä suurempana ja vakiinnutti Thomas'n maineen kerta kaikkiaan. Väsymätöntä luomishaluaan tyydyttääkseen hän toi näyttämölle oopperat »Raimund» (1851), »La Tonelli» (1853), »Célimènen hovi» (1855), »Psyke» ja »Venezian karnevaali» (1857); sitten seurasivat useavuotisen väliajan jälkeen hänen molemmat mestariteoksensa »Mignon» (1866) ja »Hamlet» (1868).

Sillävälän oli Thomas saavuttanut ei ainoastaan yleisön ja taidetoverien kesken mitä suurinta suosiota, vaan saanut myöskin virkojen ja kunnianosoitusten muodossa osakseen asianmukaista julkista tunnustusta. Kun Spontini kuoli 1851, peri hän hänen paikkansa akatemiassa; 1868 hänet nimitettiin kunnialegioonan komentajaksi ja 1871 Auberin jälkeen konservatorion johtajaksi. Siten joutui Thomas korkeimman viran hoitajaksi, johon ranskalainen sävelniekka koskaan voi päästä.

Viimeisen kauden teoksista ovat vielä mainittavat ooppera »Gille ja Gillotin» (1874), kantaatti Boieldieun kunniaksi (1875), ooppera »Francesca da Rimini» (1882) ja baletti »Myrsky» (1889). Sitäpaitsi on Thomas kirjoittanut requiemin, messun, motetteja, kamarimusiikkia, pianosävellyksiä (orkesterisäestyksineen ja ilman) ja joukon mieskvartetteja. Hänen varsinainen merkityksensä on kumminkin molempien jo mainittujen pääteosten »Mignonin» ja »Hamletin» ansiota, jotka ovat merkkipylväitä ranskalaisen oopperan historiassa. Edellä jo viitattiin »Mignonin» saksalaiseen tunnesävyyn; mutta vielä suuremmassa määrin on Thomas ottanut melodiik-

kaansa italialaisia aineksia. Hänen lauluissaan on runsaasti koristeita, Philinen ja Ofelian osat ovat sellaisia koloratuuritehtäviä, että niiden vertaisia ei tavata nykyaikaisessa oopperakirjallisuudessa, kentiesi Délibesin Lakméta lukuunottamatta. Mutta harmoniikassa, ja ennen muuta täsmällisessä, aina henkevässä rytmikassa on Thomas aito ranskalainen. Hänen orkesterikäsitte-lynsä on tavattoman värikästä, soitinsovitus paikoin sangen sulavata ja hienoa. Yleensä ei hänen musiikkinsa ole kovin syvällistä, mutta sekä keksinnän että suorituksen puolesta suloista, soreata ja alkuperäistä. Thomas oli luova ja aito soitannollinen luonne; draamalliseen vaikutukseen nähden on nykyaikaisen käsityksen mukaan hänen oopperoissaan konserttimainen, joskus taiturimainen aines liiaksi vallitsevana.

Ambroise Thomas kuoli sangen vanhana Pariisissa helmikuun 12 p:nä 1896. Ranskan senaikaiset sisäiset rettelöt estivät hallitusta toimeenpanemasta hänen julkista hautaamistaan valtion kustannuksella. Mutta hautajaisjuhla helmikuun 21 p:nä muodostui siitä huolimatta yhtä komeaksi ja väestön lukuisan osanoton vuoksi todelliseksi kansallistapahtumaksi. Entisen opettajansa arkun ääressä lausuivat m. m. Théodore Dubois ja Massenet muistosanoja, jotka kaunopuheisesti tulkitsivat mestarin merkitystä ja hänen isänmaansa surua.





Georges Bizet.

Syntyi 18<sup>26</sup>/<sub>10</sub> 38 Pariisissa.

Kuoli 18<sup>3</sup>/<sub>6</sub> 75 Bougivalissa.

**B**izet'n perheessä oli musiikki kotiin kuuluvaa. Isä, joka oli käsityöläinen, harjoitti sitä, vieläpä myöhempinä vuosinaan ammattimaisesti, kuten hänen lankonsa Desartekin; mutta hän ei sentään päässyt koskaan kunnon tuntiopettajaa pitemmälle. Häneltä sai poikakin valmistavan opetuksen, ennenkuin hän tuli konservatorioon. Bizet'n lupaavat lahjat varttuivat niin rautaisen ahkeruuden ja päämäärästään tietoisian pyrkimyksen tukemana, että sitä on vain neroilla havaittavissa. Hänen opintonsa Zimmermannin, Marmontelin, Halévyyn ja Gounod'n johdolla sujuivat säännöllisesti ja niiden kestäessä sai nuori Bizet useita eri palkinnoita. Hänestä kehittyi mainio pianon ja urkujen soittaja, hän syventyi kontrapunktin ja polyfonian salaisuuksiin ja pysyi kumminkin samalla hilpeänä, kaikkiin vallattomiin kepposiin valmiina

veitikkana. Ensimmäinen julkinen näyte hänen luomiskyvystään oli hänen osuutensa palkitussa operetissa »Toh-tori Mévacle», jonka hän sävelsi yhdessä Lecocqin kanssa Bouffes parisiens-teatterin silloisen johtajan Offenbachin julkaiseman kilpailun johdosta. Kuten maansa muutkin suuret sävelniekat sai hänkin valtion matkarahan avulla tilaisuuden päättää opintonsa Italiassa; kantaatillaan »Clotilde» hän sai 1857 Rooma-palkinnon.

Roomassa vietti Bizet kolme onnekasta ja satoisata vuotta. Musiikin ohella hän harrasti historiaa, kirjallisuutta, maalausta ja kuvanveistoa. Hänen ylin toiveensa oli suuri oopperamenestys; ei oman itsensä vuoksi, vaan voidakseen taloudellisesti turvattuna omistaa sitten aikansa vain sinfonia- ja kamarimusiikille. Toisin oli kumminkin käypä. Menestys tuli vasta hänen kuoltuaan, eikä Bizet'n öltu suotu noudattaa sisintä taipumustaan vapaana ja halajamallaan tavalla. »Rooma» ja »Jeux d'enfance» (»Lapsuuden leikkejä») nimiset sekä näitä tutummat Daudet'n »Arlesitar»näytelmän musiikista sovitetut orkesterisarjat osoittavat, että on syytä sitä suuresti valittaa. Ne todistavat, että hän olisi pystynyt luomaan suurta puhtaan soitinmusiikinkin alalla.

Oleskellessaan Italiassa Villa Medicin täysihoitolaisena edistyi Bizet niin valtavasti keinovarojen hallitsemisessa, että hän palasi Pariisiin täysin kypsänä mestarina. Se tapahtui 1860, hiukan ennen hänen äitinsä kuolemaa. Silloin alkoi hänelle hädän aika. Toivottua oopperatilausta ei kuulunut, pianistin toimeen (johon hän kylläkin olisi kyennyt) ei hän tuntenut vähintäkään halua eikä hän voinut antaa tuntejakaan; aluksi hankki hän toimeentulonsa sovittamalla pianolle suosittuja sävelmiä julkaiten ne nimellä »Le pianiste chanteur». Niissä jo ilmenee

Bizet'n ominainen sävellystaide. Kolme näihin aikoihin syntynyttä oopperaa: »Don Procopio» (joka 1895 löydettiin erään pankkiirin omistamien Auberin papereitten joukosta ja esitettiin 1906 Monte Carllossa), »Vasco de Gama» ja »La Guzla de l'Émir» odotti turhaan pääsyä näyttämölle. Vihdoin Carvalho huomasi Bizet'n ja 1863 avasi Théâtre lyrique hänelle ovensa. Samana vuonna kokeili Bizet oopperasäveltäjänä teoksellaan »Helmenpyytäjät» saavuttaen arvokkaan, mutta vain vähän aikaa kestävän menestyksen. Samoin kävi »Perthin kaunottaren» (1867) ja siron yksinäytöksisen »Djamileh»-oopperan (1872), jossa jo paljastuu säveltäjän selväpiirteinen yksilöllisyys, mutta jolle vasta paljon myöhemmin annettiin oikea arvo. Bizet ei masentunut; toinen oopperaluonnos seurasi toistaan. Vielä syksyllä 1872 ilmestyi »Arlesitar», 1875 Bizet'n mestariteos, joka samalla oli hänen joutsenlaulunsa. Tämän ikimuistoisen vuoden maalisk. 3 p:nä epäonnistui »Carmen», jonka pääosaa näytteli Galli-Marié, Koomillisessa oopperassa, jonka perinnäiskäsityksistä Bizet oli monessa suhteessa poikennut, aivan täydellisesti. Vasta ulkomailta käsin oli teos valloittava, tosin äkkirynnäköön tavoin, kotoisen maaperän. Nyt pidetään sitä maailmankirjallisuuden yhtenä nerokkaimpana näyttämöluomana.

Bizet on kypsimmissä tuotteissaan samalla alkuperäinen ja mestarillinen. Hänen hienosti hiottu, aivan persoonallinen tekotapansa tekee hänet jo sellaisenaan mielenkiintoiseksi. Hänen rohkea ja aina henkevä soinnutuksensa on vaikuttanut suorastaan urauurtavasti, ja aivan itsenäisenä hän esiintyy draamallisen muodon käsitteilyssä, liittäen siihen realistisia aineksia. Hänen tuotannossaan yhtyvät etevä taiteentuntemus ja oikea näyttämö-

temperamentti sekä ilmeinen vierasperäisyyden harrastus. Bizet ei yksinomaisena musiikkimiehenä ole Wagnerin ja uussaksalaisen koulun hengenheimolainen, mutta hän on kumminkin alallaan uudistaja, jonka vaikutus nykyiseen polveen, varsinkin Saksan ulkopuolella, on tuskin ollut sen pienempi.

Vuodesta 1869 oli Bizet naimisissa entisen opettajansa, »Juutalaisnaisen» säveltäjän Halévyn tyttären Genevièven kanssa. Hänen elämäkertansa kirjoittaja Weissmann kuvaa häntä ihmisenä puhuessaan »hänen lämpimästä, avoimesta sydäimestään, joka varsinkin oli kiintynyt äitiin joka säikeellään ja joka paljasti tälle kaikki niin taiteelliset kuin inhimillisetkin tunteensa», »hänen väsymättömästä pyrkimyksestään kohti korkeinta taiteessa, jonka hyväksi hän eli, hänen lämpimästä harrastuksestaan kaikkea kohtaan, mikä häntä ympäröi». Hänen jälkeen jättämänsä kirjeet ovat todisteita hänen kirjallisista taipumuksistaan, hänen monipuolisesta sivistyksestään ja hänen ajattelunsa selvydestä.

Alexandre César Léopold Georges Bizet — se oli hänen täydellinen nimensä — ei elänyt täysin 37 vuoden vanhaksi. Hän kuoli Bougivalissa Pariisin lähellä sydäntautiin kesäk. 3 p:nä 1875, sairastettuaan melkoisen kauan, näkemättä pääteoksensa saavuttamaa voittoa. Hän on jo mainituita sävellyksiä lukuunottamatta kirjoittanut vielä paljon muutakin, alkusoittoja (»Ossianin metsästys», »Isänmaa»), pianokappaleita (»Reiniläisiä lauluja», »Kromaattisia variatsioneja» y. m.) ja lauluja. Historiassa hän on aina elävä »Carmenin» säveltäjänä.





## Jacques Offenbach.

Syntyi 18 <sup>21</sup>/<sub>10</sub> 19 Kölnissä.

Kuoli 18 <sup>5</sup>/<sub>10</sub> 80 Pariisissa.

Ranskalaisen buffo-oopperan luoja oli saksalaista sukuperää. Kölnin juutalaisseurakunnan lukkarin poikana syntyi Jacques Offenbach (oikeastaan Jakob Eberst) omien muistiinpanojensa mukaan v. 1819. Hän oli soitannollisessa suhteessa varhaiskypsä lapsi. Jo seitsenvuotisesta hän käsitteli aika näppärästi viulua, jota isä oli opettanut hänen soittamaan; myöhemmin hän opiskeli ominpäin sellonsoittoa ja saavutti siinä sellaisen taidon, että hän saattoi 12-vuotiaana esiintyä täytenä taiturina. Jotta hän kehittyisi pitemmälle, vei isä hänet Pariisiin. Vaikka ulkomaalaisia ei yleensä otettu konservatorion oppilaisiksi, salli Cherubini harvinaisen lahjakkaan pojan ottaa osaa kuulun Vaslinin opetukseen. Samalla pääsi Jacques Opéra-Comique-orkesterin jäseneksi, toimien siinä kolme vuotta sellonsoittajana.

Tätä soitinta varten oli Offenbach jo aikaisemmin kirjoittanut joukon kappaleita. Pariisissa hän alkoi myöskin yrittellä laulujen säveltämistä ja pian tunsi hän vetoa teatteriin. Tehtyään useita vuosia kestäviä konserttimatkoja Saksaan ja Englantiin, jätti hän esitystaiturin ammatin, meni naimisiin ja jäi Pariisiin asumaan. Muutamat sellokappaleet, laulut ja sävellykset Lafontainen satuihin tekivät hänen nimensä ensin tunnetuksi; mutta hänen ensi yrityksensä valloittaa näyttämö epäonnistuivat. Hän rupesi sen vuoksi 1850 Théâtre français'n kapellimestariksi. Offenbach ei toiminut ainoastaan erinomaisena orkesterin johtajana, hän sävelsi myöskin suuren osan tarvittavaa väliaikamusiikkia ja oppi siten kohottamaan soitinnollista ilmaisukykyään.

V. 1855 otti Offenbach haltuunsa Champs-Elysées'llä sijaitsevan »Bouffes-Parisiens»-teatterin, jonka hän pian sen jälkeen muutti Passage Choiseuliin ja siitä vuodesta alkaa hänen loistoajankansa. 25 vuotta hän toimi yhtä taitavana teatterin johtajana kuin kapellimestarina ja ohjaajana. Hän sävelsi tämän ajan kuluessa 102 teosta mitä erilaisimpia näyttämöitä varten, ja alkaen Bouffes-Parisiensin avajaiskappaleesta »Molemmat sokeat» (1855) aina hänen kuolemansa jälkeen esitettyihin »Hoffmanin satuihin» saakka oli niillä muutamia poikkeuksia lukuunottamatta suunnaton menestys. Tunnetuimmiksi ovat tulleet »Orfeus Manalassa» (1858), »Ihana Helena» (1864), »Siniparta» (1865), »Pariisilais-elämää» (1866), »Gerolsteinin suurherttuatar» (1867) ja »Madame Favard» (1878). Olennaisesti erilaisia kuin kolminäytöksiset ilveilyt on sarja yksinäytöksisiä kappaleita, kuten »Kihlaus katulyhdyn valossa» (1857), »Fortunion laulu» (1861) y. m., joissa Offenbach liittyy vanhempiin ranskalaisiin ope-

retteihin ja ennen häntä Hervén viljelemiin »vaudevilleihin». Nämä herttaisat laulunäytelmät ovat erittäin raikkaita ja miellyttäviä, niiden melodiikka on kansanomaista ja yksinkertaista, joskus melkein saksalaisen tuntehikasta, joskus myöskin italialaiseen tapaan kevyen siroa. Ne ovat tuottaneet Offenbachille yleistä, kiistämätöntä tunnustusta.

Mutta paljon loistavampi ja kestävämpi oli kumminkin mainittujen buffo-oopperoiden menestys. Niillä on Offenbach laskenut uuden taidelajin perustuksen. Koomillisen oopperan viaton pila on kehitetty niiden teksteissä rohkeaksi hullutteluksi, jossa on höysteenä siroa kevytmielisyyttä ja valtiollista ja yleisinhimillistä ivaa; kaiken todenmukaisuuden pohja on ylimielisesti syrjäytetty. Näihin hullunkurisiin ilveilyihin keksi Offenbach yhtä sukkelan musiikin. Ehtymättä keksien nerokkaita sutkauksia hän osasi loihduttaa säveltaiteen tuomaan ilmi aivan uusia vivahduksia ja loi itselleen oman tyylin ja omat muodot. Mestarillisen varmasti hän käyttele orkesterin ja lauluäänten taiteellisia keinoaroja; hänen luonteistelutapansa on aina sattuva, olkoonpa kysymys lyyrillisten tunteitten tai säkenöivän hyvätuulisuuden ilmaisemisesta, käypä räikeäkin hänen käsissään siroksi ja hienomuotoiseksi. Niin miellyttävä ja helposti nautittava taide oli luonnollisesti suurten joukkojen maun mukaista. Offenbachista tuli sitä helpommin mahti julkisessa elämässä, kun hän tuotteliaisuutensa ja tavattoman vaivattoman luomiskykynsä avulla pystyi pitämään vireillä kiihoittamaansa harrastusta vuosikymmeniä. Muutamassa viikossa hän sävelsi kolminäytöksisen operetin; vuodessa hän loi niitä kuusikin, ja esimerkiksi »Fritz ja Liisa» on erään vedon johdosta syntynyt kahden lauontain

välisenä aikana. Ei käy kieltäminen, että Offenbach on vaikuttanut turmiollisesti moniin jäljittelijöihinsä. Hän on osaltaan suurena syynä maun mataloitumiseen, ja se pintapuolinen tuotanto, joka levitteli varsinkin 70- ja 80-luvulla, oli osaksi vain hänen viekoittelevan esimerkinsä seuraamista. Mutta sen vuoksi ei saa kumminkaan halveksia hänen omien teostensa merkitystä; parhaat niistä, ennen muita »Orfeus», sisältävät ei ainoastaan pirteätä ja hilpeätä, vaan suorastaan kaunista ja mestarillista musiikkia. Heikoimpana esiintyy hänen muuten niin rikas keksintäkykynsä silloin, kun hän koetti liikkua varsinaisen koomillisen oopperan alalla, lukuunottamatta kuolemanjälkeistä teosta »Hoffmannin sadut», jota päinvastoin on pidettävä hänen kypsimpänä luomanaan.

Offenbach on itse antanut aihetta aikalaistensa epäoikeutettuun, jopa vihamieliseenkin arvosteluun. Häntä pidettiin yleensä siksi innokkaana yrittelijänä, että taiteilijan kuva väkisinikin joutui aika ajoin varjoon liikemiehen rinnalla. Ja totta onkin, että hänen luomistoiimensa sai paljon kärsiä hänen johtaja-aikanaan. Tavotellessaan rahallista menestystä hän unohti yhä enemmän sen ihanteellisen pyrkimyksen, johon hänen tavaton lahjakkaisuutensa olisi häntä velvoittanut. Sitä vastoin pysyi hänen inhimillinen persoonallisuutensa, hänen luonteensa puhtaana. Offenbach oli hyväsydäminen, ei ollenkaan itsekäs tai kevytmielinen ihminen, liikkuttavan hellä puoliso ja isä. Ne valtavat rahamäärät, joita hän osasi koota, käytti hän epäitsekästä laitoksensa ja niiden taiteilijain hyväksi, jotka olivat hänen palveluksessaan. Jätettyään kolmen vuoden kuluttua v. 1875 Théâtre de la Gaîtén johtajantoimen oli hän melkein puilla paljailta. Silloin teki kovin luuvalon vaivaama

mies suuren konserttikiertueen halki Amerikan saadaksen sitoumuksensa suoritetuksi. Lokakuun 5 p:nä tempasi kuolema hänet pois kesken työtä, ilman että hän oli nähnyt hartaimman toiveensa »Hoffmanin sadut» oopperanäyttämöllä esitettynä toteutuvan. Offenbach on sittemmin saanut niiden sävelniekkain puolelta, jotka häntä aluksi tuomitsivat, osakseen yhä kasvavaa arvonantoa. Hän oli 19:nnen vuosisadan merkillisimpiä ilmiöitä, ranskalaisen hengen loistava edustaja.



Niels W. Gade.

Syntyi 18 <sup>22</sup>/<sub>2</sub> 17 Kööpenhaminassa.

Kuoli 18 <sup>21</sup>/<sub>12</sub> 90 samassa paikassa.

**S**kandinavisten samoin kuinslaavilaistenkin kansainmusiikki on vasta myöhään alkanut itsenäisesti kehittyä. Aina yli 18:nnen vuosisadan puolivälin sai Pohjolan soitannollinen elämä ravintonsa yksinomaan italialaisten ja ranskalaisten säveltaiteesta; rinnan saksalaisten mestarien kasvavan vaikutuksen kanssa alkoi sitten äidinkielten käyttö vähitellen kasvattaa kansallisen tuotannon ensimmäisiä ituja. Ruotsista ja Norjasta tuli tästä lähtien huomattavien esittävien taiteilijain kotimaa, mutta Tanskassa syntyi etevä miehiä sävellyksenkin alalla. Joh. Adolf Scheibe, J. A. P. Schulz ja hänen nerokas oppilaansa Weyse sekä lisäksi F. L. A. Kunzen ovat heistä kunnioitettavain mainittavat; Kuhlaun ansiota on, että hän saattoi ensimmäisenä näytelmään »Leppäkumpu» kirjoittamassaan musiikissa (1828) pohjoismaalaiset laulut näyt-



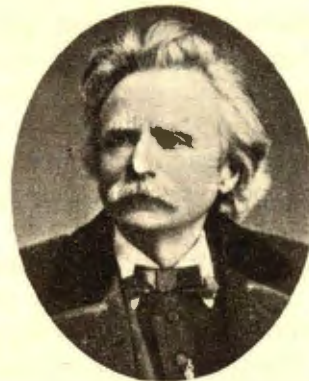
tämölle. Saksalaisen romantiikan vaikutuksesta ja Oehlschlägerin 19:nnen vuosisadan alussa aiheuttaman kansallisen heräämisen johdosta, joka toi päivänvaloon pohjoismaisten kansanlaulujen koko aartehiston, syntyi tanskalaisessa musiikissa uusi suunta. J. E. P. Hartman vanhempi esiintyi ensimmäisenä romanttisine ja kansanomaisine oopperoineen («Korppi», «Pikku Kirsti» y. m.) ja kirjoitti sinfonioja, kantaatteja ja kamarimusiikkia, joille hän kansanmusiikkiin nojautuen tahtoi antaa uuden luonteen. Tämän kehityksen kulkuun kävi voimakas ja erikoislaatuinen kyky käsiksi ja ohjasi sen uuteen käänteeseen. Niels Gadesta, Hartmanin vävypojasta, joka keksintäkyvyltään ja musikaaliselta muovailutaidoltaan oli appeaan paljon etevämpi, tuli varsinaisen skandinavisen taidemusiikin edeltäjä, sen musiikin, jota hänen jälkeensä ovat viljelleet Hartman nuorempi, Grieg, Svendsen y. m. Gade on omaa edeltäjänsä vähemmän käyttänyt todellisia kansanaiheita; mutta hän käsitti niiden melodiikan luonteen, hänen mielikuvituksensa oli sen läpikostuttama, ja hänen omat luomansa ilmaisivat monimutkaisimmissakin taidemuodoissaan aito pohjoismaista tunnelmaa. Gade saavutti sellaisia vaikutuksia etupäässä nerokkaan värityksensä avulla. Mutta muodon mestarina, suurtyylisenä luojana kohoaa hän paljon kaikkia jälkeisiäänkin korkeammalle. Tässä suhteessa on tanskalaisen mestarin taide aivan saksalaisen musiikin heimoa; hän on riippuvainen saksalaisesta romantiikasta, varsinkin Mendelssohnista, jonka vienon, haaveellisen ja muutokypsän olemuksen kanssa hänen omansa oli läheistä sukua.

Niels Wilhelm Gade syntyi helmikuun 22 p:nä 1817 Kööpenhaminassa soitintehtailijan poikana. Hän sai

aluksi jotenkin pintapuolista soitto-opetusta, oppi soittamaan hiukan pianoa ja kitarria ja vasta myöhemmin Wexschallin johdolla perusteellisemmin viulua. Perinpohjainen tutustuminen soittimiin isän työpajassa lienee aikaisin herättänyt hänen sävelaistinsa. Kunnollisen teorian opettajan hän sai sittemmin Berggreenistä, ja hänen ensi sävellysyrityksessään opasti häntä neuvoillaan Christoph Friedrich Weyse. Nuori Gade rupesi viulunsoittajaksi kotikaupunkinsa hovisoittokuntaan ja siinä oli hänellä tilaisuutta korvin ja silmin saada käytännöllistä koulutusta, jota hän suuressa määrin saanee kiittää soitintuoksensa mestarillisuudesta. Jo hänen ensimmäinen 1841 julkaisemansa teos oli tässä suhteessa täydellinen ja toi ilmi hänen erikoisuutensa niin selvästi, että sillä tuskin myöhemminkään oli vertaistaan. Se oli Kööpenhaminan musiikkiyhdistyksen Spohrin ja Fr. Schneiderin arvioinnin perusteella palkitsema konsertti-alkusoitto «Ossianin jälkikaikuja», jolla Gade alkoi huomiota herättävien teostensa sarjan. Mendelssohn esitytti sen Gewandhaus'issa samaten kuin ensimmäisen c-molli-sinfoniankin ja teki säveltäjän siten Saksassa tunnetuksi. Saatuaan 1843 kuninkaallisen apurahan harjoittaakseen lisäopinnoita ulkomailla lähti Gade Leipzigiin, jossa Mendelssohn otti hänet avosylin vastaan. Keväällä 1844 hän matkusti Italiaan, mutta palasi jo samana vuonna takaisin ja rupesi siksi aikaa, kun Mendelssohn oleskeli Berliinissä ja Frankfurt am Mainissa, Gewandhaus-konserttien johtajaksi. Pistäydtyttyään kotimaassaan muutti Gade 1845 vakinaisesti Leipzigiin ja otti edelleenkin osaa konserttien johtamiseen. Hänen oleskelullaan Saksassa ja hänen ystävyysuhteellaan Mendelssohniin ja Schumanniin oli hänen myöhempään kehitykseensä nähden mitä suurin

merkitys. Sleswig-holsteinilaisen sodan puhkeaminen sai hänen muuttamaan 1848 takaisin Kööpenhaminaan, ja sen jälkeen hän poistui kotikaupungistaan vain lyhyille matkoille. Musiikkiyhdistyksen johtajana ja Gläserin kuoltua (1861) myöskin tilapäisenä hovikapellimestarina hänen toimintansa oli tavattoman runsasta ja hedelmällistä. Hänen johtamansa konsertit kohottivat Tanskan soitannollisen elämän aina näihin päiviin saakka kestävään kukoistukseen. Myöskin urkurina ja opettajana toimi Gade, kunnes kuolema kutsui hänet pois joulukuun 21 p:nä 1890.

Paitsi Ossian-alkusoittoa ovat vielä tulleet yleiseen tunnetuiksi alkusoitto »Tunturimetsässä», viulusionaatti, orkesterinovelletit, kantaatit »Komala» ja »Metsänhaltijan tytär». Kantaateissa osoittautuu Gade pohjoismaisen romantiikan erittäin onnistuneeksi edustajaksi, ja etupäässä niiden avulla hän on vaikuttanut esikuvallisesti. Mutta hänen teoksensa käsittävät koko piano-, kamari- ja orkesteri-musiikin alan (Gade sävelsi m. m. 8 sinfoniaa). Pianosäestyksisen uudemman tanskalaisen laulun kehitykseen on hänellä nuorempien taidetoverien rinnalla ollut niinkään merkitystä.



Edvard Grieg.

Syntyi 18 1<sup>5</sup>/<sub>6</sub>, 43 Bergenissä.  
Kuoli 19 4/<sub>6</sub>, 07 samassa paikassa.

**K**ansallisen piirteen esiintyminen taiteessa on olennaista 19:nnele vuosisadalle. Varsinkin musiikille on sen kautta avautunut aivan uusia vaikutusaloja. Ne kansakunnat, jotka italialaisten, saksalaisten ja ranskalaisten rinnalla astuvat nykyään kilpakentälle, saavat kiittää asemastaan enemmän tai vähemmän kansanomaisen kansallismusiikkinsa merkitystä. Venäjällä perustivat Dargomyshki ja Mihail Glinka kansallisen koulun, joka pian kohosi melkoiseen kukoistukseen. Böömissä noudattivat Smetana ja Dvořák samaa esimerkkiä, unkarilaiset, espanjalaiset, englantilaiset sävelniekat erosivat siellä täällä erikoisen murteensa avulla soitannollisesta yleiskielestä, ja myöskin Pohjolassa heräsi yhtä itsenäinen elämä. Siellä olivat Hartman ja Gade juuri suorittaneet esityöt. He toivat pohjoismaisen värityksen, maansa kan-

sanlauluja muistuttavan melodiikan ensin musiikkiin, mutta he liittyivät siinä saksalaisiin romantikkoihin ja uhrasivat muodollisen siloisuuden vuoksi suuremmissa tai vähemmässä määrin kansallisen erikoisuutensa. Silloin syntyi Griegissä mestari, joka särki tämän puolinaisuuden, joka laskee pohjoismaisen tanssin, pohjoismaisen laulun taiteensa pohjaksi, lainaten niiltä tapansa, muotonsa ja värinsä. Griegin osaksi on siten tullut jokaisen murrerunoilijan ahdasrajaisuus, mutta hänen ansiotaan on se, että hän on rikastuttanut säveltaidetta uudella tunnelmallisella ja luonteenomaisella vivahduksella. Hän teki sen niin onnistuneesti, että hänen persoonallinen erikoisuutensa on lopulta käynyt tyypilliseksi ja samaa merkitseväksi norjalaisen kansanmusiikin käsitteen kanssa. Siten on Grieg perustanut koulun ja herättänyt jäljittelijöitä. Mutta ei saa unohtaa, että valmiit kansalliset ainekset ovat kulkeneet hänen välittävän yksilöllisen näkemyksensä lävitse. Grieg on enemmän kuin muodostelija, hän on uudestaluja, joka on kansanlauluhiinkin painanut muovailevan mielikuvituksensa leiman.

Edvard Hagerup Grieg syntyi Bergenissä, sikäläisen konsulin poikana kesäk. 15 p:nä 1843. Äiti, joka oli itse kehittänyt taiteellisesti soitannollisia taipumuksiaan, antoi nuorelle Edvardille ensi opetuksen laulussa ja pianonsoitossa. Ole Bullin käynnillä perheessä 1858 oli Griegiin nähden ratkaiseva merkitys. Kuulu viuluniekka otti selkoa pojan ensimmäisistä sävellysyrityksistä ja teroitti vanhempien mieleen, ett' eivät jättäisi niin erinomaista kykyä kuihtumaan. Hänen aloitteestaan joutui Grieg vielä samana vuonna oppilaaksi Leipzigin konservatorioon. Täällä hän opiskeli lukuunottamatta lyhyttä väliaikaa, jolloin hän oli kotona parantumassa vaikeasta taudista, neljä

vuotta Moschelesin, Hauptmannin, Richterin ja Reinecken johdolla. Hän kehittyi eteväksi pianonsoittajaksi ja laskee kai jo silloin pohjan säveltämistaidon mestarilliselle hallitsemiselle. Mutta hänen yksilöllinen lahjakkuutensa pääsi vasta sitten oikeuksiinsa, kun hän taas Pohjolassa joutui kosketuksiin sellaisten henkilöitten ja olosuhteitten kanssa, jotka johtivat hänet oikealle tielle. Grieg lähti 1863 Kööpenhaminaan tutustuakseen etusijassa Niels Gadeen; hänen johdollaan ja myöskin vanhemman Hartmanin esikuvan vaikutuksesta hän kirjoitti ensimmäiset julkaistut teoksensa, joissa tietoinen kansallisen periaatteen noudattaminen jo tulee selvästi näkyviin. Ratkaisevan käänteeseen aiheutti sitten seurustelu omintakeisen säveltäjän Rikard Nordraakin kera, jonka kanssa Grieg joutui Kööpenhaminassa läheiseen ystävyysuhteeseen. Nordraak kuoli nuorena pian sen jälkeen. Hän oli neuvonut Griegin kansallisen taiteen vielä käyttämättömille lähteille ja innostanut häntä tutkimaan norjalaista kansanmusiikkia. »Minulta putosi kuin suomukset silmiltä», kertoo Grieg näistä ajoista, »vasta hänen kuoltuaan opin tuntemaan norjalaisia kansanlauluja ja omaa luontoani. Me vannouduimme gademaista, Mendelssohnin sekaista, hempeämielistä skandinavismia vastaan ja lähdimme innostuneina sille uudelle tielle, jota pitkin norjalainen koulu nyt kulkee».

Oleskeltuaan useita vuosia Kööpenhaminassa palasi Grieg Kristiaaniaan ja perusti siellä 1867 vieläkin kuikoistavan musiikkiyhdistyksen. Sitten hän oli jotenkin kauan matkoilla, käyden Italiassa, Saksassa, Englannissa ja Ranskassa, pysähtymättä kumminkaan mihinkään vakinaisesti asumaan. Näillä matkoilla hän teki tuttavuutta kaikkien maitten huomattavimpien taiteilijatovereitten

kanssa ja esitytti teoksiaan, saaden usein apua puolisoiltaan, joka aivan erinomaisesti tulkitsi hänen laulujaan. Vuodesta 1880 lähtien eli Grieg taas Bergenissä, josta hän vain harvoin poistui. Hänen horjuva terveytensä ei kestänyt taiturielämän ponnistuksia. Kauniilla paikalla synnyinkaupunkinsa lähellä olevassa huvilassaan vietti hän hiljaista elämää luovuttuaan opettajavirastaan ja julkisista toimistaan. Siitä huolimatta hän sai senjälkeen vain muutamia teoksia valmiiksi.

Hänen elämäkertansa kirjoittajat Ernest Closson ja Henry Fink kuvaavat mestarin luonnetta erittäin rakastettavaksi. Huolimatta herkkyydestään oli Grieg arvosteluissaan itsenäinen, huolimatta hienoudestaan erittäin vilkas, mielenilmaisuuksissaan henkevä ja esiintymisessään luonnollisen vaatimaton. Vartaloltaan pieni ja laiha kun oli, herätti hän huomiota vain arvokkaalla päällään ja silmiensä omituisella kauneudella. Esittäessään pianolla teoksiaan osoitti Grieg melkoista taituruutta, mutta ennen muuta pianonsoiton herkimpien tehojen tuntemusta. Mutta tarttuessaan johtajan tahtipuikkoon kasvoi hänen hermostunut persoonallisuutensa ryhdikkääksi, silloin esiintyi hän hallitsevana, rytmillisen tarmokkaana kuoro- ja orkesterijoukkojen johtajana.

Griegin useimmat teokset kuuluvat piano- ja kamarimusiikin sekä laulun alalle. Orkesteria varten hän kirjoitti alkusoiton »Syksyllä», sarjan »Holbergin ajoilta» ja »Eleegiset melodiat»; sooloa, kuoroa ja orkesteria varten musiikin Björnsonin »Olaf Trygvasoniin» ja Ibsenin »Peer Gyntiin», muodostaen viimeksimainitusta myöskin orkesterisarjan. Muutamat kuorosävellykset säestyksineen tai ilman liittyvät näihin mestarin huomattavimpiin luomiin. Kamariteoksista saavutti kolme viulusonaattia (varsinkin

F-duuri-sonaatti) nopeasti suosiota; pianosävellyksistä taas kohoaa monien varsin mielenkiintoisten luonnekappaleitten joukosta tunnettu a-molli-konsertti (op. 16) muita korkeammalle. Laajimmalle lienevät Griegin laulut levinneet. Muistettakoon vaan »Solveigin laulua», nuoren prinsessan laulua, laulua joutsenesta, kehtolaulua ja paljon laulettua laulua »Sua lemmin». Nämä raikkaat ja kumminkin niin hienokuteiset sävelkuvat ovat onnellisen kansanomaisen piirteen innoittamat. Ne todistavat selvästi Griegin keksintäkykyä ja ovat tehneet pohjoismaisen musiikin käsitteen laajoissa piireissä tunnetuksi. Erityinen Grieg-albumi osoittaa, millaisen aseman nämä laulut ovat vallanneet Saksan kirjallisuudessa; mutta myöskin Ranskassa ne ovat jo ehtineet juurtua ja ne on useaan kertaan käännetty ranskan kielelle. Griegin miellyttävyyys ja muodollinen täydellisyys herätti samallaista myötätuntoa kuin hän oli aina tuntenut ja osoittanut romanilaisen taiteen edustajia kohtaan. Hänen laulunsa ovat alkuaan sävelletyt etupäässä skandinaviisiin, mutta myöskin saksalaisiin sanoihin.

Grieg, joka sai kuningas Oskar II:lta vuotuisen taiteilija-apurahan, jonka Cambridgen yliopisto oli seppelöinyt kunniatohtoriksi ja Berliinin akatemia nimittänyt vakinaiseksi jäsenekseen, nautti maanmiestensä keskuudessa suurta suosiota. He näkivät hänessä ei vain taiteensa mestarin, vaan samalla maansa ylistäjän, joka on enemmän kuin kukaan muu tuottanut kansalleen musiikin alalla kunniaa.

Palattuuan eräältä Saksaan tekemältään taidematkalta kuoli Grieg odottamatta lyhyen aikaa sairastettuaan Bergenin sairashuoneessa syysk. 4 p:nä 1907.



### Mihail Glinka.

Syntyi 18 <sup>2</sup>/<sub>4</sub> 04 Novospaskojessa.

Kuoli 18 <sup>15</sup>/<sub>8</sub> 57 Berliinissä.

**M**ihail Glinkan mukana on Venäjä astunut niiden kansakuntain joukkoon, jotka ovat ottaneet osaa säveltäiteen kehitykseen. Tosin historia tuntee ennen häntäkin lahjakkaitten venäläisten sävelniekkojen nimiä; mutta Glinka on ensimmäinen todellakin huomattavan merkittävä luova säveltaiteilija. Hänen esimerkkinsä vaikutti herättävästi, etenkin oopperan alalla, jolla joukko säveltäjiä, kuten Lwow, Dargomyshki, Serow y. m. liittyivät suoraan häneen. Hän ja Wjerstowski toivat ensimmäisinä venäläisiä kansansävelmiä taidemusiikkiin, ellei ota lukuun tilapäisiä piirteitä vanhempien ulkomaisten säveltäjien (esim. Beethovenin) teoksissa. Lisäksi on Glinkalla arvaamattomia ansioita säveltaiteen edistäjänä isänmaassaan. Olisi kumminkin väärin pitää häntä, kuten niin usein tehdään, erikoisen venäläisen musiikin perustajana.

Varsinaisesti kansallinen luonne, sellaisena kuin se ilmaisee Rubinsteinin, Rimski-Korsakowin, Balakirewin ja ennen muita Tshaikowskin teoksissa, ei ole hänen musiikilleen ominaista, niin halusta kuin hän käyttääkin teoksissaan kansallisia aiheita. Rytmin pirteys ja slaavilaisen luonteen alakuloinen sävy, nämä kaksi ratkaisevaa tunnusta, puuttuvat hänelle ominaisesta sävellystavasta kokonaan. Glinka, joka sai soitannollisen sivistyksensä Saksassa, juontaa pikemminkin juurensa Weberin ja Mendelssohnin romantiikasta; hänen orkesterikäsittelynsä taas on huomattavasti Lisztin ja Berliozin saavutusten vaikutuksen alaista. Oopperoissaan hän muistuttaa usein Marschneria siinäkin suhteessa, että moni kohta tuntuu vaalistuneelta, vanhanaikaiselta. Glinkan myöhäinen ja omituinen taiteellinen kehitys saa helposti hänen elämänkohtaloistaan selityksensä.

**Mihail Ivanovitsh Glinka** syntyi kesäk. 2 p:nä 1804 Novospaskojessa Selnan lähellä Smolenskin piirikunnassa. Ensimmäisen sävellyksensä hän julkaisi v. 1825, italialaisen teeman muunnelmassa. Pianonsoittoa ja teoriaa hän tutki Charles Mayerin johdolla, viulunsoitossa oli Böhm hänen opettajansa. Pääasiallisesti hän kumminkin tultuaan 1817 Pietarin aatelisopistoon opiskeli vieraita kieliä. Glinkalla oli heikko terveys; hänen sairautensa ehkäisi aika ajoin yhtämittaista työskentelyä ja pakoitti hänen usein vaihtamaan ilmanalaa. V. 1829 hän teki matkan Kaukaasiaan, vuosi sen jälkeen tapaamme hänet Italiassa. Neljä vuotta hän eli milloin Milanossa, Roomassa tai Napolissa, ja tästä oleskelusta oli hänen musikaalisille opinnoilleen suurta hyötyä. Hän tunsi kyllä kutsumuksensa sävelniekaksi, mutta häneltä puuttui yhä vielä perusteellinen koulutus. Tätä hän haki ja

saikin Berliinissä S. W. Dehnin johdolla, jonka hän oli oppinut tuntemaan paluumatkallaan v. 1834. Dehn, joka oli aikoinaan ollut Bernhard Kleinin oppilas ja Friedrich Kielin, kuulun oppikirjan tekijän opettaja, oli ankara kontrapunktikko ja samalla vapaamielinen, hienoistinen taiteilija. Hänen koulussaan saavutti Glinka pian kai-paamansa mestaruuden ja oppi samalla perinpohjin tunte-maan saksalaisen musiikin parhaat teokset. Elämä ulko-mailla oli avartanut hänen näköalojaan, mutta kiintymys kotimaansa kansanlauluihin ja onnellinen ajatus käyttää niitä omissa sävellyksissään, estivät häntä lankeamasta hedelmättömään eklektisismiin. Jo hänen seuraava, v. 1836 sävelletty teoksensa oli todistuksena hänen opin-noittensa tuloksista. Se oli ooppera »Elämä tsaarin edestä», joka saavutti Pietarissa suunnattoman menestyk-sen ja teki Glinkasta Venäjän suosituimman säveltäjän. Isänmaallinen aihe ja venäläisten kansansävelmien teho-kas käyttö valloittivat hänen maanmiestensä sydämet. Toinen ooppera »Ruslan ja Ludmila» (1842) käsittelee taruaihetta ja osoittaa Glinkan riippuvaisuutta saksalai-sesta romantiikasta. Se on yhä vieläkin niin suosittu, että sitä voisi sanoa venäläiseksi »Taika-ampujaksi». Kerran toisensa jälkeen Glinkan täytyi heikon terveytensä vuoksi jättää kotimaansa ja oleskella Espanjan sopivammassa ilmastossa. Siellä hän sävelsi loistavat orkesterikappaleet »Jota Aragonese» ja »Souvenir d'une nuit d'été à Madrid» («Kesäyö Madridissa»), näytteitä hänen nerokkaasta soi-tinnuksestaan. Sitä ennen hän oli saavuttanut menes-tystä Pariisissa, jossa innostunut Berlioz oli julkaissut vilkkaita kirjoitelmia hänen puolestaan »Journal des Débats»-lehdessä. Oleskellessaan talven 1854—55 maalla Pietarin lähistöllä Glinka kirjoitti elämäkertansa. Hänen

hautomansa muut ooppera-suunnitelmat eivät joutuneet valmiiksi. Hänen viimeinen työnsä koski venäläisten kirkkosävelmien soinnutusta. Ratkaistakseen tämän teh-tävän hän tahtoi päästä kosketuksiin entisen opettajansa Dehnin kanssa ja matkusti 1856 Berliiniin. Täällä yllätti hänet kuolema helmik. 15 p:nä 1857.

Paitsi jo mainittuja teoksia on Glinkan sävellyksistä tullut lisäksi tunnetuiksi kaksi poloneesia, tarantella ja »Kamarinskaja»-niminen venäläisille kansanlauluille ra-kennettu fantasia orkesteria varten, kaksi jouhikvartettia, pianotrio, pianokappaleita sekä moni- ja yksiäänisiä lau-luja. Pysyvän maineen taannevat hänelle vain hänen mo-lemmat oopperansa, jotka kuuluvat venäläisten näyttä-möitten vakinaiseen ohjelmistoon. Glinka ei ollut mi-kään nerokas luomakky, ei mikään varsinaisesti alku-peräinen henki; mutta sen kautta, että hän murtaessaan Venäjällä, jolla oli tosin vanha ja arvokas kirkkomusiikki perintönä, mutta ei mitään omaa maallista taidemusiikkia, italialaisten vuosisataisen yksinvaltiuden ja tuomalla sak-salaisia aineksia ja yhdistämällä niitä alkuperäisen kan-sanmusiikin kanssa, viittoi venäläiselle säveltaiteelle itse-näisiä teitä, on hän saavuttanut musiikinhistoriassa merki-tystä ja on hänestä tullut yksi maansa ansiokkaimpia miehiä.





Anton Rubinstein.

Syntyi 18 <sup>20</sup>/<sub>11</sub> 20 Wihvatinjetsissa.

Kuoli 18 <sup>20</sup>/<sub>11</sub> 94 Pietarhovissa.

**H**uolimatta venäläisestä syntyperästään, ja vaikkapa kansallisilla aineksilla onkin tärkeä merkitys hänen musiikissaan, kuuluu Anton Rubinstein pääasiallisesti kumminkin saksalaisen taidehistorian piiriin. Saksassa hän sai ensimmäisen tietopuolisen kasvatuksensa ja saksalaisiin mestareihin, varsinkin Schumanniin ja Beethoveniin, liittyy hänen luomistyönsä. Venäläinen musiikki, joka ei vieläkaan saata kieltää riippuvaisuuttaan länsimaista, oli Rubinsteinin nuoruuden aikana kehityksensä ensi asteilla. Siitä ei kypsytetty taiteilija voinut saada lahjoilleen riittävää kannustinta, vaikkakin venäläiset kansanlaulut toivatkin hänen melodiikkaansa raikasta verta; mutta toisaalta on hän kylläkin puolestaan voimakkaasti vaikuttanut tähän kehitykseen.

Anton Rubinstein syntyi marraskuun 16 p:nä vanhaa lukua (28 p:nä uutta lukua) 1829 Wihvatinjetsin kylässä Jassyn lähellä Podolian ja Bessarabian rajalla. Hän oli iältään kolmas kuudesta sisaruksesta, joista lukuunottamatta häntä myöskin hänen veljensä Nikolai († 1881) on etevänä pianistina ja Moskovan konservatorion johtajana tehnyt perheen nimen tunnetuksi. Isältään hän peri elämäkatsomuksensa rakastettavan huolettomuuden, äidiltään tahtonsa tarmon ja säveltaiteelliset taipumuksensa. Kun Rubinstein oli kuusivuotias, muutti perhe Moskovaan, jossa isä perusti lyijykynä- ja nuppineulatehtaan, ja siellä sai poika nauttia erinomaisen opettajan, pianisti Villoingin perusteellista ohjausta. Villoing oli Rubinsteinin ainoa pianonsoiton opettaja hänen kahdeksannesta aina kolmanteentoista ikävuoteensa saakka. Kymmenvuotisenä lapsena esiintyi Rubinstein Pietarissa ensi kerran julkisesti. V. 1840 vei Villoing hänet Pariisiin. Pieni taituri herätti jo silloin yleistä huomiota. Chopin älysi hänen ominaiset lahjansa ja Lisztin sanotaan häntä kuullessaan huudahtaneen: »Tuosta tulee minun soittoni perijä.» Liszt myöskin kehotti häntä työskentelemään kehitystään varten Saksassa ja syventämään siellä luonnollisia taipumuksiaan tietopuolisten opinnoitten avulla. Rubinstein seurasi neuvoa, mutta teki kumminkin sitä ennen opettajansa kera konserttimatkoja Alankomaihin, Wieniin, Unkariin ja Leipzigin, Berliinin ja Hampurin kautta Englantiin sekä lopuksi Tanskaan, Ruotsiin ja Norjaan. V. 1844 tuli Rubinstein, oleskeltuaan lyhyen aikaa kotimaassaan, Berliiniin Meyerbeerin ja Mendelssohnin suosittamana kuuluisan kontrapunktikko Dehnin oppilaaksi. Hänen mukanaan olivat siellä hänen äitinsä ja Nikolai-veljensä. Mutta

kun isä kuoli kahta vuotta myöhemmin jättäen perheensä köyhyyteen, palasivat äiti ja nuorempi poika takaisin Venäjälle, ja seitsentoistavuotias sai nyt itse huolehtia toimeentulostaan. Aluksi se ei ollut hänelle niinkään helppoa. Wienissä, jonne hän muutti 1847, sai hän hädin tuskin leipänsä tunteja antamalla, koska entisestä ihmelapsesta oli tullut jotenkin tuntematon pianonsoittaja. Mutta ei ulkonainen hätä eivätkä pettymyksetkään, joita hän sai taiteilijana kokea, pystyneet lamauttamaan hänen väsymätöntä pyrkimystään. Näihin aikoihin alkoi Rubinstein käyttää Dehniltä saamiaan teoreettisia tietoja omien sävellystensä hyväksi. Vuoden 1848 eli Rubinstein Berliinissä keskellä vallankumouksellista liikettä; sitten hän jättäen alttiiksi toimeentulonsa Berliinissä palasi Pietariin. Mutta vuosia vielä kului, ennenkuin hänen tähtensä nousi kirkkaana. Venäjällä hän pääsi suhteitensa kautta keisarilliseen hoviin, varsinkin taidetta harastavan suuriruhtinatar Helenan avulla kohoamaan korkealle. Hän joutui kosketuksiin Mikaelinpalatsissa annettujen konserttien kanssa toimien niissä aluksi lauluesitysten säestäjänä. Myöhemmin hankki hänelle suuriruhtinattaren suosio varoja omintakeiseen taidematkaan halki Euroopan; se kesti väliaikoja lukuunottamatta neljä vuotta (1854—58) ja tuotti nuorelle mestarille runsaasti kultaa ja kunniaa. Hänen suosijattarensa aloitteesta syntyivät myöskin ensimmäiset venäläisiin teksteihin sävelletyt draamalliset teokset. Niistä on merkittävin »Dimitri Donskoi» (1852).

Rubinsteinin inhimilliselle persoonallisuudelle on kunniaksi, että hän, saavuttuaan mestaruuden huipulle, ei ajatellut vain oman maineensa levittämistä, vaan myöskin kansansa taiteellista tilaa. Suuriruhtinatar Helenan

musiikki-illoissa oli myöskin otettu puheeksi, mitenkä Venäjä kaikissa soitannollisissa seikoissa oli takapajulla, ja hänelle ominaisella tulisella innolla ryhtyi Rubinstein työhön näiden olosuhteitten kohottamiseksi. Hänen aloitteestaan perustettiin »Keisarillinen musiikkiseura», joka haaraosastoineen valtakunnan suurimmissa kaupungeissa muodostaa siitä lähtien Venäjän huomattavimman konserttilaitoksen, ja josta sitten taas on kehittynyt Pietarin konservatorio. Rubinstein ryhtyi 1859 musiikkiseuran ja 1862 konservatorion johtajaksi osaten koota ympärilleen joukon etevii opettajavoimia. Järjestäjänä ja opettajana, johtajana, säveltäjänä ja soittotaiturina on hänen merkityksensä ollut maalleen arvaamaton. V. 1867 jätti hän paikkansa jatkaakseen uudelleen ulkomailla taiteensa avulla voittokulkuaan.

Rubinsteinin menestyksellä pianonsoittajana ei ole Lisztin jälkeen ollut vertaistaan. Minne tahansa hän tulikin — eikä ole sitä Europan maata, missä hän ei olisi julkisesti esiintynyt — siellä hänet tunnustettiin aikansa etevimmäksi. Pianotekniikan joka alan mestarillisen täydellinen hallitseminen yhtyneenä harvinaiseen sisäiseen tulkintakykyyn on aivan ainoalaatuinen. Hänen soittonsa — kuten ainakin neron — ei välittänyt moitteettomuuden ja luotettavuuden vaatimuksista; mutta sillä oli intohimoisen tunteikkaan personallisuuden leima ja siksi se tenhosi niin musiikki-ihmiset kuin maallikotkin. Se kuvasti, kuten koko miehen olemuskin, voimaa, josta myöskin vuoti mitä hennoimman, runollisimman tunnelmamaalailun lahja. Rubinstein oli yhtä suuri tulkitessaan saksalaisten klassikoitten luomia kuin syventyessään älykkäästi romantikkojen teoksiin tai esiintyessään loistavana salonkisoittajana. Ominaista oli hänelle silloin



kansainvälinen piirre. Hänen tekniikassaan ihastutti varsinkin pehmeä laulava kosketus, johon häntä lie jo nuorena sangen suuresti laulaja Rubinin esikuva kannustanut.

Yhtä suuressa määrin kuin esittäväenä taiteilijana ei Rubinstein ole luovana saavuttanut yleistä tunnustusta. Ja myönnettävä onkin, että hänen lukuisat sävellyksensä ovat sekä erikseen että toisiinsa verrattuina valitettavan epätasaisia. Kenties on mestarin levoton elämä ollut siihen melkoisena syynä. Ominaista hänen musiikilleen on sen itämainen väritys, rytmin täsmällisyys ja alkuperäisyys ja jonkinlainen taipumus eriskummaisuteen. Hänen keksintäkykynsä toimi erittäin helposti; hänen luomiensa alkuperäisyys olisi voinut nostaa hänet suurinten rinnalle, jos siihen olisi ollut yhtyneenä kypsän muodostelun vakavuus ja kestävyys. Lukuunottamatta kirkkomusiikkia on Rubinstein ollut kaikilla aloilla tavattoman tuottelias. Hänen draamallisista teoksistaan ovat oopperat »Feramors» (1863), »Demooni» (1871), »Makka-bealaiset» (1875), »Nero» (1879) ja baletti »Viiniköynnös» (1882) saavuttaneet Saksassa suurimman menestyksen. Hänen 6:sta sinfoniastaan on seitsenosaisella »Valtamersinfonialla» ja »Draamallisella sinfonialla», hänen pianokonserteistaan G-duuri ja d-molli konserteilla oleva pysyvä arvo. Rubinsteinin kamarimusiikki on eriarvoista; mutta rikasaarteisia ovat hänen pianosävellyksensä ja hänen laulunsa, joista »Asra», »Kaste kimaltaa» ja »Keltaisna jaloissani vyöryy» levisivät nopeimmin. Mitä vanhemmaksi hän tuli, sen innokkaammin hän pyrki luomaan »hengellisellä oopperalla» väliastetta oopperan ja oratorion välille. »Babelin torninrakennus», »Sulamit», »Kadotettu paratiisi», »Kristus» ja »Mooses» ovat sellaisen pyrkimysten tuloksia. Se, että hänen ei onnistunut

saada näitä näyttämöllä esitetyiksi ja että hän ei muutenkaan saavuttanut säveltäjänä toivomaansa tunnustusta, oli hänen elämänsä suuri suru. Vuosien vierieissä kasvoi hänen katkeruutensa ilmeten varsinkin hänen kirjoittamassaan teoksessa »Musiikki ja sen mestarit» (1891).

Vuodet 1870—71 oli Rubinstein viettänyt Pariisissa. Oltuaan lyhyen aikaa Wienin »Musiikinystävain seuran» taiteellisena johtajana noudatti hän 1872 erästä kutsua Amerikkaan ja antoi muutamien kuukausien kuluessa 215 konserttia Yhdysvalloissa. Senjälkeen hän eli vuoroin Saksassa ja Venäjällä, osaksi hiljaisessa työssä osaksi liikkuen ahkerasti konserttimatkoilla. Talvella 1885—86 toteutti Rubinstein aikeensa päättää julkisen esiintymisensä pianonsoittajana tekemällä kiertueen kautta Euroopan pääkaupunkien. Hän antoi kuuluiksi tulleet »historialliset» konserttinsa, joissa hän esitti seitsemänä iltana koko pianokirjallisuuden alkaen Bachista aina nykyaikaan saakka. V. 1887 hän rupesi uudelleen Pietarin konservatorion johtajaksi. Hän tahtoi vielä kerran koettaa panna parhaansa Venäjän musiikkiolojen edistämiseksi, mutta jätti monenlaisten pettymysten masentamana kolmen vuoden kuluttua paikkansa ja muutti Dresdeniin. Viimeiset vuotensa hän eli Pietarhovissa, jossa hän mentyään v. 1865 naimisiin vietti huvilassaan onnellista perhe-elämää. Siellä päätti odottamatta sydänhalvaus marraskuun 20 p:nä 1894 hänen mainehikkaan elämänsä.

Rubinstein oli ihmisenäkin miellyttävä persoonallisuus. Monipuolisesti sivistynyt ja luonnostaan rakastettava kun oli, oli hänellä varsinkin naiseen suuri tenhovoima. Suurisuintainen, kuten hänen koko ajatuksensa, oli hänen elintapansakin. Rajattoman vieraanvaraisena hän mielellään keräsi ihmisiä ympärilleen; hänen mielensä ja kätensä

olivat aina yhtä avoimia. Rubinstein lahjoitti pois satoihin tuhansiin nousevan omaisuutensa, ja jäähyväiskierueensa samoin kuin jo aikaisemmin ensimmäisen konserttinsa tulot hän käytti hyväntekeviin tarkoituksiin. Opettajana ja järjestäjänä oli hän, niin helposti kuin hän muuten kiivastuikin, väsymättömän kestävä ja velvollisuudentuntoinen. Hänen pikku heikkouksiaan olivat hänen rakkautensa savukkeihin ja korttipeliin. Hänen hiukan kömpelössä, aito slaavilaisessa ulkomuodossaan, joka aina pianon ääressä herätti vilkasta huomiota, pisti etenkin silmiin Beethovenia muistuttava kallomuodostus.

Anton Rubinstein sai runsaasti osakseen aikalaistensa ihailua ja myöskin ulkonaista tunnustusta. Venäjällä hänet korotettiin perinnölliseen aatelissäätöön. Hänen muistoansa kunnioittavat kaikki ne, jotka kykenevät oikein tuntemaan tuon unohtumattoman miehen tuotannossa ja vaikutuksessa ylevän taiteellisen mielen ja suunnattoman soitannollisen nerokkuuden.



Pjotr Tshaikowski.

Syntyi 18 <sup>25</sup>/<sub>4</sub> (<sup>7</sup>/<sub>5</sub>) 40 Wotkinskissa.

Kuoli 18 <sup>25</sup>/<sub>10</sub> (<sup>6</sup>/<sub>11</sub>) 93 Pietarissa.

**N**ykyajan, varsinkin saksalaisten, johtajien menestyksellisten pyrkimysten avulla on venäläinen säveltäjäkoulu saavuttanut viime aikoina suurta tunnustusta. Yhä kasvava harrastus kohdistuu sen voimakkaihin luomiin ja niiden erikoisuutta ollaan valmiit ihaillemaan silloinkin, kun se on kokonaan vastaista vuosisatojen kuluessa saavutetun, vähitellen hienostuneen soitannollisen sivistyksen perinnäisille käsityksille. Mutta se mestari, joka riippumatta kansallisuuden tenhosta on teoksissaan rikastuttanut musiikkia luovan kykynsä avulla ja joka sen vuoksi on asetettava maanmiestensä edelle, on Pjotr Tshaikowski. Paljon enemmän kuin edeltäjillään oli hänellä keksintäkykyä, ja varsinkin suurissa sinfonisissa teoksissaan on hänen onnistunut rakentaa silta länsimaisen taiteen ja kotimaansa soitannollisten pyrkimysten välille.

Venäläisten säveltäjien myöhempään polveen hän on vaikuttanut ratkaisevalla tavalla. Missä määrin se on ollut kehitykselle kokonaisuudessaan eduksi, sitä ei saata vielä arvioida; mutta ainakin on nykyajalla oikeus lukea hänet viimeksi kuluneen ajan etevimpiin mestareihin.

Pjotr Iljitsch Tshaikowski polveutuu nähtävästi puolalaisesta aatelissuvusta, joka kumminkin usean miespolven aikana oli täysin kotiutunut Venäjällä. Hänen äitinsä, syntyjään Assière, oli ranskalaista syntyperää. Kuten kaikki Venäjän etevät sävelniekat on hänen kehittyneet taiteenharrastajasta taiteilijaksi. Siihen ovat maan olosuhteet syynä, sillä vielä äskettäin ei soittoniekan ammatti Venäjällä ollut kovinkaan houkutteleva. Tshaikowskin isä oli opiskellut vuoritiedettä ja joutui ylivuorineuvoksena erään tehtaan pääjohtajaksi Wotkinskiin Wjätkan kuvernementtiin. Täällä syntyi Pjotr huhtik. 25 p:nä (toukok. 7 p:nä uutta lukua) 1840. Ei ainoakaan lukuisan perheen jäsenistä osoittanut soitannollisia taipumuksia. Tämä seikka, hänen omaistensa eläminen etäällä kaikilta kulttuuriseuduilta ja lopuksi monta kertaa uudistunut kodin muutto hänen lapsuutensa aikana saivat sen aikaan, että Tshaikowskin lahjakkuus huomattiin vasta myöhään. Sinä aikana kun hän sai ranskalaiselta kotiopettajattarelta tarpeellista tieteellistä opetusta ja sittemmin perheen muutettua Pietariin kävi julkisessa oppilaitoksessa, sai hän pitää melkein kokonaan itse huolta soitannollisesta kasvatuksestaan. Vähän aikaa antoi muuan Filipow hänelle piano-opetusta; sitten isä otti hallinnollisen viran Alapajewskissa, ja pojan mielikuvitus, jolla ei uudessa ympäristössä ollut taaskaan mitään virikettä, työskenteli edelleen omin päin. Pjotrin piti vanhempien toivomuksen mukaan ruveta virkamie-

heksi. Kun hänen siihen saakka horjuva terveytensä oli jonkinverran vakaantunut, lähetettiin hänet 1850 Pietariin suorittaakseen siellä n. s. »Oikeuskoulun» oppimäärän. Tältä ajalta on meillä mielenkiintoisia tietoja Tshaikowskin ulkonaisesti vähän miellyttävästä ja kumminkin niin voittavasta olennosta. »Kun tulini hänet tuntemaan», kirjoittaa muuan oppilastoveri muistelmissaan, »saattoi vain hänen persoonallisuutensa tavaton, sanoin kuvamaton tenho saada unohtamaan Tshaikowskin hajamielisyiden, epäsäännöllisyyden ja huolimattomuuden». Myöhemmin oli mestarin huomattavimpia ominaisuuksia päinvastoin kiusallisen tarkka velvollisuuden tunto ja ulkonaisen esiintymisen siisteys, samaten kuin hän myöskin muuttui mielipiteiltään, hyläten usein itse kevytmielisesti lausumansa arvostelut ja kehittyen huvitteluhaluudesta, huikentelevasta nautiskelijasta, joka hän oli ollut nuorena, vakavaksi, työteliääksi mieheksi. Mutta ennaltaan pysyi hänen kykynsä tenhota rakastettavuudellaan kaikki, jotka joutuivat hänen kanssaan kosketuksiin, jopa siinä määrin, että Laroche elämäkerrassaan saattoi sanoa ihmiskunnan kaikkien valopuolien olleen hänessä ruumiillistuneina.

Kouluaikana ei tietoisuus elämäntehtävästään näytä Tshaikowskissa vielä heränneen. Tosin hän improvisoi pianon ääressä kaikenlaisia tansseja, huumasi itseään tilapäisesti soitannollisissa esityksissä ja yritti täydentää pianonsoittotaitoaan etevän pianistin Rudolf Kündigerin johdolla. Mutta kun hän 1859 saattoi jättää koulunkäyntinsä, ei hän mitenkään ajatellut taiteilijauraa, vaan ryhtyi sihteeriksi oikeusministerion kansliaan. Ahkerasti ja täsmällisesti hän täytti tehtävänsä; mutta tyytymättömyyden tunnetta, musikaalisen toiminnan halua ei pian enää

mikään huvien hurmio saattanut vaimentaa. Vuosikautia on Tshaikowski käynyt tuskaista taistelua, ennenkuin hän voitti kaikki epäilykset ja otti virkaeron. Sitten hän alkoi harjoittaa tietopuolisia opinnoita ensin Saremban johdolla, sitten Anton Rubinsteinin 1862 perustaman konservatorion oppilaana ja jo hiukan iäkkään taideopetuslapsen hehkuvalla innolla. Nyt saattoi hän todeta luonteensa voiman, sillä ei ainoastaan taiteen omistaminen tuottanut hänelle vaikeuksia, vaan hänen täytyi myöskin tehdä aineellisia uhrauksia, koska perhe oli sillävälän köyhtynyt ja hänen oli itse huolehdittava tarpeittensa tyydyttämisestä. Hän päätti monenlaista puutetta kärsien opintonsa, sai opistosta lähtiessään palkinnon eräästä julkisesti esitetystä sävellyksestään ja noudatti 1866 Nikolai Rubinsteinin kutsua Moskovaan ryhtyäkseen opettajaksi uuteen konservatorioon. Sen juhlallisissa avajaisissa esiintyi Tshaikowski myöskin pianonsoittajana; hän soitti aikalaisten arvostelun mukaan hyvin, taitavasti ja loistavasti, mutta hiukan kylmästi. Luontainen ujous esti hänen ilmaisemasta tunteitaan eikä hän sietänyt sitä muittenkaan puolelta. Tämä hänelle ominainen arkuus lamautti hänen esiintymistään julkisuudessa ja suuressa seurassa ja vaikutti yhdessä voittamattoman hermostuneisuuden kanssa sen, että hän oli omia teoksiaan johtaessaan epävarma ja hiukan kömpelö. Mutta sittenkin on juuri tämä piirre hänessä miellyttävä, koska se johtuu siitä suuresta, oikeasta vaatimattomuudesta, joka oli kuvaavaa hänelle taiteilijana ja ihmisenä.

Aina v:teen 1878 täytyi Tshaikowskin olosuhteitten pakottamana tuhlatua voimiaan hänestä pohjaltaan vastenmieliseen opettajatoimeen. Erään naisen, jota hän ei koskaan tullut tuntemaan, ystävällistä, epäitsekkästä osan-

ottoa hän sai kiittää siitä, että hän sai kokonaan omistautua luomistyöhönsä. Nauttien 6000 ruplan vuotuista kannatusta jätti Tshaikowski, joka lyhyen avioliiton jälkeen oli eronnut puolisoistaan, opettajatoimensa ja eli seuraavat vuodet enimmäkseen ulkomailla. Myöhemminkin hän teki useita virkistys- ja taidematkoja, mutta vietti aina osan vuotta Moskovassa tai lähellä piestä 90 km. päässä Moskovasta olevaa Klinin kaupunkia, jonka ulkolaidassa hänellä oli hauska koti. Hänen maineensa oli 70-luvun keskivaiheilta alkaen nopeasti noussut, varsinkin sitten kun Hans von Bülow oli kääntänyt huomion Saksassa ja Amerikassa hänen b-molli-konserttiinsa ja sen luojaan. Suurta myötätuntoisuutta hän sai osakseen ranskalaisilta, joiden taiteellisen olemuksen kanssa hänen omansa oli monessa suhteessa sukua. Cambridgen yliopisto nimitti hänet heinäkuussa 1893 musiikin tohtoriksi. Palattuaan Englannista oli Tshaikowski mukana Hampurissa »Jolanthe»-oopperansa ensi-illassa ja vielä vähää ennen kuolemaansa hän johti täysin reippaana h-molli-sinfoniansa ensi esityksen Pietarissa. Lokakuun 20 p:nä hän sairastui ensimmäisten joukossa silloin puhjenneeseen koleeraan ja kuoli 25 p:nä, kuten ennen äitinsä, kylpyyn, johon lääkärit olivat viimeisenä pelastuskeinona turvautuneet. Mestarin odottamattoman kuoleman aiheuttama suru oli syvä ja se osoitti, että Venäjällä käsitettiin, kuinka paljon hänessä oli menetetty.

Tshaikowskin teokset eivät ole kaikki tallessa; usea on kadonnut ja monet aikaisemmat työnsä on hän itse mamentuneena hävittänyt. Mutta on sittenkin ihmeellistä, miten paljon myöhään kypsytynyt taiteilija vielä ikämiehenä jaksoi saada aikaan. Varsinkin teatteria muisti hän tavan takaa sävellyksillään. Hänen oopperoistaan ovat »Eugen

Onjegin», «Patarouva» ja «Jolanthe» tulleet tunnetuiksi ulkomaillakin. Mutta hänen tuotantonsa painopiste on kumminkin sinfonian alalla. Varsinkin on hänen VI (viimeinen) »pateettinen» sinfoniansa hankkinut hänelle enimmin ihailijoita. Ennen mainittu pianokonsertti ja myöskin viulukonsertti ovat alallaan kauneimpia; kamari-sävellysten joukosta herättää Nikolai Rubinsteinin muistoksi sävelletty a-molli-trio aivan erikoista huomiota. Mutta erittäin herttaisia ovat myöskin »Pähkinänsärkijä»-baletin musiikista muodostettu orkesterisarja sekä muhkea kokoelma henkeviä lauluja ja pianokappaleita, joilla Tshaikowski yhtä hyvin kuin suurityylisilläkin teoksillaan on luonut nimelleen pysyvän muistopatsaan.



Friedrich Smetana.

Syntyi 18 <sup>2</sup>/<sub>8</sub> 24 Leitomischlissä.

Kuoli 18 <sup>13</sup>/<sub>8</sub> 84 Pragissa.

**F**riedrich Smetana on sen luoja, mitä me nykyään käsitämme tshekkiläisellä musiikilla. Kansallista musiikkia oli Böömissä jo vanhastaan; se oli kansanmusiikkia, joka luonteenomaisimpana ilmaisihe tansseissa ja lauluissa ja aika ajoin levisi jo aikaisin hyvään maineeseen päässeitten böömiläisten soittoniekkojen välityksellä maan rajojen ulkopuolellekin. Myöskään eivät hussilaisten hengelliset sotaulut olleet vailla kansallista väritystä. Jo ennen Smetanaa on tehty yrityksiä käyttää näitä aineksia taidemusiikin hyväksi. Pragissa niin vaikutusvaltain Czernohowski (joka nähtävästi on ollut Gluckin opettaja), myöskin Zach ja Zelenka olivat 18:nnella vuosisadalla kiinnittäneet näihin kotoisiin peruihin huomionsa. Mutta vasta Smetana ymmärsi niiden merkityksen ja kehityskykyisyyden ja laski, yhdistämällä siihenastiset yksityiset

ja päämäärättömät pyrkimykset, ylemmässä merkityksessä kansallisen erikoistaiteen perustuksen. Aikakauden valtiolliset virtaukset viime vuosisadan puolivälissä olivat hänen yritykselleen apuna. Tshekkiläisten kansallisen uudestasytymisen ohella heräsivät luonnollisesti myöskin böömiläinen kansallinen näytelmä ja kansallinen musiikki henkiin.

Friedrich Smetana oli oluenpanijan poika ja syntyi Leitomischlissä maalisk. 2 p:nä 1824. Hänen kansanheimensa sananlaskuksi käynyt soitannollinen taipumus ilmeni hänessä isältä perittyinä ja hänen herättämänään jo aivan lapsena. Tuskin kuusivuotisena hän jo esiintyi julkisesti pianonsoittajana. Musiikinrakkautensa vuoksi hän löi laimin kouluopintonsa Pragín lukiossa, jossa hän oli Edvard Hanslickin luokkatoverina, siinä määrin, että hän joutui riitaan vanhempiensa kanssa. Suorittamatta päästötutkintoa toteutti hän aikomuksensa ruveta ammattisoittoniekaksi. Perusteellista opetusta hän nautti vasta Prokschin johdolla, kun hän oleskeltuaan lyhyen aikaa setänsä luona Pilsenissä, v. 1843 palasi Pragiin. Konservatorionjohtaja Kittl hankki hänelle siten musiikinopettajan paikan kreivi Thurin perheessä, jossa hänellä oli kyllin joutoaikaa työskennelläkseen oman edistyksensä eduksi. Neljän vuoden kuluttua hän asettui seisomaan omille jaloilleen.

Jotenkin vähän ymmärrettynä eli Smetana seuraavan vuosikymmenen böömiläisellä kotiseudullaan. Eipä hän olisi edes välttänyt katkerata puutettakaan, ellei Liszt, jonka jalomielisyyteen hädänalaiset taiteilijat eivät koskaan turhaan vedonneet, olisi häntä auttanut. Smetana saattoi nyt avata pienen musiikkiopiston ja viedä kotinsa emännäksi nuoruuden ystävättärensä, pianisti Katarina

Kolarin († 1859). Pianonsoittajanakin hän saavutti joltisenkin maineen; mutta eivät hänen ensimmäiset pianosävellyksensä enemmän kuin hänen Itävallan keisarihymnille rakennettu juhlasinfoniansakaan tehneet syvempää vaikutusta. Niinpä hän päätti ottaa vastaan v. 1856 Gööteporin »Filharmonisen seuran» hyvätuloisen johtajantoimen, johon hänen ystävänsä Aleksander Dreyschock oli häntä suosittanut.

Smetanasta oli sillävälín käydessään Lisztin luona Weimarissa tullut uussaksalaisen suunnan vakaumuksellinen kannattaja. Toimiessaan Gööteporissa ryhtyi hän ajamaan sen aatteita Ruotsissa. Hän ei ainoastaan laatinut »Seuran» ohjelmia niiden mukaan; myöskin hänen omat sen aikuiset sävellyksensä muodostuivat sinfoonisiksi runoelmiksi (»Rikard III», »Wallensteinin leiri», »Haakon jaarli»), joilla oli ilmeinen ohjelmallinen tarkeitusperä.

Sillä aikaa oli hänen kotimaassaan tapahtunut myöskin soitannollisella alalla ero tshekkien ja saksalaisten välillä. V. 1862 avattiin Pragín tshekkiläinen teatteri. Silloin oli Smetanallekin koittanut kotiutumisen hetki, ja pian hän seisoiakin kiihkokansallisen puolueen etupäässä. Tähän aikaan hän tarttui myöskin kynään ja kirjoitti musiikkiarvosteluja »Národní Listy»-lehteen. Hän katsoi tehtäväkseen auttaa kansallista suuntaa pääsemään voitolle ja asetti tästä alkaen omankin luomistoimensa tämän aatteen palvelukseen. Hän alkoi säveltämällä kansantansseja pianolle ja kansallissävyisiä mieskuoroja päättääkseen elämäntyönsä böömiläisen kansallisoopperan perustajana. Ensimmäinen sellainen oli 1863 sävelletty »Brandenburgilaiset Böömässä»; 1866 seurasi tätä historiallisaiheista koomillinen »Myyty morsian». Tässä toisessa oopperassa,

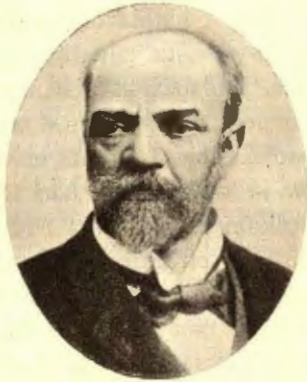
joka kansanomaisuutensa puolesta on jättänyt jälkeensä kaikki muut Smetanan teokset, yhtyvät sangen onnistuneesti kansanomainen melodiikka ja taitehikas muotoilu ja se tarjoaa nautittavaksi böömiläisestä kansanelämästä kirjoitetun tekstin pohjalla palasen mitä todellisinta koti-seututaidetta.

»Myydyn morsiamen» ilmeinen menestys tuotti Smetanalle Kansallisteatterin ensimmäisen kapellimestarin paikan. Sitävastoin hänen 1868 esitetty oopperansa »Dalibor», jossa hän julistaa tosin meidän nähdäksemme sangen mietoa wagnerilaisuutta, herätti vastustusta ja jakoi yleisön kahteen puolueeseen. Kruunausoopperaksi aijottu vakavasisältöinen »Libussa» (1871) jäi esittämättä; mutta eipä hän myöskään musikaalisella huvinäytelmällä »Mollemmat lesket» (1874), enempää kuin oopperoillaankaan »Suudelma» (1876), »Salaisuus» (1878) ja »Hornanseinä» (1882) kyennyt enää saavuttamaan kiistämätöntä ja kestävää menestystä.

Smetanalla oli edistysmielisenä taiteilijana vastustajia, joiden oli sitä helpompi karkoittaa »kykenemätön kapellimestari» virastaan ja lamauttaa hänen toimintansa, kun hermotauti, johon 1874 liittyi täydellinen kuurous, alkoi kiusata kovien kohtaloitten kolhimaan miestä. Hän jätti oopperan ja siirtyi soitinmusiikin alalle. Siinä hän on luonut huomattavimman teoksensa: kuusi sinfoonista runoelmaa käsittävän sarjan »Isänmaani», jota hän vv. 1872—79 valmisteli mestarillisen taitonsa ja mielikuvi-  
tusriikkaan musikaalisen persoonallisuutensa täydellä har-  
taudella. Muodoltaan alkuperäinen jouhikvartetti »Elämästäni» (1876) liittyy lähemmin kuin mikään toinen hänen teoksensa hänen itsekohtaiseen, tuskaiseen tunne-  
elämäänsä.

Vain harvoja valoisia hetkiä oli mestarin vielä suotu kokea. Hänen 50-vuotista taiteilijajuhlaansa vietettiin 1880 kansallisena juhlapäivänä; hänen »Libussallaan» avattiin uusi, pian sen jälkeen palanut tshekkiläinen teatteri; »Myydyn morsiamen» 100:nnes esitys tuotti hänelle runsaasti kunniaa ja lopuksi näki hän teostensa tunkeutuvan myöskin ulkomaille. Mutta ruumiillinen sairaus edistyi herkeämättä ja sen mukana herpoutui hänen luomiskykynsäkin. Kun hänen viimeinen oopperansa oli epäonnistunut, lausui hän alakuloisena: »Minä en siis saa enää mitään kirjoittaa, minulta ei enää mitään huolita.» Sietämätön suhina ja surina päässä kiusasi häntä säveltäessä; 1884 hämmentyivät hänen aistinsa ja touko-  
kuun 12 p:nä samana vuonna Smetana kuoli Pragin mielisairaalassa.





Anton Dvořák.

Syntyi 18 <sup>9</sup>/<sub>9</sub> 41 Mühlhausenissa.  
Kuoli 19 <sup>1</sup>/<sub>5</sub> 04 Pragissa.

**D**vořák on Smetanan jälkeen itsenäisen böömiläisen musiikin merkittävin ilmiö. Kun Smetana lahjoitti maanmiehilleen kansallisen taiteen, rikastutti Dvořák heitä siinä määrin, jotta he saattavat näytellä itsenäistä osaa soitannollisessa kirjallisuudessa. Hänen ei oltu suotu päästä henkiseksi johtajaksi, siksi oli hän kulloinkin valitsevista suunnista liian riippuvainen. Mutta hänen täysverisyytensä, hänen soitannollinen alkuperäisyytensä kykenivät puhaltamaan valmiisiin teorioihin elävän hengen, verhoamaan niiden luuston terveellä lihalla. Smetana oli sävelajattelijä, taiteellisten periaatteitten mies, Dvořák luontaisesti luova vaistokas sävelniekka. Sinä hän pysyi niilläkin aloilla, jotka kuten draama edellyttävät kirjallista katsantotapaa. Sen vuoksi ei hän ollutkaan omiaan jatkamaan edeltäjänsä pyrkimyksiä, päättämään

hänen työtään. Hän tyhjensi itsensä puhtaan kamari- ja soitinmusiikin alalla, eikä hänessä myöhempinä vuosina tapahtunut maunmuutos saattanut koskea muuta kuin ulkonaisia seikkoja, ei hänen taiteensa olemusta.

Anton Dvořák syntyi syysk. 8 p:nä 1841 Mühlhausenissa Kralupin lähellä Böömissä köyhien vanhempain lapsena. Hän jätti pian isän harjoittaman teurastajan ammatin ja lähti nuorena kuljeksivana viuluniekkana soitellen ravintoloissa ja tanssipaikoissa Pragiin. — Hän ansaitsi niukan leipänsä orkesterin viulunsoittajana ja myöhemmin Pyh. Adalbertin kirkon urkurina, harjoitti kunnianhimon kannustamana ahkerasti opinnoita urkukoulussa ja oli juuri 32 vuoden vanha, kun muuan julkisessa konsertissa esitetty kuorosävellys käänsi häneen huomiota. Mutta vasta kun Wienin vaikuttavat piirit alkoivat häntä suosia, kun varsinkin Brahms laski vaakalaudalle suuren maineensa ja hankki hänelle samalla Fritz Simrockissa maksukykyisen kustantajan, sai Dvořákin kohtalo onnellisen käänteeseen. Ja pian se johti hänet maineen kukkulalle. Kun luonto oli tuhlaten antanut hänelle böömiläisellekin harvinaisen keksintäkyvyn ja aistin värikkäiden sulosoitujen valinnassa, joka ulkomailla teki hänen kansallisen erikoisuutensa niin omintakeiseksi ja mielenkiintoiseksi, loi Dvořák teoksen toisensa jälkeen, duettoja ja tansseja (jotka hänet ensin tekivät kuuluksi), kaikenlaisia piano- ja kamarimusiikkikappaleita, myöhemmin myöskin alkusoittoja, serenaadeja ja sinfonioja, yhden sello- ja viulukonsertin, yhden »Stabat materin», Requiemin, oratorion »Pyhä Ludmilla» ja maallisen kantaatin »Aaveiden morsian». Hänen rakautensa teatteriin oli onnetonta, mutta silti sangen intohimoista. Kelpaamattoman »Kuningas ja miilunpolttaja»



nimisen esikoisen jälkeen syntyivät oopperat »Pässinpää», »Wanda», »Talonpoikais-veitikka», »Dimitri», »Jakobiini», »Paholais-Kaisa», »Rusalka» ja »Armida», kaikki sävellettyinä tshekkiläisiin teksteihin. Mutta hän ei kyennyt herättämään näillä edes maanmiestensä kesken, jotka pitivät Dvořäkia Smetanan kuoleman jäkeen kansallisen musiikkinsa loistavimpana edustajana, muuta menestystä kuin kunnioitusta.

V. 1892, otti Dvořäk vastaan tarjotun konservatorionjohtajan paikan New Yorkissa. Hänen (viides) e-mollisinfoniinsa »Uudesta maailmasta» on ilmauksena niistä vaikutelmista, jotka siellä hedelmöittivät hänen herkkää mielikuvitustaan. Siinä samaten kuin myöhemmissä kamarimusiikkiteoksissaan on säveltäjä käyttänyt myöskin hyväkseen nekeri-laulujen rytmejä ja soinnullisia omituisuuksia. Uuden ympäristön merkillisin vaikutus ilmenee kumminkin hänen myöhään muuttuneissa käsityksissään soitinmusiikista yleensä. Hän, Brahmsin kannattaja ja jäljittelijä, omaksui Lisztin ohjelman säveltäen sinfoniset runoelmat »Keskipäivän velho», »Vesimies», »Metsäkyyhky» ja »Noidanlaulu».

V. 1895 palasi Dvořäk Pragiin entiseen konservatorion sävellysopettajan virkaan takaisin, joka sitten laajennettiin 1901 taiteellisen johtajan toimeksi. Koti- ja ulkomaiset seurat ja akatemit olivat nimittäneet hänet kunniajäsenekseen, Pragin ja Cambridgen yliopistot kunniatohtoriksi. Dvořäk kuoli äkkiä aivan terveenä toukok. 1 p:nä 1904, juuri silloin kuin hänen luomiskykynsä ja hänen maineensa soitannollisessa maailmassa oli kohonnut korkeimmilleen.



## Muutamien nimien ääntäminen.

- Giacomo Meyerbeer (dshakomo).  
 Frédéric François Chopin (fransooa shopäng).  
 Franz Liszt (list).  
 Luigi Cherubini (luidshi kerubiini).  
 Gioachimo Rossini (dshoakiimo).  
 Vincenzo Bellini (vintshentso).  
 Giuseppe Verdi (dshuseppe).  
 Hector Berlioz (berlioo).  
 Jacques Fromental Halévy (shak fromantal alevii).  
 Daniel François Ésprit Auber (esprii obeer).  
 François Adrien Boieldieu (adriäng boajeldjöö).  
 Charles François Gounod (sharl gunoo).  
 Ambroise Thomas (ambroaas tomaa).  
 Georges Bizet (shorsh bisee).  
 Anton Dvořäk (dvorshak).



## Sisällys:

	Sivu
Alkusana .....	7
Johdannoksi .....	9
Beethoven .....	21
Schubert .....	39
Weber .....	46
Lachner .....	50
Spohr .....	55
Marschner .....	60
Meyerbeer .....	68
Wagner .....	73
Mendelssohn-Bartholdy .....	80
Chopin .....	84
Schumann .....	88
Cornelius .....	94
Liszt .....	100
Brahms .....	106
Bruckner .....	116
Löwe .....	122
Franz .....	127
Wolf .....	133
Lortzing .....	137
Strauss .....	141
Cherubiini .....	146

	Sivu
Spontini .....	152
Rossini .....	156
Belliini .....	163
Donizetti .....	169
Verdi .....	176
Berlioz .....	181
Halévy .....	184
Auber .....	189
Boieldieu .....	194
Gounod .....	200
Thomas .....	206
Bizet .....	210
Offenbach .....	214
Gade .....	219
Grieg .....	223
Glinka .....	228
Rubinstein .....	232
Tshaikowski .....	239
Smetana .....	245
Dvořák .....	250



# Kansanvalistusseuran säveljulkaisuja:

## Sekakuorolauluja:

Sekäänäisiä lauluja. Vihkot 1—49 à 25 p. (kaksoisvihkot 50 p.), vihkot 50—53 à 40 p. Sid. 15 mk.

Isänmaallisia lauluja. P. J. Hannikainen. 95 siv. Sid. 1:50.

Valkoima Sekäänäisiä lauluja koulu- y. m. kuoroja varten. 2 vihkoa à 75 p.

Historiallisia kuorosävellyksiä „Suomen Laulun“ ohjelmistosta. H. Klemetti. 3 vihkoa à 25 p., 4. viikko 40 p.

Sionin Solnutja. I. Krohn. 2 vihkoa à 50 p., 3. viikko 40 p.; yhteensidottuina 2 mk.

## Mieskuorolauluja:

Miesäänäisiä lauluja. 18 vihkoa à 25 p. Sid. 6 mk.

Miesäänisten laulukuntien ohjelmistoa. A. E. Taipale.

1. Isänmaallisia lauluja. 1 mk.

2. Uusia kotimaisia lauluja ja soituksia. 75 p.

3. Juhlalauluja ja hymnejä. 75 p.

## Naiskuorolauluja:

Naisäänäisiä lauluja. Vihkot 1—15 à 25 p., 16. viikko 40 p. Sid. 5 mk.

## Yksiäänisiä lauluja:

Kansanopiston Laulukirja. Nuottipainos 2 mk. Sanapainos 60 p.

Yksiäänisiä lauluja. 6 vihkoa à 50 p. Korukansiin sid. 4:50.

## Lauluja planon (kanteleen) säestyksellä:

Kodin ja Nuorison Laulukirja. Planosäestyksellinen laitos 2 mk. Säestyksetön 50 p.

Uno Cygnæus-lauluja. Otto Kotilainen. 25 p.

Neljä laulua. Armas Launis. 50 p.

Kolme laulua. (Klemetti, Kotilainen, Sibelius). 40 p.

Lauluohjelmistoa. 60 tunnetuimpain säveltäjän soololaulutekstistä. 1 mk.

Valltuttuja psalmeja kanteleen säestyksellä. I. Krohn. 2:50.

Sävelletä kanteleelle. II. I. Krohn. 18 kpl. 1:50. — III. S. E. Karjalainen. 22 kpl. 2:50.

## Oratorioita, kantaatteja y. m.:

Joseph Haydn, Luominen. Suomeksi sovitt. Heikki Klemetti, Ilmari Krohn y. m. Kukin ääniviikko (altto, soprano, basso ja tenori) à 75 p. Sanat 25 p.

G. F. Händel, Messias. Suomeksi sovitt. Heikki Klemetti. Äänivihkot à 1 mk. Sanat 25 p.

Joseph Haydn, Vuodenajat. Suoment. K. V. Vesala. Äänivihkot à 1 mk. Sanat 25 p.

Kalevala-hymni sekakuorolle ja orkesterille, sävelt. R. Kajanus. 25 p.

Välönän väki. Kantaatti kuoroille, sooloille ja orkesterille, sävelt. Otto Kotilainen. 50 p.

J. V. Snellmanin muistolle. Kantaatti, sävelt. O. Merikanto. 50 p.

Uno Cygnæuksen muistolle. Mies-, nais-, seka- ja lapskuoroille sekä sopranosoololle, sävelt. Otto Kotilainen. 25 p.



Näköispainos, Kvs-säätiön Arkisivistyksen digikirjasto  
Digitoitu Suomen tiedekustantajien liiton Kopiosto-  
korvauksista myöntämällä apurahalla.

Alkuperäinen julkaisu:

*XIX:n vuosisadan säveltaiteen mestareita :  
elämäkerrallisia luonnoksia* / kirjoittanut Leopold  
Schmidt; suomentanut Fredr. J. Lindström.  
Helsingissä : Kansanvalistusseura, 1915. (Helsingissä :  
Raittiuskansan Kirjapainossa, 1915)

”Jean Sibeliukselle, Suomen säveltaiteen mestarille  
hänen täyttäessään 50 vuotta”

YKL 78.991

elämäkerrat; musiikinhistoria; säveltäjät;  
taidemusiikki; 1800-luku

ISBN 978-952-7533-47-5

URN:ISBN:978-952-7533-47-5



Kvs-säätiö (Kansanvalistusseura sr)  
Helsinki 2022