

Traumgesicht

Yöllisten näkyjen unohdettu runoelma

Tuire Ranta-Meyer ja Jani Kyllönen

Johdanto

Erkki Melartinin sinfoninen runo *Traumgesicht* vuodelta 1910 jäi musiikkielämässämme täydelliseen varjoon yli 80 vuoden ajaksi. Teoksen partituuri hautautui Melartinin testamentissaan Sibelius-Akatemialle lahjoittamaan sävellyskäsikirjoitusten kokoelmaan. Sitä ei esitetty konserteissa eikä siitä ole ollut olemassa äänitteitä tai edes radion kantanauhaa. Tämän sinfonisen runon olemassaolosta ja taustasta tiesi vielä muutama vuosi sitten vain jokunen tutkija sekä säveltäjän teosluettelon laatija siitä huolimatta, että se nimenä on mukana erilaisissa Melartinia käsittelevissä yleisesityksissä ja tietokirja-artikkeleissa. Kuitenkin se oli tekijänsä ensimmäinen ulkomailla esitetty ja ooppera *Ainon* jälkeen toinen ulkomaisissa sanomalehdissä arvioitu suurimuotoinen teos. Sen myötä Melartin nousi järjestyksessä Jean Sibeliuksen jälkeen toiseksi suomalaiseksi säveltäjäksi, jonka musiikki pääsi merkittävään Ziloti-konserttien sarjaan Pietarissa.

Melartinin ensiesiintyminen orkesterisäveltäjänä Pietarissa (24.12.1910) oli täyttymys myös hänen musiikkinsa puolestapuhujalle, pietarilaiselle Varvara (Varja) Feodosjevälle.¹ ”Eilen oli se suuri päivä, jonka puolesta tein töitä seitsemän vuotta ja jota olin odottanut niin kauan. Erkkini astui suureen maailmaan. Suuri yleisö oppi tuntemaan hänet. Ja vakaa uskoni siihen, ettei hänen musiikkinsa vetoa ihmisissä rationaaliseen ajatteluun, vaan puhuttelee suoraan sielua

¹ Melartin oli saanut Helsingissä syyskuussa 1903 Pietarin-kontaktiansa kannalta merkittävän vierailun, kun ”silkissä kahiseva vanhempi daami Pietarin Tonkünstlervereinistä” oli pyytännyt saada esityttää kaikki Melartinin kamarimusiikkiteokset. Kyseessä oli ilmeisesti juuri Varvara (Varja) Feodosjeva (Варвара Феодосьева, latinaistettu myös Warvara Feodossieff), jolla oli kesäpaikka Karjalassa Perkjärvellä ja jonka kanssa syntyi aina vuoteen 1927 asti ulottunut ystävyys. Melartinin 2. jousikvartetto g-molli ja viulusonaatti E-duuri esitettiin 1908 sekä 4. jousikvartetto F-duuri 1910 ja 1911 Pietarissa. Ilmeisesti laulupedagogina toiminut Feodosjeva joutui vallankumouksen jälkeen hyvin puutteenalaiseen asemaan, eikä hänellä enää sen jälkeen ollut mahdollisuutta kotimaassaan edistää Melartinin musiikkia. (Ks. enemmän Ranta-Meyer 2003, 87–88, 124; Melartinin kirje 5.4.1922 Ester Ståhlbergille.)

ilman tietoista pohdintaa, ei pettänyt minua”, hän kirjoitti *Traumgesichtin* Pietarin-esityksestä (kirjeessään 25.12.1910) Ester Hällströmille.²

Huomattavaa on myös, että teos kantaesitettiin tässä Pietarin Ziloti-konsertissa. Vastaavaan tapaan oli Sibeliuksen *Pohjolan tytären* (op. 49) kantaesitys ollut siellä neljä vuotta aikaisemmin. Suomessa *Traumgesicht* kuultiin vasta joitakin kuukausia myöhemmin: Helsingissä filharmonisen orkesterin konsertissa maaliskuussa ja Melartinin omille sävellyksille omistetussa Viipurin musiikinystävien orkesterin konsertissa huhtikuussa 1911. Vuonna 1912 säveltäjä johti sen kahteen kertaan Riiassa ja vielä toukokuussa 1921 Pohjoismaisilla musiikkipäivillä Helsingissä. Georg Schnéevoigt tunki teoksen jo Riian ajoilta, koska toimi siellä 1909 perustamansa sinfoniaorkesterin kapellimestarina. Ehkä siksi, ehkä osittain kaupunginorkesterin intendenttinä toimineen Ernest Pingoud’n ponnistelujen ansiosta Schnéevoigt johti tämän sinfonisen runon vielä vuonna 1932 Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa.³

Tässä artikkelissa valotetaan *Traumgesichtin* jossain määrin tilausteoksen kaltaista syntyprosessia ja sen koko esityshistoriaa. Tarkastelun kohteena on myös eri esitysten reseptio sanoma- ja musiikkilehdissä sekä muiden aikalaiskuvausten perusteella. Reseptiota tutkimalla avautuu erityisesti teoksen julkisuuskuva, se osa *Traumgesichtista*, jota on tuotettu sanomalehdissä ja aikakauslehdissä ja jonka seurauksena konserttiyleisöä laajemmat väestöryhmät ovat tulleet tietoiseksi teoksesta. Vaikka reseptiotutkimuksen aineiston pääsääntöisesti muodostaa musiikkikirjoittelu, *Traumgesichtin* tapauksessa on säilynyt ja löytynyt joitain dokumentteja konserttiyleisön reaktioista. Näiden musiikin harrastajien tai konserteissa kävijöiden kuuntelutavoista kertovien lähteiden esittely ja arviointi on osa artikkeliin sisältyvää katsausta reseptioon. Lisäksi tutkimuskohteena on teoksen partituurin käsikirjoitus ja luonnosmateriaalit. Artikkelissa avataan partituurista löydettyjä eri kerrostumia ja eri aikana syntyneiden sävellysten punoutumista teoksessa yhteen. Teosta tutkitaan myös sen aikaansa nähden poikkeuksellisen orkesterinkäytön näkökulmasta.

Artikkeli perustuu pääosin arkistolähteisiin, joita ei aiemmin ole tunnettu eikä tutkittu. Näitä ovat *Traumgesichtin* partituuri, luonnokset sekä Melartinin henkilökohtainen kirjeenvaihto siltä osin, kuin se paljastaa teoksen syntyyn ja

² ”Gestern war der grosse Tag, für den ich sieben Jahre arbeitete ü: den ich so lange gewünscht. Mein Erkki ist in die grosse Welt eingetreten. Das Publikum, die Masse hat ihn kennengelernt. Und mein fester Glaube, dass seine Musik, nicht zu den menschlichen Verstand spricht, sondern zu der Seele des Menschen, ohne der Hilfe des Bewusstseins, hat mich nicht getäuscht.” Lähteenä on Kansallisarkistossa sijaitseva Ester Ståhlbergin (ent. Hällström, os. Elfving) arkisto.

³ Melartin oli ilmeisesti valittanut Ernest Pingoud’lle sinfonisen musiikkinsa vähäistä esilläoloa Helsingin kaupunginorkesterin konserteissa Robert Kajanuksen kaudella, sillä Pingoud kirjoitti 9.8.1930 hänelle: ”Voin muuten vakuuttaa sinulle, että sen jälkeen kun ilmaisit halukkuutesi esittää jonkun teoksesi, olen joka kerta yrittänyt tehdä mitä on ollut vallassani - mutta tiedät hyvin itsekin, millaiset tuulet puhaltavat sinfoniakonserteissa.” (Ks. myös Ranta-Meyer 2004, 53)

esityksiin liittyvää tietoa tai reseptiohistoriallista kuvausta. Teokseen viittaavien kirjeiden löytäminen kymmentuhannen muun Melartinille lähetyn tai hänen itsensä kirjoittaman joukosta on vaatinut mittavaa arkistotutkimusta. Itse partituuriin ja musiikkiin liittyvien havaintojen taustalla on myös *Traumgesichtin* partituurin editointityö,⁴ jonka ansiosta teokseen perehtyminen ja analyttinen tarkastelu ylipäättään ovat käynnistyneet.

Aleksandr Zilotin ansiosta Pietariin

Sytykkeenä *Traumgesichtin* säveltämiselle on ollut merkittävä venäläinen musiikkivaikuttaja, pianisti ja kapellimestari Aleksandr Ziloti⁵ (1863–1945), jonka kulttuurielämän suhteet ja kansainväliset kontaktit olivat 1900-luvun alussa pietarilaisen konserttielämän yksi keskeinen perusta. Ziloti oli muiden muassa Pjotr Tšaikovskin, Nikolai Rubinsteinin, Sergei Tanejevin ja Franz Lisztin oppilas, Sergei Rahmaninovin serkku ja Aleksandr Skrjabinin ystävä. Hän oli mennyt vuonna 1887 naimisiin varakkaan tekstiilitehtailija-taiteenkeräilijä Pavel Mihailovitš Tretjakovin vanhimman tyttären Veran kanssa. Sen myötä hän pääsi taloudellisesti edulliseen asemaan, mutta vaimonsa sukunimen ansiosta myös Moskovan kaikkein merkittävimpiin kulttuuri- ja taiteilijapiireihin. (Barber 2002, 33.)

Vuosina 1903–1917 Ziloti organisoி, tuotti, johti ja pitkälti rahoitti poikkeuksellisen sarjan julkisia konsertteja Pietarissa. Näissä niin sanoituissa Ziloti-konserteissa saivat Isaac Albénizin, Claude Debussyn, Manuel de Fallan, Frederick Deliuksen, Edward Elgarin, George Enescun, César Franckin, Edvard Griegin, Gustav Mahlerin, Sergei Prokofjevin, Maurice Ravelin, Arnold Schönbergin ja Richard Straussin useat merkittävät teokset Venäjän- tai Pietarin-ensiesityksensä. Zilotin konserttisarjassa sai kantaesityksensä myös esimerkiksi Anton Arenskin, Mili Balakirevin, Felix Blumenfeldin, Aleksandr Glazunovin, Anatoli Ljadovin, Sergei Rahmaninovin, Nikolai Rimski-Korsakovin, Jean Roger-Ducassen, Aleksandr Skrjabinin, Jean Sibeliuksen, Igor Stravinskyn, Sergei Tanejevin ja

⁴ Erkki Melartin -seura on käynnistänyt vuonna 2006 Suomen Kulttuurirahaston apurahalla Melartinin orkesteriteosten puhtaaksikirjoitustyön, jonka ansiosta tällä hetkellä 1., 3., 4. ja 5. sinfonia, *Traumgesicht* ja *Marjatta* on editoitu ja partituurit tutkittavissa Melartin-seuran sivuilla (*Traumgesichtin* partituurin osalta ks. Melartin 2013).

⁵ Tässä artikkelissa käytetään nimestä Александр Зилоти suomen kielen mukaista translitteraatiota, vaikka Ziloti itse lienee ottanut Saksassa opiskellessaan käyttöön saksankielen ääntämisen mukaisen nimen Siloti ja käytti sitä muun muassa saksankielisessä kirjeenvaihdossa Melartinin kanssa. Myös englanninkielisessä kirjallisuudessa käytetään Alexander Siloti -translitteraatiota. Melartin itse käytti muotoa Siloti, joskin kyseessä ovat pääsääntöisesti ruotsinkieliset tekstit. Venäläinen Anna Petrova on käyttänyt (2003) muotoa Ziloti ranskankielisessä konferenssiesitelmässään.

Nikolai Tšerepninin sävellykset. Ziloti oli usein näiden uusien teosten tilaajana. (Barber 2002, 110.)

Myös konserttien solisti- ja kapellimestareiden lista on huomiota herättävä (mts. 110). Erkki Melartin kuuli Pietarissa ollessaan esimerkiksi Felix Mottlin, Felix Weingartnerin ja Arthur Nikischin johtamia konsertteja ja solisteina vaikkapa Pablo Casalsia ja Fjodor Šaljapinia. Pietarilaisten musiikintutkijoiden Anna Petrovan ja Galina Kopytovan (2003) tekemän yhteenvedon mukaan Ziloti-konserttien ohjelmistopolitiikassa korostuikin neljä seikkaa: pysyvä kiinnostus modernia musiikkia kohtaan, nuorten venäläisten säveltäjien ja heidän teostensa puolesta puhuminen, nimekkäiden eurooppalaisten säveltäjien ja esittäjien houkutteleminen Pietariin sekä konserttien kasvatuksellinen luonne. (Zilotista ja hänen merkityksestään Melartinin musiikkikasvatusnäkemyksille ks. myös Ranta-Meyer 2007, 26–28.)

Ei siten ole vailla merkitystä, että Melartin pääsi esille tällaisessa merkittävässä konserttisarjassa ja että juuri Aleksandr Ziloti aloitteentekijänä osoitti kiinnostusta Melartinin musiikkia kohtaan. Hän oli kirjoittanut (26.8.1909) Wase-niuksen musiikkikauppaan ja pyytänyt lähettämään tutustuttavaksi Melartinin julkaistuja teoksia orkesterille. Zilotihan oli jo vuodesta 1900 alkaen yhteydessä Sibeliukseen ja Petrovan (2003) mukaan myöhemmin aktiivisesti yhteistyössä myös Edvard Fazerin kanssa. Ehkä tietoa suomalaisen musiikin nousevista säveltäjistä tuli Zilotille näiden tai suoraan pietarilaisen kamarimusiikkiseuran konserttien Melartin-numeroiden kautta. Yhteydenoton jälkeen jo tammikuun alussa 1910 Melartin vieraili Pietarissa, sai mahdollisuuden kuunnella Felix Mottlin johtaman konsertin harjoituksia ja kutsun vierailia Ziloteilla. ”Siloti soittaa täällä sinfoniani”, hän riemuitsi hieman ennenaikaisesti sisarelleen Liville (kirjeessä 15.1.1910).⁶

Kun yhtään 34-vuotiaan Melartinin orkesteriteosta ei ollut julkaistu, hän lie-nee lähettänyt erilaisten välivaiheiden jälkeen myöhemmin keväällä tai kesällä ilmeisesti vain 3. sinfoniansa käsinkirjoitetun partituurin Zilotille. Tämä vastasi (25.7.1910), ettei konserttisarjassa ole syksyllä missään tapauksessa tilaa sinfonialle, mutta ehkä jollekin pienemmälle teokselle, kuten alkusoitolle. Hän myös lupasi kertoa mielipiteensä sinfoniasta, kunhan ehtisi tutustua siihen. Kolmen viikon päästä (18.8.1910) saapuikin uusi kirje. Siinä Ziloti kirjoitti hyvin hienotunteisesti ja rakentavasti Melartinille, ettei pidä teosta varsinaisena sinfoni-ana, vaan neljän sinfonisen kuvan kokonaisuutena. Hän pehmensi viestiään kuitenkin toteamalla, että se sisälsi kaunista, hienoa ja runollista musiikkia ja että siinä oli paljon tunnelmaa. Sen pohjoisen ominaislaadun (”ein gewisses Nordisches”) takia hän sanojensa mukaan koki sen hyvin läheiseksi.

⁶ Kirjeiden, muun henkilökohtaisen primaariaineiston sekä lehtileikkeiden lähteenä on tässä artikkelissa pääsääntöisesti Kansalliskirjaston Erkki Melartin -arkisto KK Coll. 530. Melartinin muille henkilöille lähettämien kirjeiden lähteenä on Kansalliskirjaston Robert Kajanus -arkisto Coll. 96.4 sekä Åbo Akademin ja Kansallisarkiston henkilöarkistot, jotka on tarkemmin eritelty lähteissä.

Samassa kirjeessä Ziloti kysyi vielä uudemman kerran, olisiko Melartinilla sinfonisia runoelmia painettuna. ”Ne olisivat varmasti kiinnostavia ja johtaisin mielelläni kaunista musiikkianne (jonkin sinfonisen kuvan).” Ziloti antoi myös henkilökohtaisen neuvon: ”Kun sinfonioitanne soitetaan vähän, niin mielestäni sinfoniset kuvat voisivat raivata teille tietä. Eikö kukaan ole puhunut teille siitä?” Kirjeen lopussa hän vielä toistaa, että ottaisi jotain pienimuotoisempaa teosta katsottavakseen seuraavaa konserttikautta varten, sillä ”musiikkinne on minusta nimittäin hyvin hyvin sympaattista”.⁷

Melartin tarttui aikaimmista Zilotin tarjoukseen. Sävellystyö lienee muun Melartin-kirjeenvaihdon tietojen perusteella käynnistynyt aivan elokuun alussa. Mutta jo melko pian teoksen partituurista on täytynyt olla joitakin jaksoja valmiina, sillä kesäpaikassaan Ylivedellä Viipurin maalaiskunnassa silloin oleskellut Ziloti antoi siitä 25.8.1910 kirjeitse kannustavaa palautetta ja esitti joitain toivomuksia soitinnuksen suhteen. Esimerkiksi A-duuri-teemaa hän piti niin puhuttelevana, että se kannattaisi toistaa laajan jousiston kera. Sen sijaan vähemmän ilmeikästä E-duuri-teemaa hänen mielestään oli hyödynnetty riittämiin. Teoksella on tässä vaiheessa ollut jo sen lopullinen nimi, sillä seuraavassa kirjeessään (31.8.1910) Ziloti lupasi lähettää vahvistussitoumuksen siitä, että *Traumgesicht* esitetään Pietarin-konserttisarjassa. ”Teos miellyttää minua ja kaikkia muita paljon, se on kaunista sinfonista ja vilpitöntä musiikkia. Harmi, että E-duuri-teema on niin tšaikovskimainen”, hän totesi. Lisäksi hän pyysi merkitsemään oikeiden tempojen takia metronomilukemat. Hän teki vielä muutamia orkesterisatsia selkeyttäviä ehdotuksia tai tarkennuksia ja huomautti joistakin huolimattomuusvirheistä.

Petrova ja Kopytova, jotka ovat tutkineet Zilotin arkistoa Pietarissa, ovat löytäneet sieltä *Traumgesichtin* pianopartituurin⁸ ja teosta koskevan kirjekatkelman. Kirjeessään (29.8.1910) ystävälleen, musiikkikriitikko Aleksandr Ossovskille Ziloti mainitsee teoksesta seuraavasti: ”Olen joka tapauksessa päättänyt valita Melartinin, on vahinko että hänen keskeinen teemansa kuulostaa Tšaikovskilta, mutta kaikki muu on hyvin miellyttävää, vilpitöntä ja lempeää. Joka tapauksessa tämä on kuuntelemisen arvoista, yleisö tulee siitä pitämään. Tytöt ja Vera pitävät siitä paljon.”⁹

⁷ Vieraskielisten lainausten käännökset ovat Tuire Ranta-Meyerin. Tarvittaessa olennainen käsite on ilmoitettu tekstin yhteydessä suluissa alkuperäisenä. Joissain tapauksissa alkukielinen lainaus on katsottu tärkeäksi merkitä alaviitteeseen kokonaisuudessaan.

⁸ Kyseessä saattaa kuitenkin olla pikemminkin partiselli kuin varsinainen pianopartituuri, koska Melartinin työskentelytapa luonnosvaiheessa pääsääntöisesti oli tehdä luonnos 2–4 viivastolle. Pianopartituuri assosioituu yleensä enemmän teoksesta tehtyyn myöhempään sovitukseen.

⁹ ”J’ai tout de même décidé de prendre Melartin, c’est dommage, que son theme moyen soit tout a fait Tchaïkovski, mais le reste est tellement sympathique, sincère et gentil. En tout cas cela mérite d’être écouté, le public doit l’aimer. Les filles et Vera l’aiment beaucoup.” Kirjeen alkukielestä ei ole täyttä varmuutta, sillä sitaatti on Petrovan ja Kopytovan (2003) ranskankielisestä konferenssisitel-



Kuva 1. Aleksandr Ziloti flyygelin ääressä. Muut vasemmalta lukien: tuntematon poika, Erkki Melartin, Levko Ziloti, Ilmari Hannikainen, Vera Ziloti, tuntematon naishenkilö. Kuva: Kansalliskirjasto Coll. 530.

Jo elokuun päättyessä 1910 Melartin kertoi lopettaneensa yöllä uuden sinfonisen runon, jota hän kuvaili ”jonkinmoiseksi Yökuvaksi”. ”Tein viime vuorokautenakin 17 tuntia töitä, niin että voit ymmärtää ettei ole oikein ordningissa pää eikä käsi – eikä uni”, hän kirjoitti (Helmi Krohnille 30.8.1910). Kaksi päivää myöhemmin hän kuvasi Ester Hällströmille (kirjeessään 1.9.1910):

Olen ollut hirveässä työssä. Toissa yönä lopetin Traumgesichtin tehtyäni 15 tuntia töitä sillä vuorokaudella. Siloti pani minuun sellaisen vauhdin kun se vähän väliä sähkötti ja kirjoitti. Pyysi ensin alkua kun olin kertonut mitä laitoin, ja sitte ”täglich mehr, täglich mehr”. On kovin ihastunut. Se on hirtittävän vaikea kappale ja sellaista orkesterinkäsittelyä ei meillä vielä ole yritettykään.¹⁰

mästä. Anna Petrovaan ja hänen tutkimukseensa tutustumisesta sekä ranskan-kielisen kirjesitaatin saamisesta olemme kiitollisia FT Helena Tyrväiselle.

¹⁰ RSO:n 13. ja 14.11.2013 pidetyn konsertin käsiohjelmatekstin kirjoittanut Jouni Kaipainen on lainannut (lähdeään mainitsematta) *Traumgesichtin* puhtaaksikirjoitetun partituurin esipuheesta sitaatin virheellisesti. Alkuperäinen ”Täglich mehr, täglich mehr” eli ”päivittäin lisää, päivittäin lisää” on kääntynyt käsiohjelmassa muotoon ”tätlich mehr, tätlich mehr”, mikä ei ole saksaa eikä tarkoita mitään.

Leo Funtek teoksen taustavaikuttajana

Robert Kajanuksen johtaman Filharmonisen seuran orkesterin konserttimestarina vuosina 1906–1909 toiminut slovenialaissyntyinen Leo Funtek siirtyi Erkki Melartinin sijaiseksi Viipurin orkesterin johtajaksi kaudelle 1909–1910. Hän oli opiskellut Hans Sittin johdolla Leipzigin. Kajanuksen orkesteriin hän tuli vain 21-vuotiaana oletettavasti viuluopettajansa myötävaikutuksella: Hans Sittin vanhempi veli Anton oli ollut Kajanuksen orkesterin konserttimestarina vuodesta 1885 lähtien. Syksyllä 1910 Funtek siirtyi Schnéevoigtin orkesterin konserttimestariksi Riikaan Melartinin palattua takaisin Viipuriin.

Leo Funtek (1885–1965) oli suuri bruckneriaani ja myös Mahlerin musiikin varhainen ihailija. Melartinin ja hänen välisestä aluksi saksankielisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, kuinka innokkaasti hän seurasi eurooppalaista musiikkielämää, tutustui aikansa keskeisiin säveltäjiin ja sävellyksiin partituureja tutkimalla tai niitä läpi soittaen sekä keskusteli havainnoistaan Melartinin kanssa. Esimerkiksi muutama kuukausi ennen *Traumgesichtin* sävellystyön alkua hän oli käynyt läpi Skrjabinin *Poème de l'extase* (op. 54, vuosilta 1905–1908) partituurista ja kertoi siitä Melartinille.¹¹ ”Tänään sain tilaamani Skrjabinin *Poème de l'extasen*. Toistaiseksi en pysty lukemaan teosta. Tiedän ainoastaan, ettei hän todellakaan tuo kuuluville yhtä ainoaa kolmisointua, nimittäin lukuun ottamatta viimeisiä tahteja. Hirvittävän komplisoitua, mutta varmasti kaunista”, hän kirjoitti (kirjeessään 27.3.1910). Funtek piti partituuriin tutustuttuaan teosta ”todella juovuttavan huuman musiikkina”, toisinaan ylevänä, melkein aina ekstaattisena, mutta pitkän päälle se hänen mielestään teki yliampuvan vaikutuksen.¹² ”Sen päälle tämä harmonian ja orkestroinnin jatkuva äärimmäinen hienostuneisuus”, hän jatkoi.

Saman kevään kirjeissä hän kommentoi tai analysoi myös Richard Straussin useita sinfonisia runoja: *Ein Heldenlebeniä*, *Also sprach Zarathustra* ja *Don Quixotea* sekä myös Debussyn musiikkia. Kirjeenvaihdon perusteella arvioituna Melartinin on siis täytynyt olla hyvin perillä, paitsi Skrjabinin, myös ajankohdan muista, uusia tyyliuuntia edustavista teoksista. Saman vuoden talvella (2.2.1910) hän oli kuullut Straussin *Salomen* Berliinissä, ja esimerkiksi Stravinskin *L'oiseau de feu* (baletin orkesterisarja)¹³ esitettiin partituurin käsikirjoituksesta (Barber

¹¹ Huom! Teoksen orkesteripartituuri julkaistiin vasta 1922 M. P. Belaieffin kustantamana. Kahden pianon versio julkaistiin jo 1908. Ilmeisesti Funtekin käytössä oli tämä julkaistu kahden pianon versio.

¹² ”Diese musik ist ja wirklich 'débordante d'ivresse', zuweilen erhaben, fast immer ekstatisch, aber auf die dauer wirkt das doch eben 'g'schwollen.' Funtek ei käytä juuri koskaan isoja alkukirjaimia saksan substantiivien yhteydessä eikä kielellisesti aina moitteetonta saksaa muutenkaan.

¹³ *L'oiseau de feu* (Жар-птица, *Tulilintu*) -baletin kokonaispartituuri julkaistiin jo vuonna 1910 moskovalaisen Jurgensonin kustantamana. Ensimmäinen orkesterisarja julkaistiin seuraavana vuonna 1911 ja siinä käytettiin samoja painolaattoja kuin kokonaisbaletissa.

2002, 289–290) Pietarin Ziloti-konsertissa vain kaksi viikkoa sen jälkeen, kun Melartin oli ollut siellä Zilotin kanssa neuvottelemassa *Traumgesichtin* ja kamarimusiikkiteostensa harjoitusakatauluista (kirje Helmi Krohnille 21.10.1910). On todennäköistä, että kyseistä uutuusteosta ainakin sivuttiin keskustelussa, tai mahdollisesti partituuri on jo ollut Zilotilla. Olihan *Traumgesichtkin* hänellä jo syyskuusta alkaen, vaikkei hän edes itse johtanut sen esitystä.

Kun kirjeenvaihto paljastaa Funtekin tunteneen ajankohdan sävellysuutuuksia ja kuumia säveltäjänimiä ja kun hänellä oli kyky soittaa partituurista ja arvioida laajojakin orkesteriteoksia, hänen kirjeestään (9.9.1910) löytyneellä arviolla *Traumgesichtista* on erityistä kiinnostavuutta. Melartin lienee pyytänyt häntä joko tutustumaan tähän uuteen teokseensa tai ehkä myös tarkistamaan partituurin, sillä Funtek oli omien sanojensa mukaan löytänyt 35 kirjoitusvirhettä ”käytettyään melkoisesti aikaa teoksen opiskelussa”. Funtekin kuvaus (9.9.1910) kokemuksestaan on hyvin positiivinen:

Pidin siitä paljon. Se varmaankin soi vallan kauniisti, ehkä jopa liiankin rikkaasti. Erityisen kauniina orkestraalisena oivalluksena on mieleeni jäänyt kaksi kohtaa; ensimmäinen jossa trumpetit soittavat matalassa rekisterissä tersseissä E-duuri-teemaa ja sitten tuo ”äänenkuljetuksen varsinainen saavutus” (ergebnis der stimführung):

Horn [in F]

Trp. [in C]

Musiikillisesti kouraisee suurin osa suoraan sielua, kaikkein eniten koko ensimmäinen osa 2/2-tahtilajissa olevaan hartaaseen jaksoon (Andakt) saakka.”

Sen sijaan Funtek ei sanojensa mukaan täysin ymmärtänyt kehittelyn (Durchführung) rakennetta. Varsinkin se jäi hämäräksi, miksi kehittelyyn oli liitetty mukaan teoksen alkutahdit. Niiden käytön oikeutus ei tuntunut perustuvan siihenkään, että niiden mukana siirryttäisiin kertausjaksoon. Myös tästä kohdasta kehkeytyvässä nousussa oli hänestä sekä soinnillisesti että harmonisesti jotain epäselvää. ”Mutta aivan kamala työ teillä on täytynyt olla, jo pelkästään lukemattomien mikrokooppisten nuottien paperille kirjoittamisen suhteen. Mutta se mitä niistä on syntynyt, on myös ollut vaivan arvoista”, hän kiteytti huomionsa teoksesta (edellä mainitussa kirjeessä 9.9.1910 Melartinille).

Pietarin kantaesitys, Suomen konsertit ja vierailu Riassa 1910-luvulla

Melartinille mahdollisuus johtaa oma teoksensa ensi kertaa todella suuren soittajiston kanssa on ollut varmasti merkittävä kokemus ja uran huipputietki.

”Tänk att ha en 120 mans orkester!”, hän kirjoitti Karl Flodinille Argentiinaan (kirjeessään 1.12.1910). Viipurissa hänen oli normaalisti tyydyttävä 23-jäseniseen orkesteriin, ja kun sitä laajennettiin 40 soittajan mittaiseksi *Traumgesichtin* Viipurin-esityksessä 6.4.1911, säveltäjä oli todella otettu. (Ranta-Meyer 2003, 128, 133.)

Myös siihen hän oli tyytyväinen, että sai harjoitella Zilotin orkesterin kanssa kolmena päivänä ennen konserttia. Oletettavasti orkesteri oli kuitenkin tutustunut tehtäväänsä etukäteen Zilotin johdolla: ainakin Barberin (2002, 115) mukaan hän yleensä valmisteli teoksia orkesterinsa kanssa vierailevia johtajia varten. ”Alla mycket snälla” ja ”Allt går utmärkt”, hän kirjoitti Suomeen (kirjeessä 18.12.1910 Hällströmille ja kortissa 23.12. äidille). Harjoitukset olivat hänen sanojensa mukaan menneet oikein hyvin, eikä hän enää kenraaliharjoituksissa jännittänyt samaan tapaan kuin aluksi (kirje 23.12. Ester Hällströmille). Myös Melartinin musiikin puolestapuhujan ja *Traumgesichtin* kantaesityksessä mukana olleen Varvara Feodosjevan mukaan (kirjeessä 25.12.1910 Hällströmille) kaikki oli aluksi mennyt ihmeen sujuvasti, vaikka edessä oli vaikea ja totinen paikka, eikä mihinkään tavanomaisen turhanpäiväisen ”taiteelliseen” saanut tyytyä. Melartin oli kuitenkin harmillisesti sairastunut Pietarissa juuri ennen tärkeää päivää ja oli vielä konsertti-iltanakin heikossa kunnossa.

Joulukuun 24. päivänä 1910 Melartin johti teoksensa Ziloti-sarjassa Pietarin aatelisklubin 1400 istumapaikan salissa.¹⁴ Konsertin aloituksena oli Lisztin *Dante-sinfonia*, sen jälkeen maailmankuulu basso Fjodor Šaljapin esitti aarioita Wagnerin *Valkyyriasta*, kolmantena numerona oli *Traumgesicht* ja lopuksi solisti esitti vielä Leporellon aarian *Don Giovannista*. Konserttiohjelma ei lähtökohdaisesti ehkä antanut parhaita edellytyksiä Melartinille tai hänen teokselleen. Feodosjeva, jonka mukaan Melartin johti hyvin, kirjoitti (25.12.1910) Hällströmille, miten konserttiyleisö oli koostunut lähinnä Šaljapinin palvojista ja miten olisi ollut täysin mahdollista, että kuuntelijat olisivat pitäneet suomalaissävellystä vain laulajalle kahden aarian välissä lepotaun suoneena merkityksettömänä ja huomaamattomana välinumerona.

Mutta niin ei käynyt. Tahtomattaankin yleisö tuli valloitetuksi ja se puhkesi suosionosoituksiin, jotka kestivät erittäin kauan sellaista uutta tuttavuutta ajatellen, jollainen Erkki oli. Hänet huudettiin esiin kolme kertaa. Suuresta kiihtymyksestäni huolimatta näin yleisön joukossa monien kasvonilmeiden muuttuvan niiden vaikutusten mukaan, jotka he kokivat sielussaan. Yleisö ei ehkä ymmärtänyt, mutta musiikki kosketi sitä. Ja se on, mitä halusinkin ja mitä musiikin oikeastaan pitääkin olla, sillä silloin se auttaa ihmisiä vahvistamaan sieluaan. (Kirje 25.12.1910 Ester Hällströmille)

Myös itse säveltäjä oli tyytyväinen teoksen vastaanottoon. Edeltä käsin hän oli tosin varautunut myös routavuosien ajan pietarilaisyleisön kylmäkiskoisuuteen. Tyly suhtautuminen suomalaisiin olisi hyvinkin mahdollista ”nu när ryssarna inte äro så värst förtjusta i oss finnarna i allmänhet”, kuten hän oli aiemmin joulukuussa kirjoittanut äidilleen (kirjeessä 16.12.1910). ”Kaikki meni hyvin – paremmin

¹⁴ Barber 2002, 292 ilmoittaa konserttipäiväksi venäläisen kalenterin mukaisen päivämäärän 11.12.1910.

kuin olisin unissanikaan uskaltanut odottaa. Kaikki ihmiset ovat olleet minulle herttaisia ja hyviä ja minua on koko ajan ympäröinyt sympaattinen ilmakehä”, hän kirjoitti välittömistä tunnelmistaan Pietarista (kirjeessään 25.12.1910 Hällströmille). Vuodenvaihteessa hän vielä kuvaili (kirjeessään 30.12.1910 Hällströmille) tuntemuksiaan ja hieman vaikeaa paluuta Viipurin arkeen menestyksensä jälkeen: ”Alles geht vorüber und wird ein – Traumgesicht! Det var skönt, men nu är det så egendomligt att åter vara i de vanliga gängorna, det är ej utan att bojorna känns litet tunga.” Muutamaa kuukautta myöhemmin hän puhui vielä myönteisemmin teoksensa menestyksestä, sillä kirjeessään Karl Flodinille (maaliskuun lopussa 1911) hän kertoi sen ”aiheuttaneen Pietarissa sensaation”.

Helsingissä Melartin johti uutuusteoksensa 27. maaliskuuta 1911 Filharmonisen seuran orkesterin konsertin toisena numerona yliopiston juhlasalissa konserttiohjelmassa suomenkielisellä nimellä *Öinen näky, sinf. runoelma*. Robert Kajanus johti muut teokset: aloituksena oli Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia ja päätösnumerona hänen toinen sinfoniansa. *Traumgesichtin* esittäminen kahden Sibeliuksen numeron välissä ei ehkä ollut sille edullisin mahdollinen ratkaisu. Säveltäjä itse oli kuitenkin toivonut Kajanukselta (kirjeessä 1.3.1911), ettei sitä esitettäisi aloitus- eikä lopetusnumerona, kun se ei karakteriltaan sopinut kumpaiseksikaan.

Samassa kirjeessä Melartin esitti Kajanukselle vielä kaksi muuta ehtoa. Ensimmäinen koski orkesterin miehitystä. Melartin sanoi voivansa vetää kokoonpanosta pois kontrafagotin, mutta kolmas trumpetti olisi välttämätön.¹⁵ Ja joka tapauksessa kakkosviulujen tulisi olla täysilukuisina, sillä niiden osuus on pitkän matkaa jaettuna viiteen ääneen.¹⁶ Toinen koski riittävää harjoitusaikaa orkesterin kanssa, koska teos oli vaikea ja Pietarissakin hän oli saanut kolme harjoitusta. Seuraavassa kirjeessä (16.3.1911 Kajanukselle) Melartin tarjoutui esittämään omia sävellyksiään ja sinfonisen runonsa konserttia seuraavassa ”populäärissä”. Jälkimmäinen ehdotus toteutui, sillä Melartin johti 28.3. Seurahuoneen helpotajuisessa konsertissa muutamien jousiorkesterille sävellettyjen tai sovitettujen pikkukappaleiden lisäksi uusintana *Traumgesichtin* (ruotsinkielisen ohjelman mukaan nimellä ”*Drömsyn*”, *sinf. dikt.* op. 70). Melartin kertoi äidilleen (kirjeessä 3.4.1911) molempien Helsingin-konserttien menneen hyvin, vaikka valmistautumisaika niihin oli jäänyt hyvin lyhyeksi. Helmi Krohn oli ollut mukana jommassakummassa ja kertoi, kuinka oli pitänyt kovin ”Yöllisestä näystä” ja kuinka ”se oli niin ihmeesti mennyt häneen ja kuinka hän oli nähnyt sen niin elävin kuvin edessään” (kirje Melartinille 21.4.1911, sit. Hjelt 2004, 441).

Viipurissa järjestettiin huhtikuun 6. päivänä 1911 Melartinin kapellimestarikauden päätteeksi hänen omista teoksistaan koostunut lahja- eli ”resettikonsert-

¹⁵ Melartin ei todennäköisesti tiennyt konsertin muuta ohjelmistoa. Sibeliuksen ensimmäiseen ja toiseen sinfoniaan sisältyi 3 trumpettia, joten Melartin pyyntö oli tosiasiaa tarpeeton.

¹⁶ Todellisuudessa vain yhdessä kohtaa on divisijako viiteen (useimmiten kahden tai neljään), mutta Melartin on perustelullaan ehkä pyrkinyt saamaan käytönsä mahdollisimman suuren jousiston.



Kuva 2. Melartinin musiikin pietarilainen puolestapuhuja ja ystävä Varvara Feodosjeva. Kuva Kansalliskirjasto Coll. 530.

ti”, josta saadut tulot annettiin säveltäjä-kapellimestarille itselleen. *Traumgesicht* esitettiin siinä vahvistetulla kokoonpanolla ja suomenkielisellä käännös-nimellä *Öinen näky, sinfoninen runoelma*. Orkesterimuusikoiden, Viipurin musiikinystävien ja muun yleisön osoittama suosio kohdistui illan ohjelman lisäksi luonnollisesti koko siihen panokseen, jonka säveltäjä oli Viipurin musiikkielämään tuonut. “Alla säga, att en sådan entusiasm knappast setts i Viborg, och jag fick emottaga under aftonens lopp ej mindre än 18 lager, blomster och andra pjäser. Det var så att det svindlade”, juhlinnan kohde kuvasi iltaa 8.4.1911 Ester ja Kalle Hällströmille Viipurista lähettämässään kirjeessä (ks. myös Ranta-Meyer 2003, 133). Hän myös vertasi kirjeessä Pietarin, Helsingin ja Viipurin *Traumgesicht*-esitysten tasoa ja tunnelmia:

Publik och kritik [i Helsingfors] togo emot mig mycket vänligt, dock ej med en sådan värme som i Petersburg. Orkestern spelade nog helt bra, men knappast så bra som orkestern här [i Viborg] för nuvarande. Populären där [i Helsingfors] ganska glest besökt, men varmare stämning! De hörde nu Traumgesicht för andra gången och det är fördelaktigare då.

Riiassa Melartin johti teoksensa maaliskuun 28. ja uudelleen heti 29. päivänä 1912 nimellä “*Traumgesicht*.” *Symphonische Dichtung* op. 70.¹⁷ Hän piti Schnée-

¹⁷ Jouni Kaipaisen (2013) aiemmin mainittu käsiohjelmateksti *Traumgesichtista* on epätarkka. Hänen mukaansa esimerkiksi “*Traumgesichtin* nimi vaihtui Sibe-

voigtin 60-jäsenistä sinfoniaorkesteria aivan erinomaisena niin, että sen kanssa harjoittelemisen tuotti iloa (kirje Hällströmille 27.3).

Konserten gick av stapeln i går och lyckades i alla avseenden utmärkt. Publiken var mycket förtjust och kritiken, så vidt jag tillsvidare läst den, likaså. Orkestern är stor och sällsynt god, den är mindre än i Pbg [Sankt Petersburg], men säkert lika god. Det var ett nöje – och en ära – att dirigera den. De voro särskilt vänliga emot mig och gjorde sitt bästa i alla avseenden. (Kirje äidille 29.3.1912)

Teoksen myöhemmät esitykset

Riian sinfoniaorkesterin esityksen jälkeen Melartin johti *Traumgesichtin* enää kerran: Pohjoismaisten musiikkipäivien suomalaisen musiikin aloituskonsertissa 20. toukokuuta 1921 yliopiston juhlasalissa Helsingissä. Ohjelman aloittivat Leevi Madetojan 2. sinfonia ja Selim Palmgrenin *Virta*. Sen jälkeen oli Melartinin teos, Sibeliuksen *Lemminkäisen paluu*, Toivo Kuulan *Orjan poika* ja Axel von Kothénin *Vågorna sjunga*. Eva Moltesen, Melartinin tanskalainen ystävä, mainitsi konsertista seuraavan päivän kirjeessä lapsilleen: ”Orkesterikonsertti kesti klo. 8–11, se oli suomalainen. Erkki johti ’Drömsyninsä’, joka esitettiin nyt ensimmäistä kertaa, vaikka se oli kirjoitettu 10 vuotta sitten, vaan se on ollut Saksassa, se on hyvin kaunis. Sibelius johti Lemminkäisen kotiinpaluun, jopa minä voin kuulla ja tuntea, että hän oli tuhat kertaa kaikkia muita parempi.” (Relander 2009, 48.)¹⁸ *Uuden Suomen* kriitikko Heikki Klemetin mielestä (US 21.5.1921) Palmgrenin ja Melartinin teokset eivät olleet ohjelmassa hyvässä paikassa eikä niiden olisi pitänyt olla perätysten. ”Orkesteri oli jo väsynyt eikä jaksanut ylläpitää aina niin tarpeellista sointipehmeyttä, Melartinin musiikissa varsinkin niin suotavaa”, hän totesi.

Huhtikuun 7. päivänä 1932 Melartin pääsi vielä kuulemaan teoksensa Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa. Hän kävi seuraamassa edellisen päivän harjoitukset ja oli tyytyväinen Georg Schnéevoigtin johtamisotteeseen. Konserttipäivän iltana hän kirjoitti kalenteriinsa: ”På symfonikonserten dirigerade

liuksen *Finlandian* tavoin lähes joka kerta – –.” Teoksen nimi on kuitenkin ollut alusta alkaen *Traumgesicht*, ja sitä nimeä Melartin käyttää johdonmukaisesti esimerkiksi kirjeenvaihdossaan. Ilmeisesti ajankohdan käytäntöjen mukaan nimi piti sekä ruotsintaa (*Drömsyn*) että suomentaa (*Öinen näky*) konserttiohjelmiin. Mutta toisin kuin Kaipainen kirjoittaa, sekä Helsingin että Viipurin konserteissa suomenkielisenä nimenä oli *Öinen näky*. Lajityypistä käytetään nimitystä symfoninen tai lyhennettynä *sinf.* runoelma ja vastaavasti *symfonisk* tai *sinf. dikt.* Vasta vuoden 1932 esityksessä nimi oli muuttunut.

¹⁸ Eva Moltesen oli saanut virheellistä tietoa tai käsittänyt väärin sen, että teos olisi esitetty tuolloin ensimmäistä kertaa Suomessa. Todennäköisesti hän oli kuullut Melartinilta itseltään, että teos pyrittiin saamaan esille Saksassa – tai ehkä Melartin oli hieman kaunistellut *Traumgesichtin* Saksan-esityshistoriaa keskusteluissa Moltesenin kanssa.

Schnéevoigt min Symphonische Musik mycket bra, och den hade stor framgång.”

Nyt teoksen nimi oli siis kuitenkin muuttunut vuoden 1921 esityksen jälkeen. Partituurin *Traumgesicht*-otsikon Melartin on sutannut lyijykynällä yli ja teoksen nimeksi on merkitty *Symphonische Musik*; niteen kannessa on myös hänen käsialallaan merkintä *Symphonische Musik für Grosses Orchester*.¹⁹ Koska nuottimateriaalissa ei ole viitteitä siitä, että sitä olisi tätä esitystä varten uusittu, otsikon muuttamiseen on täytynyt olla muita syitä. Näyttää siltä, että muutoksen avulla Melartin halusi vähentää kuuntelua ohjaavia mielikuvia ja vahvistaa käsitystä absoluuttisesta musiikista.

Aiemmin ei ole tiedetty ponnekkaista yrityksistä saada *Traumgesichtille* aikaan myös Keski-Euroopan esityksiä. Viipurin orkesterin muusikkona Melartinin johtajakaudella toiminut, suomalaisen Lydia Haverisen kanssa 1909 avioitunut Albert Harzer sai paikan Berliinin filharmonikoista 1910. Hän nousi myöhemmin soolohuilistiksi ja oli orkesterin jäsen aina vuoteen 1950 saakka. Harzer oli ottanut asiakseen Melartinin musiikin edistämisen ja teki vuosien 1913 ja 1934 välillä paljon työtä saadakseen erityisesti 4. sinfoniaalle ja *Traumgesichtille* jalansijaa Saksassa. Hän järjesti esimerkiksi jo heti ensiesitysvuonna 1913 Arthur Nikischille 4. sinfonian partituurin tutustuttavaksi. Samana vuonna hän tarjosi *Traumgesichtia* sekä Berliinin musiikinystävien orkesteria että Blüthner-orkesteria johtaneelle Oskar Friedille ja Hampurin filharmonisten konserttien johtajalle Max Fiedlerille. Hän oli niin 1913 kuin vielä ensimmäisen maailmansodan jälkeenkin vuonna 1919 täysin varma siitä, että saisi *Traumgesichtille* järjestymään esityksen. Teos oli hänen mielestään oikea onnen potku (ein glücklicher Wurf) Melartinin kannalta. (Harzerin kirjeet Melartinille 27.9.1913 ja 28.12.1919.)

Harzer itse oli ollut sodassa kolme vuotta, ja kirjeenvaihdossa oli siksi monen vuoden tauko. *Traumgesichtin* partituuri oli ilmeisesti jäänyt Oskar Friedin haltuun sotavuosien ajaksi. Harzer alkoi sodan päättymisen jälkeen uudelleen markkinoida teosta entisellä innolla niin Friedille kuin muillekin kapellimestareille. Hän pyysi Melartinia lähettämään myös orkesteristemmat Saksaan, koska ”materiaalin täytyi olla aivan valmiina, jos joku orkesterinjohtaja siihen tarttuisi”. Välillä, vuonna 1921 Harzer lähetti koko paketin Suomeen pohjoismaisten musiikkipäivien esitystä varten, mutta jo seuraavana vuonna hän jälleen tarjosi teosta Berliinissä niin Hermann Scherchenille Frankfurtin Museoyhdistyksen sinfoniakonsertteja varten kuin Berliinin filharmonikoiden ja Leipzigin Gewandhausorkesterin johtajalle Wilhelm Furtwänglerille.

¹⁹ *Traumgesichtin* alkuperäisen käsikirjoituksen sijaintipaikka ei ole tiedossa. Siibelius-Akatemian kirjastossa oleva partituuri on tuntemattoman kopistin käsialaa. Zilotin kirjeiden (25.8. ja 31.8.1910) perusteella on pääteltävissä, että hänelle lähetettiin alkuperäinen partituuri Pietariin ja Melartinille kopioitiin uusi partituuri mitä ilmeisimmin Pietarissa. Koska tämän säilyneen kopion sidos on leikattu reunoistaan, nuottipaperin tunnustetekijät ovat hävinneet. Partituuri on kuitenkin hämmästyttävän siististi laadittu ja osoittaa kopistin korkeaa ammattitaitoa. Kyse voisi olla siksi nimenomaan pietarilaisesta työstä.

Kaikki ponnistelut näyttivät kuitenkin valuvan hukkaan, ja vaikka Harzer oli ottanut sydämen asiaksi Melartinin musiikin tunnetuksi tekemisen, niin aina hänen mukaansa tuli esteitä ja jo melkein luvatut esitykset peruuntuivat. Toki ajankohtakin oli vaikea. ”Saksalaiset kapellimestarit tarttuvat nykyään tuntemattomiin teoksiin vain, jos konsertista on luvassa hyvät tulot tai jos säveltäjä tai hänen tukijansa osallistuvat kustannuksiin. Tienata voi nykyään enää vain suurimmilla suosikki- ja mestariteoksilla. Ettekö voisi saada Schnéevoigtia sen puolelle? Ehkä löytyy vielä rahoittaja”, hän pohti tilannetta Melartinille (kirjeissään 23.11.1922, 8.1.1923 ja 6.4.1923).

Vuosien 1922 ja 1926 välillä Harzer yritti erityisen aktiivisesti saada *Traumgesichtin* Furtwänglerin ohjelmistoon. Hän kehotti myös Melartinia olemaan suoraan tähän yhteydessä. Näin ilmeisesti tapahtuikin, sillä Furtwängler vastasi 23.9.1925 Melartinille kohteliaasti:

Ohessa lähetän teille Traumgesichtin partituurin takaisin ja kiitän paljon sitä, että olette antanut minulle mahdollisuuden tutustua siihen. Se on tunnelmallinen ja orkesterin kannalta ilmeisesti erittäin hyvin soiva partituuri, jonka soittaminen jo sen suoman kiitollisen tehtävän takia on jokaiselle orkesterille nautinto. Minun täytyy valitettavasti kieltäytyä teoksen esittämisestä, sillä ne ohjelmat jotka minulla on Leipzigissä ja Berlinissä ja joiden konserttisarjat minulla olisi käytettävänäni tuollaisiin tarkoituksiin, olivat jo valmiiksi suunniteltuja ennen kuin tutustuin teokseen.

Harzerille Furtwängler oli hieman suoremmin todennut, että hänellä on pinot partituureja, joista jokaisen säveltäjä ajatteli, että oma teos ansaitsisi esitetyksi tulemisen. ”On ero siinä, mitä kritiikkiä antaa jostain teoksesta yleisesti ja miten arvioi sävellystä, jota harkitsee asettavansa yleisön eteen”, hän oli sanonut Harzerille, kun tämä oli vedonnut Furtwänglerin aiempaan positiiviseen lausuntoon *Traumgesichtista*. (Kirje 30.7.1925 Melartinille.)

Albert Harzer osoittautui kuitenkin sinnikkääksi: postikortissaan Berliinistä 26.12.1934 hän vihdoinkin kertoi Melartinille, että *Traumgesicht* esitettäisiin radiossa lyhytaaltolähetyksenä kahden päivän päästä kello 12 yöllä. Esittävästä orkesterista tai kapellimestarista ei ole mainintaa. Postikortin perusteella voidaan olettaa, että teos on tuolloin radioitu Saksassa. Huomionarvoista on myös se, ettei vuoden 1932 Helsingin-esityksen uudesta otsikosta ollut kiirinyt tietoa Harzerille. Hän puhuu vielä 1934 *Traumgesichtista*, joten *Symphonische Musik* -otsikon asemaa ei voi pitää erityisen vakiintuneena.

Tämän jälkeen teos unohtui konserttien ohjelmistoista pitkäksi aikaa. Vasta 81 vuoden päästä edellisestä Suomen-esityksestä kapellimestari Hannu Lintu tarttui sen alkuvuodesta 2013 puhtaaksikirjoitettuun partituuriin ja johti teoksen RSO:n konsertissa saman vuoden marraskuun 13. ja 14. päivänä. Jälkimmäinen konsertti sekä radioitiin että televisioitiin.

Ajalliset kerrostumat ja tyyli-vaikutteet

Suurelle orkesterille kirjoitettu *Traumgesicht* on laajuudeltaan 275 tahtia ja kestoltaan noin 18 minuuttia, joten kuukauden kestänyttä syntyprosessia voi säveltäjänsä tunnetusti ahkeraan työskentelytapaankin nähden pitää hyvin nopeana. Mahdollinen selitys teoksen nopeaan valmistumiseen selviää tutkimalla siihen liittyviä nuottiaineistoja. Näyttää siltä, että Melartin käytti uudessa teoksessaan materiaalia, joka oli sävelletty jo viisi vuotta aikaisemmin (Melartin 1905a). Kyse on musiikista Kansallisteatterissa marraskuussa 1905 esitettyyn italialaiskirjailijan Gabriele d'Annunzion (1865–1938) symbolistiseen näytelmään *Sogno d'una mattina di primavera* (Jalmari Hahlin suomentamana *Kevätaamun unelma*). Tämä käy ilmi laajahkosta, *Traumgesichtin* käsikirjoitusmateriaalin yhteyteen arkistoidusta 33 sivun mittaisesta partituurikatkelmasta, josta puuttuu alku ja sivuja keskeltä,²⁰ mutta jonka sivun 21 yläreunaan säveltäjä on omakätisesti kirjoittanut merkinnän ”Melartin: ’Un sogno d’una mattina di primavera (2)’” Sivulla 47 samassa materiaalissa lukee ”Fine 27.10.05 Hfors”. Tähän partituuriin Melartin on tehnyt lyijykynällä nuottikuvaan merkintöjä ja lisäyksiä, jotka näyttäisivät liittyvän vuosia myöhemmin syntyneen sinfonisen runon luonnosteluun.²¹

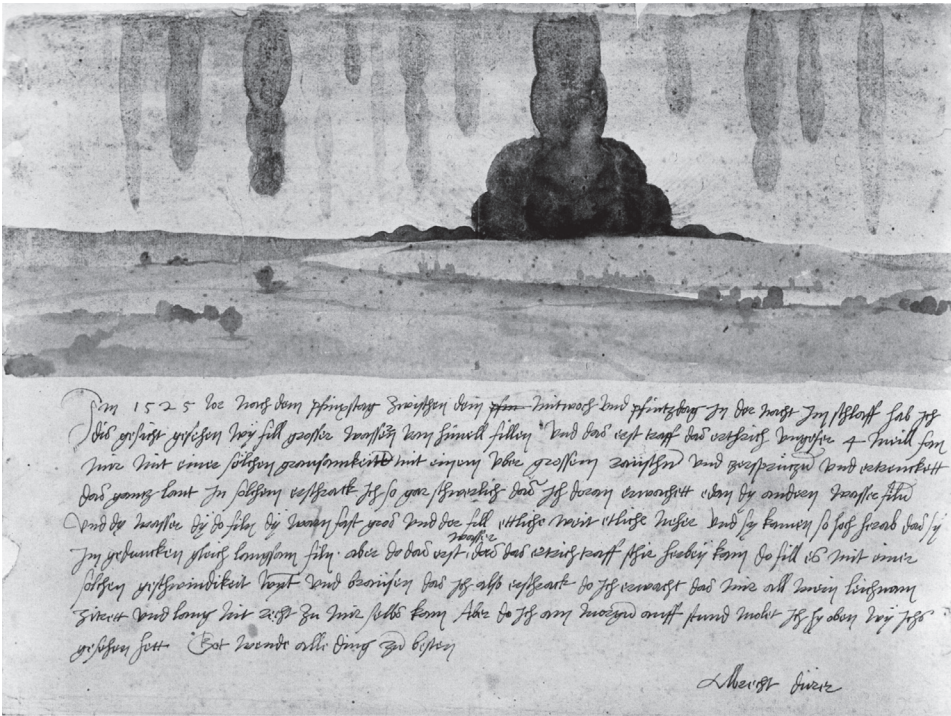
Kevätaamun unelmassa kirjailija, ”kauneuden maan myöhäsyntyinen kauneuspappi”, on käyttänyt kaikkia mahdollisia keinoja kauniin esiin saamiseksi” ja näytelmä kuvasi *Uuden Suomettaren* teatteriarvostelijan, nimimerkki F. H.:n mukaan ”outoja, omituisia sieluntiloja ja mieleltään järkkyyneen päähenkilön, Isabellan, kummallisiksi muistoiksi muuttuneita tapahtumia”. *Traumgesicht*-nimi voi viitata näihin ”valveuniin”, mutta mahdollisesti Melartin on tuntenut myös opiskelukaupunkinsa Wienin taidehistoriallisessa museossa sijaitsevan Albrecht Dürerin maalauksen *Traumgesicht* (vuodelta 1525, kuva 1), jonka synnyn taustalla olevan painajaisunen taiteilija on poikkeuksellisesti kirjoittanut muistiin teoksen yhteyteen.

Varsinainen näytelmämusiikki *Kevätaamun unelmaan* on oma autonominen teoksensa ja sisältää kaikkiaan 10 numeroa. Melartinin omakätinen partituuri (1905b) on sidottu yhdeksi niteeksi ja on laajuudeltaan 39 sivua. Tässä niteessä on kuitenkin vain näyttämömusiikin numerot 2–10. Numero 1 siis puuttuu, mutta hämmästyttävästi käsikirjoituksen sivut on numeroitu 1:stä 39:ään, ikään kuin ensimmäistä musiikkinumeroa ei olisi ollenkaan. Toisin sanoen ensimmäinen numero on muodostanut oman kokonaisuutensa, jota ei ole otettu mukaan mainittujen musiikkinumeroiden 2–10 kokonaisuuteen.

Aiemmin mainittu erillinen, laaja partituurikatkelma muodostaa oman kiinnostavan kysymyksensä suhteessa *Kevätaamun unelman* näyttämömusiikkiin ja *Traumgesichtin* syntyvaiheisiin. Vaikuttaa siltä, että se muodostaa oman itse-

²⁰ Kyseinen partituurikatkelma sisältää numeroidut sivut 3–32 ja 45–47.

²¹ Katkelman käsikirjoitus löytyy digitoituna Doria-tietokannasta, ks. Melartin 1905a.



Kuva 3. Albrecht Dürer (1471–1528): Traumgesicht (1525).

näisen kokonaisuutensa. On mahdollista, että se on alun perin näytelmämusiikin alkusoitto ja mainitusta sidoksesta puuttuva ensimmäinen musiikkinumero, varsinkin kun sen sivulle 21 Melartin on kirjoittanut näytelmän nimen. Tätä käsitystä tukee *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelijan Otto Kotilaisen kuvaus (24.11.1905) Kevätaamun unelman alkusoitosta, kun hän kertoo sen alkavan ”pitkähköllä oboeteemalla, jota jouhet kepeästi leikitellen säestävät. Teeman muuttuessa klarinettille tulee säestykseen lisää torvet pitkin äänineen ja vähitellen tasaisesti kohoten kehiiä waltawa fortissimo.” Huomattavaa Kotilaisen tekstissä on maininta oboesta, joka ei soittimena sisälly näytelmämusiikin kokoonpanoon. Katkelma on kirjoitettu orkesterille, muu näyttämömusiikki yhdeksänhenkiselle yhtyeelle, jossa on mukana huilu, klarinetti, 4 viulua, 2 alttoviulua ja sello. Osassa numeroista on myös lauluosuus. Todennäköisesti kustannussyistä suurempi orkesteri soitti vuonna 1905 vain näytelmän alkusoiton, ja sen jälkeen pieni soitinyhtye huolehti muusta näyttämömusiikista.

Näytelmämusiikki valmistui partituurin merkinnän mukaan 29.10.1905, kaksi päivää partituurikatkelman päiväyksen jälkeen. On mahdollista että Melartin työsti rinnakkain molempia kokonaisuuksia, orkesterille kirjoitettua alkusoittoa ja yhdeksänhenkiselle yhtyeelle kirjoitettua varsinaista näytelmämusiikkia. Joka tapauksessa molemmissa on käytetty samoja musiikillisia aiheita.

Traumgesichtin kannalta mielenkiintoisia ovat Kevätaamun unelman näytelmämusiikin numerot 5, 6, 9 ja 10. Näissä numeroissa esiintyvät ne aiheet, jotka

siirtyivät viisi vuotta myöhemmin sinfoniseen runoon. Sen rakenne ja temaattisten aiheiden suhde *Kevätaamun unelmaan* on esitetty taulukossa 1.

Taulukosta ilmenee, että *Traumgesicht* perustuu viiteen erilaiseen aiheeseen, joista kolmen lähtökohtana näyttää olevan *Kevätaamun unelman* näyttämömusiikin numerot 5, 6, 9 ja 10. Aiheina tässä tarkoitetaan sekä lyhyitä motiiveja, kuten aihe A, että kokonaisia teemoja ja tekstuureja kuten B ja E.

Aihe B on Zilotin mainitsema A-duuriteema (kuva 4). Aihe C on taas mainittu ”tšaikovskimainen” E-duuriteema (kuva 5). Kehittelyn kannalta Melartin keskittyi nimenomaan aihe C:hen; sen sijaan toistuessaan aihe B taas on lähinnä vain orkestroitu uudella tavalla. Ensimmäisellä kerralla A-duuriteeman (tahdit 47–53) soittaa solo-oboe. Toisella kerralla, tahdeissa 220–227, sen soittaa oboen, englannintorven ja sooloviulujen yhdistelmä. Jälkimmäinen teeman esiintyminen johtaa erilaiseen huipennukseen kuin ensimmäisellä kerralla. Vielä kolmannen kerran teema toistuu teoksen loppunousussa (tahdit 251–266), jolloin sen soittavat trumpetit. Tämän nojalla teema nousee koko teoksessa pääteeman asemaan ja sen käsittely vihjaa sonaattimuotoon rakenteen taustalla.

Taulukko 1. Melartinin *Traumgesichtin* ja *Kevätaamun unelman* yhtymäkohtia.

Traumgesicht			Kevätaamun unelma	
rakenne	tahdit	aiheet	numerot 2–10	huomioita
1. taite	1–45	A	nro 9 ja nro 10	<i>Traumgesichtin</i> tahdeissa 7–8 esiintyy sama aihe kuin <i>Kevätaamun unelman</i> nron 9 t. 15–16 ja nron 10 t. 14. Sama sointukulku esiintyy jo <i>Traumgesichtin</i> t. 3–4.
2. taite	46–79	B	nro 5 ja nro 6	<i>Kevätaamun unelman</i> nrot 5 ja 6 sisältävät koko <i>Traumgesichtin</i> taitteen temaattisen aineksen. <i>Traumgesichtin</i> taite esiintyy partituurikatkelmassa.
3. taite	80–109	C	ei esiinny	C esiintyy partituurikatkelmassa.
4. taite	110–119	D	ei esiinny	D ei esiinny partituurikatkelmassa.
5. taite	120–135	E	nro 9 ja nro 10	<i>Kevätaamun unelman</i> nroiden 9 ja 10 alut vastaavat materiaalia <i>Traumgesichtin</i> t. 120–131
6. taite	136–151	A	ei esiinny	<i>Traumgesichtissä</i> lyhennetty kertaus t. 1–45, <i>Kevätaamun unelman</i> aihetta ei esiinny tällä kertaa.
7. taite	152–174	D	ei esiinny	<i>Traumgesichtissa</i> näissä tahdeissa esiintyy 3. taitteen tahtien 110–113 aihe.
8. taite	175–183	C	ei esiinny	
9. taite	184–186	A	nro 9 ja nro 10	Sisältää saman <i>Kevätaamun unelman</i> aiheen kuin <i>Traumgesichtin</i> 1. taitteessa.
10. taite	187–219	C	ei esiinny	C-teeman kehittäely, mukana uusi vasta-aihe
11. taite	220–266	B	nro 5 ja nro 6	<i>Traumgesichtin</i> B-teema soitinnettuna uudelleen.
12. taite	267–275	B	nro 6	<i>Kevätaamun unelman</i> nro 6 lopun aihe.



Kuva 4. Traumgesicht, A-duuri-teema (aihe B).



Kuva 5. Traumgesicht, "tšaikovskimainen" E-duuri-teema (aihe C).

Funtek hahmotti aikoinaan (kirjeessään 9.9.1910 Melartinille) teoksen sonaattimuotoisena. Myös pietarilaisen, toistaiseksi tunnistamattoman päivälehdessä kriitikko (ks. artikkelin sivut 28–29) erittelee teoksen esittely- ja kehittäjäjaksoja. Perinteistä sonaattimuotoa teoksesta on silti vaikea löytää, toisin kuin vaikkapa kolme vuotta myöhemmin syntyneestä 4. sinfoniasta. *Traumgesicht*issa Melartin on ehkä teoksen erityisen aiheen vuoksi halunnut kokeilla tavanomaisesta poikkeavaa muotorakennetta.

Taulukossa 1 on esitetty *Traumgesichtin* rakenne ja sen musiikillisten aiheiden esiintyminen eri taitteissa. Teoksen voi jakaa kahteentoista selkeästi hahmottuvaan taitteeseen. Suurmuodon osalta kuitenkin teos koostuu kahdesta laajasta kaarroksesta, joista ensimmäinen käsittää taitteet 1–4 ja toinen 5–12. Molemmat kaarrokset alkavat samalla tavalla aiheella A, mutta lähtevät käsittelyn osalta alun jälkeen eri suuntiin. Kaarrokset muodostavat myös mielenkiintoisen symmetrian. Kun ensimmäisellä kerralla B-aihetta on seurannut C ja D-aiheet, niin jälkimmäisessä kaaroksessa järjestys on käänteinen: D, C ja B. Jälkimmäisessä kaaroksessa huomattavaa on vielä, että A-aihe toistuu siinä kaksi kertaa: ennen D:tä ja vielä uudelleen keskellä C-aihetta ennen viimeistä nousua, jossa Melartin käyttää B-aihetta.

Rakenteen kannalta partituurikatkelma on mielenkiintoinen, sillä se sisältää samankaltaisen muotoratkaisun kuin *Traumgesicht*. Taulukossa 2 on esitetty partituurikatkelman (Melartin 1905a) rakenteellinen suhde *Traumgesichtin* lopulliseen versioon.

Partituurikatkelmasta ei voi tyhjentävästi päätellä teoksen kokonaisuutoksi, että siitä puuttuu sekä alku että sivuja välistä. Ylläolevassa taulukossa 2 on osoitettu kuitenkin molempien kokonaisuuksien välillä ilmenevä rakenteellinen yhteys. Molemmissa kokonaisuuksissa samat taitteet toistuvat samassa järjestyksessä. Näyttää selvältä, että Melartin sai temaattisen materiaalin lisäksi myös rakenteen *Kevätaaman unelman* alkusoitosta. Se, että Melartinilla oli valmis musiikillinen materiaali ja myös idea teoksen rakenteesta, oli merkittävä tekijä *Traumgesichtin* kiihkeässä syntyprosessissa.

Siitä huolimatta, että *Traumgesicht* pohjautuu huomattavalta osin aikaisempaan teokseen, sitä ei voi pitää vanhan teoksen uutena versiona. *Kevätaaman unelmaan* sävelletty musiikki jäi kuitenkin tilapäisteokseksi, vaikka useista muista näytelmämusiikeistaan Melartin muokkasi konserttikäyttöön orkesterisarjan.



Kuva 7. Erkki Melartin vuoden 1910 vaiheilla. Kuva Tuire Ranta-Meyerin kokoelmasta.

Taulukko 2. Traumgesichtin ja Kevätaamun unelmaan liittyvän partituurikatkelman rakenteellinen suhde.

Traumgesicht tahdit	Partituurikatkelma sivut	huomioita
54–71	3–9 (s. 9, 1. t. asti)	<i>Traumgesichtin</i> tahdit 56–57 ovat erilaiset kuin partituurikatkelmassa
80–119	10 (2. tahti) –19	Partituurikatkelman 28 tahtia ovat laajentuneet <i>Traumgesichtissa</i> 39 tahdiksi.
120–135	20–22	Partituurikatkelma ja <i>Traumgesicht</i> vastaavat toisiaan
150–187	23–31	Partituurikatkelman 34 tahtia ovat laajentuneet <i>Traumgesichtin</i> 38 tahdiksi.
	32	Ei esiinny <i>Traumgesichtissa</i> , mutta partituurikatkelman viimeinen tahti on E-duuriteeman ensimmäinen tahti.
268–275	45–47	

Mahdollisesti tästä syystä Melartin halusi antaa *Kevätaamun unelmaa* varten säveltämälleen musiikille uuden elämän – ja *Traumgesichtissa* tämä ajatus näyttää toteutuneen. Jo orkesterinkäsittely vie teoksen alkusoittoon nähden aivan uudelle tasolle täydeksi sinfoniseksi runoksi. Partituurikatkelmassa Melartin kyllä käytti orkesteria, vaikkakin suhteellisen vaatimattoman kokoista. *Traumgesichtissa* hänelle tarjoutui mahdollisuus muokata materiaalista täysin uusi teos, vieläpä hyvin suurelle orkesterille²².

Myös se, että näyttämömusiikin ja *Traumgesichtin* välillä on viisi vuotta, on huomattavaa kun tarkastellaan Melartinin säveltäjäkehitystä ja kokemusta orkesterista. Siinä missä näyttämömusiikin voi lukea varhaisteosten joukkoon, on muistettava että näyttämömusiikin ja tämä sinfonisen runon välissä syntyi kolmas sinfonia, jota voi pitää Melartinin säveltäjäuralla ensimmäisenä kypsän kauden suurena teoksena.

Traumgesichtiin ei siirtynyt pelkästään *Kevätaamun unelman* materiaalia. Kiinnostavaa on, että Melartin näyttää käyttäneen siihen myös muutamaa vuotta aiemmin säveltämänsä pianosarjan ideoita. *Traumgesichtin* tahteja 10–20 muistutava idea löytyy nimittäin Melartinin vuonna 1908 säveltämän ja Jean Sibeliukselle omistaman *Taurige Gartenin* (op. 52) viidennestä osasta. Tämän Solitude-nimisen osan kuusi ensimmäistä tahtia sisältävät selvästi idun *Traumgesichtin* alkuun. Vaikutelma on huomattavan samankaltainen: crescendo, sointukulun toistuminen kahdesti ja lopussa esiintyvä alaspäinen kromaattinen kulku (kuvat 7 ja 8).

Traumgesicht poikkeaa Melartiniin yleensä liitetystä kansallis- tai myöhäisromanttisesta kuvasta. Teosta voisi pikemminkin luonnehtia edistykselliseksi: se osoittaa että sen säveltäjä oli hyvin perillä aivan uusimmista virtauksista ja että esimerkiksi Richard Straussin, Claude Debussyn, Nikolai Rimski-Korsakovin ja Aleksandr Skrjabinin säveltämän musiikin antamat vaikutteet ovat sen taustalla.

²² Traumgesichtin kokoonpano on pikkolo, 2 huilua, 2 oboeta, englannintorvi, 2 klarinettia, bassoklarinetti, 2 fagottia, kontrafagotti, 4 käyrätorvea, 3 trumpettia, 3 pasuunaa, tuuba, patarummut, tamburiini, tenorirumpu, lautaset, isorumpu,

Kuva 7. Melartinin Traurige Garten, 5. osa Solitude, tahdit 1–6.

Kuva 8. Traumgesicht, tahdit 10–19.

Myös varhaisen Stravinskyn vaikutusta *Traumgesichtiin* on mahdollista pohtia, sillä 22.1.1910 Zilotin konserttisarjassa oli kantaesitetty värikäs ja virtuoosinen orkesteriteos *Feu d'artifice* (op. 4 vuodelta 1908).²³ Teoksesta on hyvinkin saat-
tanut syntyä keskustelua Melartinin ja Zilotin välillä, olihan se käänteentekevä
myös Stravinskyn uralla ja siksi merkittävä sävellys. Melartin oli käymässä viik-
koa ennen sen esitystä Pietarissa ja tapasi silloin Zilotin.

tamtam, kellopeli, ksylofoni, 2 harppua ja jouset. Kokoonpano lienee suurin mitä
tuohon mennessä Suomessa oli käytetty. Sibeliuksen *Pohjolan tyttären* ja *Öisen*
ratsastuksen ja auringonnousun kokoonpanot ovat pienempiä. Vasta *Aallottarissa*
(1913/1914) ja *Luonnottaressa* (1913) Sibelius käytti kahta harppua.

²³ Ven. *Феѳерверк*, suom. *Ilotulitus*. Teos lienee esitetty yksityisuontoisesti
Pietarin konservatoriossa jo vuonna 1909, mutta Barber (2002, 286) ilmoittaa
kantaesityksen päivämääräksi 9.1.1910 (venäläisen ajanlaskun mukaan). Sitä laa-
jempi teos *Scherzo fantastique* op. 3 vuodelta 1908 esitettiin käsikirjoituksesta
Ziloti-konsertissa 6.2.1909, Barberin (2002, 282) mukaan 24.1.1909 Venäjän
aikaa. Melartin oli vierailut Pietarissa joulukuun lopussa 1908, mutta ei tässä
vaiheessa vielä tuntenut Zilotia eikä siten ehkä saanut silloin vielä tietoa Stra-
vinskyn teoksesta.

Orkesterin käyttö sellaisena, kuin se ilmenee *Traumgesichtissa*, on erilaista kuin säveltäjän aikaisemmissa teoksissa – ja täysin poikkeuksellista tämän ajan muiden suomalaisten säveltäjien orkesterimusiikkiin nähden. Melartin selvästi tiesi, millaiselle soittajistolle hän teostaan Pietarin-konserttiin kirjoitti ja otti tämän mahdollisuuden varmasti huomioon. Teoksen virtuoosinen kirjoitustapa voisi viitata erityisesti Richard Straussiin, jonka sinfoniset runot ovat olleet Melartinin tiedossa ja joita hän esimerkiksi kirjeenvaihdossa Leo Funtekin kanssa arvioi. Erityisen huomionarvoista on jousiston jakaminen: viulut, alttoviulut ja sellot on koko teoksen ajan jaettu kahteen divisiin, paikoittain jopa neljään. Teoksen alussa Melartin hyödyntää hienolla tavalla suuren jousiston mahdollisuuksia: diviseistä toinen soittaa ilman sordinoita, toinen puoli sordinoituina. Tällä tavalla Melartin pystyy hyödyntämään sordinoidun ja sordinoimattoman soinnin nopeaa vaihtelua ja on luonut persoonallisen ratkaisun, mikä ei onnistuisi ilman divisijakoa eikä pienellä jousistolla. Vastaavanlaista kirjoitustapaa esiintyy Skrjabinin *Poème de l'extasessa*, johon Melartin siis mitä todennäköisimmin ainakin jollain tavalla tutustui muutamia kuukausia ennen *Traumgesichtin* sävellystyön alkamista, mutta myös Richard Straussin *Also sprach Zarathustrassa* ja vaikkapa Stravinskyn *Feu d'artificessa*.

Vastaanotto musiikkikritiikin valossa

Traumgesichtin ulkomainen vastaanotto päivä- ja musiikkilehtien arvosteluissa on jaettavissa karkeasti kahteen eri tyyppiin. Osassa arvosteluista suhtaudutaan Melartiniin ja teokseen erittäin myönteisesti ja kannustavasti, mutta huomiot itse musiikista jäävät hyvin yleisiksi. Esimerkiksi vuoden 1910 Pietarin-konsertista sekä Viktor Walter (*Retš-lehdestä*), nimimerkki V.L. (*Peterburgskij listok* -lehdestä) että nimimerkki N.Bern–. (*Peterburgskaja gazeta*) toivat esiin Melartinin ensiesiintymisen ansaittuna menestyksenä ja sävellyksen edullisen vaikutuksen tehneenä, tunnelmallisena ja kauniina. Teoksen episodimaisuuteen ja ohjelmallisuuteen kiinnitettiin myös huomiota, vaikka esimerkiksi *Peterburgskaja gazetan* mukaan ”Melartin itse oli kieltäytynyt antamasta tarkempia selityksiä musiikin aatesisällöstä”. Walter toi esiin alun ja lopun harvinaislaatuisten ja unenomaisen harmonian, keskiosan komeat, intohimoiset nousut sekä vähitellen kasvavan marssiteeman ennen päätöstä, ”mitkä kaikki tekivät vaikutuksen niin vilpittömyydellään kuin soinnillaan”. Nimimerkki V.L. piti teosta kauniisti soitinnettuna ja kiinnitti huomiota yksittäisten episodien joukosta erityisesti esiin nousevaan ”omintakeiseen ja surumieliseen marssiteemaan”.²⁴

Toinen osa ulkomaisista kritiikeistä suhtautui melko varauksellisesti, jopa ylimielisesti Melartiniin ja hänen osaamiseensa. Toistaiseksi tunnistamattoman

²⁴ Pietarin- ja Riian-konserttien osalta arvostelut perustuvat kokonaan Kansalliskirjaston Melartin-arkiston Coll. 530 leikekokoelmaan, jossa venäjänkielisistä arvosteluista on rinnalla ruotsinkieliset, käsinkirjoitetut käännökset.

saksankielisen pietarilaislehden kriitikki toi esiin tiettyjä lahjakkuutta osoittavia ansioita – täyteläisen laulavan E-duuri-teeman ja teemat esittelevän eksposition, mutta muuten alkusoittoa muodoltaan lähestyvä runoelma tarjosi sen mukaan ”paljon ylenpalttista pateettisuutta, teennäisyyttä; vielä enemmän kuitenkin puhtaan ulkoista ja vähämerkityksellistä oheistuotetta, joka täyttää kyllä soinnillisesti, mutta joka lähemmin tarkasteltuna osoittautuu arvottomaksi kimallukseksi”.²⁵ Esittelyjaksoa kriitikko piti teoksessa parhaiten onnistuneena. Arvostelun päätteeksi todettiin Melartinin halunneen pehmeiden dissonanssien avulla osoittaa, etteivät uuden vuosisadan esteettiset kysymykset olleet jääneet hänelle vieraksi. Instrumentointiin liittyvät ratkaisut eivät aina olleet perusteltuja, vaikkakin osoittivat säveltäjän opiskelleen hyvien esikuvien seurassa. ”Herra Melartinilla, joka itse johti, oli enemmän menestystä kuin hänen ideologisella mestarillaan Lisztillä [jonka *Dante*-sinfonia oli konsertin aloitusnumerona]; häntä ei niin ollen jätetty ilman laakeriseppeltä”, arvostelija päätti Melartinia koskevan osuuden.

Riian-konsertin arvostelut olivat myös jokseenkin kriittisiä, mutta niiden arviot Melartinista perustuivat hieman jäsentymättömästi *Traumgesichtin* ohella konserttiohjelmassa olleeseen 3. sinfoniaan. Hans Schmidtin (*Rigasche Rundschau*) mielestä ei käynyt kieltäminen, etteikö Melartinilla olisi itsenäinen, persoonatyylinen. Hänen mielestään kyse oli kuitenkin enemmän musiikin kaihomielisen pehmeästä, haaveellisesta ja sisäistyneestä soinnista, kun taas levottomasti ylös ja alas virtaavasta harmonisesta aaltoilusta sai turhaan etsiä yksilöllisyyttä heijastavaa soitinnustapaa, voimakasta temaattista keksintää tai pakottavaa muotoon liittyvää kehittelyä. Carl Waad (*Rigasche Zeitung*) piti Melartinin suurimpana ongelmana liian paksua orkestraatiota, mutta antoi yleisesti tunnustusta huomionarvoisesta ydinosoamisesta sekä myrskyn ja kiihkon täyttämästä lahjakkuudesta.

Suomen ensiesityksen sanomalehtiarvosteluissa kaikki musiikkikriitikot kiinnittivät huomiota Melartinin orkesterisoinnin ottamiin edistysaskeliin. *Hufvuds-tadsbladetin* Bis (30.3.1911) oli tutustunut jopa partituuriin, jonka perusteella hänen mielestään teoksen orkestraatio nousi suuren mittaluokan kastiin. Hän toi esiin rikkaasti toteutetut yksityiskohdat muiden muassa viiteen osaan jaettuihin viulustemmoineen. ”Detta förråder ju en långt förd instrumeringskonst, men också ett startkt uppöfvadt klangsinne, poetisk färgläggningsförmåga, konst att åstadskomma fina afskuggningar. Dessa spelar en stor roll i den fantastiska, dock innehållsrika ’Drömsynen’”, hän korosti ja katsoi teoksen kiinnostavuuden perustuvan detaljien ja suurten linjojen kontrastille.

Helsingin Sanomien Arne Wegelius (28.3.1911) katsoi Melartinin tuovan esiin *Traumgesichtissa* ”koko joukon uutta varsinkin mitä aiheiden laatuun tulee”. Hänen mielestään soitinnus teki loistavan vaikutuksen, mutta jätti silti monipuolisuuden suhteen toivomisen varaa. *Uuden Suomettaren* Evert Katila

²⁵ ”– viel geschraubt Pathetisches, Prätenziöses; noch mehr aber des rein äusserlichen wenig bedeutenden Beiwerkes, dass klanglich füllt, sich bei näherem Zusehen aber als wertloser Glitter erweist.”

(30.3.1911) piti "Öistä näkyä, sinfonista orkesterikuvausta" edistyksenä säveltäjänsä tuotannossa. Se ilmeni varsinkin orkesterisoinnutuksesta ja muodon plastillisesta sopusuhtaisuudesta. Myös *Tidning för Musik* -lehdessä ollut nimetön, ehkä päätoimittaja Otto Anderssonin arvostelu (N:o 12, 1911, 177) korostaa, miten Melartin on pyrkinyt vapautumaan liian kompaktista instrumentoinnista ja miten pitkälle "Drömsynissä" hän on jo päässyt. "Klart och genomskinligt gestaltar han drömbilderna än skimrande i solljus, än mörka, dystra", lehti ihailee. Nousuissa arvostelija olisi ehkä toivonut enemmän luihin ja ytimiin menevää voimaa, mutta totesi, ettei se unikuvaukseen ehkä olisi sopinut. Suomalaiseen orkesterikirjallisuuteen Melartinin teos kuitenkin toi merkittävän lisän.

Pohjoismaisten musiikkipäivien suomalaisen konsertin eri teoksista sanomalehdet kirjoittivat ylipäätään hyvin suppeasti. Esimerkiksi Evert Katila tyytyi *Helsingin Sanomissa* (21.5.1921) vain mainitsemaan esitetyt teokset nimeltä. Heikki Klemetti toi saman päivän *Uudessa Suomessa* esiin orkesterin väsymyksestä johtuneen soinnin hienostuneisuuden puutteen. "Melartinin 'Unikuvat' soivat niin kuin ne tässä paikassa voivat", hän tiivistä ilmeisesti hieman epäonnisen esityksen. Karl Ekman ei ollut aiemmin kuullut teosta ja kirjoitti *Hufvudstadsbladetissa* (21.5.1921) sen herkästä tunnelmasta ja komeista nousuista. Heikki Klemetti (*Uusi Suomi* 21.5.1921) toi esiin myönteisinä seikkoina tonaalisesti värikkäät ja kevyesti soitinnetut yksityiskohdat, mutta arvosteli jonkin verran orkesterin suurta kokoonpanoa, jonka mahdollisuudet eivät hänen mielestään olleet siirtyneet soivaan lopputulokseen. "Tyylilajissaan sävellys kyllä sisälsi enemmän musikaalista ainesta kuin useat muut saman sukuiset melko nimekkäiden tekijöiden sepitteet", hän kirjoitti kuitenkin lopuksi.

Georg Schnéevoigtin 11 vuotta myöhemmin johtamassa konsertissa puolestaan Birger Buchert (*Svenska Pressen* 8.4.1932) kuuli *Traumgesichtin* – nyt konsertissa nimellä *Symphonische Musik* – ensi kertaa ja antoi "todella vangitsevasta sävelrunosta" varauksetonta tunnustusta. Hänen mielestään sen tinkimättömän selkeä muoto, lämmin melodinen kauneus ja hohtavat värit varmistivat teoksen kiinnostavuuden. "Man låter sig gärna föras med av denna ström av välljud och glädes över klangernas skönhet", hän kokosi kauniisti yhteen arvionsa. Nikolai van der Palsilla (*HBL:n* nimimerkki N.P. 8.4.1932) oli käsitys, ettei teosta ollut aiemmin esitetty Suomessa ja hän antoi Buchertin tapaan siitä erinomaisen arvion. Erityisesti hän toi esiin värikkään ja hyvin soivan orkesterikokoonpanon, rytmisen elävyyden ja suuret nousut sekä hyvin toteutetun yksiosaisen rakenteen, josta kuitenkin oli hahmotettavissa kolme jaksoa.

Leevi Madetoja (*Helsingin Sanomat* 8.4.1932) luuli van der Palsin tavoin, ettei teosta ollut aiemmin esitetty Suomessa. Hänen mielestään *Symphonische Musik* -nimestä huolimatta muotoa oli käsitelty teoksessa sangen vapaasti. Erityisesti hän kiitti teoksen ensimmäistä suurta ja intensiivistä crescendoa; sen jälkeen sävelkuvausta olisi Madetojan mukaan voinut tiukemmin keskittää.



Kuva 9. Melartin tutustui Pietarissa ajankohdan merkittäviin kapellimestareihin, muiden muassa Felix Weingartneriin. Kuva Kansalliskirjasto Coll. 530.

Traumgesichtin puhtaaksikirjoitusprojekti ja teoksen esitys vuonna 2013 paljastivat uuden puolen Melartinin säveltäjäkuvasta. Esimerkiksi musiikkiarvosteluissa tuotiin esiin, miten paljon tässä sinfonisessa runossa oli tunnistettavia kansainvälisiä vaikutteita ja miten aikaansa nähden yllättävän moderni se oli (Murtomäki 2013; Kvist 2013). Voidaan myös pohtia, millainen merkitys tällä teoksella ja sen säveltäjällä on ollut siinä, että Melartinin sävellysoppilaiden ja ystäväpiirin sisällä syntyi omintakeinen vastaus eurooppalaiseen musiikin modernismiin 1920-luvulla. On huomattavaa, että esimerkiksi juuri Uno Klami, Aarre Merikanto ja Väinö Raitio olivat Melartinin sävellysoppilaita ja Ernest Pingoud läheinen ystävä ja sukulainen.²⁶

Traumgesicht on selkeästi edelläkävijä suomalaisessa orkesterikirjallisuudessa. Mitään vastaavanlaista, tyyllillisesti tai orkesterinkäsittellyisesti ei Suomessa tuohon mennessä ollut vielä sävelletty. Kaikki aikaisempi, mitä maassamme oli kirjoitettu, nojasi vahvasti germaaniseen perinteeseen. Sellaista aistikkua, eleganssia ja värikkäisyyttä, joka on ominaista *Traumgesichtille*, oli saatu kuulla vain ulkomaisten teosten esitysten yhteydessä.

Melartin sai tähän sinfoniseen runoonsa vaikutteita niin suoraan partituureista kuin kapellimestareiden välityksellä, toisen käden tietona. Merkittävää on myös, että Melartin sai kuulla Pietarissa uusimpia teoksia Zilotin konserttisarjassa tai harjoituksissa. Ainutlaatuisella tavalla yhteydet Zilotiin ja Pietariin antoivat muihin suomalaisiin säveltäjiin nähden juuri Melartinille laajan kuvan sen hetkisistä tyyllillisistä virtauksista. Suomessa ei säveltäjillä tuohon aikaan ollut myöskään mahdollisuutta kirjoittaa niin suurelle orkesterille, kuin Zilotin orkesteri Pietarissa tarjosi Melartinille²⁷.

Traumgesichtin arvosteluissa 1910-luvulta 1930-luvulle kiinnitettiin huomiota teoksen instrumentointiin ja myös muotoon. Sen sijaan teoksen vaikutteisiin ei lehti-arvosteluissa aikanaan kiinnitetty huomiota. Voidaanko ajatella, että valtaosalle ajankohdan arvostelijoille teos oli liian moderni ja erikoinen niin, ettei siitä yksikertaisesti pystytty saamaan otetta eikä sitä osattu asettaa ajankohdan sävellystylien viitekehykseen? Vasta Veijo Murtomäki (2013) toi *Helsingin Sanomien* arvostelussaan esiin musiikin yhtymäkohdat Richard Straussin, Mahlerin, Weingartnerin, Debussyn ja Skrjabinin sävelkieleen. Hän huomauttaa myös suomalaisen kansanlauluun viittaavista piirteistä, millä hän lienee tarkoittanut joitain modaalaisia ratkaisuja. Ainoana musiikkikriitikkona hän on tunnistanut teoksen suuren orkesterikokoonpanon aikoinaan esityksille asettamat rajoituk-

²⁶ Salmenhaara 1996, 166 tuo esiin, että Pingoud'n äidinäiti oli omaa sukua Melart ja sukua Melartinille.

²⁷ Tämän seikan voi myös huomata Sibeliuksen *Pohjolan tyttärestä*, teoksesta joka niin ikään oli kirjoitettu Zilotin orkesterille. Myös siinä Sibeliuksella oli tavallista suurempi orkesterikokoonpano käytössään.

set kirjoittamalla miten ”olosuhteemme eivät taipuneet tuolloin suuren orkesterin taidonnäytteen ihanne-esitykseen”.

Teoksen pitkäaikaiselle unohdukselle on löydettävissä joitakin selityksiä. On tunnettua, että Melartinin kuoleman jälkeen kiinnostus hänen teostensa esittämiseen väheni radikaalisti. Romanttiseen germaaniseen traditioon perustuva sinfoninen runo jäi lajityyppinä taka-alalle pikku hiljaa 1930-luvulle tultaessa. Oletettavasti Melartin katsoi, että *Traumgesicht* nimenomaisesti sinfonisena runona oli menettänyt ajankohtaisuutensa. Tähän seikkaan voisi viitata, että kun teos esitettiin 11 vuoden tauon jälkeen vuonna 1932 Schnéevoigtin johdolla, sen ohjelmallisuuteen viittaava nimi oli muuttunut neutraaliin, ajan henkeä tai jopa uusklassismin ihannetta kuvaavaan nimeen *Symphonische Musik*. Synä varjoon jäämiselle voidaan pitää myös *Traumgesichtin* virtuoosista kirjoitustapaa ja sen vaatimaa suurta kokoonpanoa. Pienemmällä orkesterilla se ei aikoinaan päässyt esityksissä oikeutettuun loistoonsa eikä ehkä siksi vakiintunut kotimaiseen ohjelmistoon.

Lähteet

Arkistolähteet

KK: Kansalliskirjasto

KK Coll. 96.4. Robert Kajanuksen arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Robert Kajanukselle.

KK Coll. 530.6. Erkki Melartinin arkisto. Leo Funtekin kirjeet Erkki Melartinille.

KK Coll. 530.6. Erkki Melartinin arkisto. Wilhelm Furtwänglerin kirjeet Erkki Melartinille.

KK Coll. 530.7. Erkki Melartinin arkisto. Albert Harzerin kirjeet Erkki Melartinille.

KK Coll. 530.12. Erkki Melartinin arkisto. Ernest Pingoud'n kirjeet Erkki Melartinille.

KK Coll. 530.14. Erkki Melartinin arkisto. Aleksandr Zilotin kirjeet Erkki Melartinille.

KK Coll. 530.21 Erkki Melartinin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Livi Melartinille.

KK Coll. 530.22 Erkki Melartinin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Maria Melartinille.

KK Coll.530.24. Erkki Melartinin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Helmi Krohnille.

KK Coll.530.39–41. Erkki Melartinin arkisto. Leikekokoelmat I–III.

KA: Kansallisarkisto

KA Ester Ståhlbergin arkisto, kansio 10. Varvara Feodosjevan [Warvara Feodossiefin] kirjeet Ester Hällströmille.

KA Ester Ståhlbergin arkisto, kansio 30. Erkki Melartinin Ester ja Kalle Hällströmille.

ÅA: Åbo Akademi

ÅA Adée Leander-Flodinin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Karl Flodinille.

SibA: Sibelius-Akatemian kirjasto

Melartin, Erkki 1905a. Partituurikatkelma (Kevätaamun unelma / Traumgesicht) MEL 21:577. Verkkolähde <http://www.doria.fi/handle/10024/61112> [16.11.2015].

Melartin, Erkki 1905b. *Kevätaamun unelma*. Partituuri (musiikkinumero 2–10). MEL 21:470. Verkkolähde <http://www.doria.fi/handle/10024/61392> [16.11.2015].

Melartin, Erkki 1910. *Traumgesicht* op. 70. (Symphonische Musik für grosses Orchester.) Partituurin käsikirjoitus (ei omakätinen) ja luonnokset. MEL 12:75. Verkko-lähde <https://www.doria.fi/handle/10024/45537> [16.11.2015]. Alkuperäiset käsikirjoitetut äänilehdet ovat Sibelius-Akatemian orkesterikirjastossa.

Muut lähteet

- Barber, Charles 2002. *Lost in the stars: the forgotten musical life of Alexander Siloti*. Lanham: Scarecrow Press.
- Hjelt, Marjut 2004 (toim.). *Helmi: Helmi Krohnin kirjeitä läheisilleen 1884–1936*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 961. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaipainen, Jouni 2013. Erkki Melartin (1875–1937): Traumgesicht op. 70. Esittelyteksti RSO:n keskiviikkosarjan 6 ja torstaisarjan 4 konserttiohjelmassa. Helsinki: YLE.
- Kvist, Vilhelm 2013. En saknad kosmopolit. *Hufvudstadsbladet* 17.11.
- Melartin, Erkki 2013. *Traumgesicht* op. 70. Partituuri. Helsinki: Fennica Gehrman. Verkko-lähde http://www2.siba.fi/Melartinseura/Traumgesicht_score.pdf [20.11.2015].
- Murtomäki, Veijo 2013. Melartinin Unikuva on hienostunut tuttavuus. *Helsingin Sanomat* 15.11.
- Petrova, Anna ja Galina Kopytova 2003. Musiciens finlandais aux Concerts Ziloti. Esitelmä Helena Tyrväisen Sibelius-Akatemiassa järjestämässä symposiumissa ”Finnish-Russian Musical Relations” 7.- 8.4.2003. Kopio ranskankielisestä konferenssisitelmästä artikkelin toisen tekijän hallussa.
- Ranta-Meyer, Tuire 2003. Ei päivää ilman kynänpiirtoa: Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyylilaji ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Musiikkitieteen lisensiaatintyö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 34 (3): 41–63.
- Ranta-Meyer, Tuire 2007. Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911. *Musiikki* 37 (2): 3–35.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Kyllönen Jani 2013. Erkki Melartinin sinfoninen runo Traumgesicht (op. 70). Esipuhe teoksen puhtaaksikirjoitettuun partituuriin. Partituuri. Helsinki: Fennica Gehrman. Verkko-lähde <http://www2.siba.fi/melartinseura/?page=dokumentit> [16.11.2015].
- Relander, Kirsti 2009. Evaä etsimässä II. Kopiokooste arkistojen Eva Moltesen os. Hällströmiä koskevista papereista. Nidottu moniste artikkelin toisen tekijän hallussa.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958. Suomen musiikin historia* 3. Porvoo: WSOY.

Traumgesicht: the forgotten poem of nocturnal visions

Erkki Melartin (1875–1937) was not only a professional composer and Jean Sibelius’ contemporary, but also a conductor, music administrator, teacher of music theory and composition, and director of the Helsinki Conservatory, which later 1939 was renamed the Sibelius Academy. Melartin was practically the only symphonist in Finland until the mid-1910’s aside from Sibelius. He produced a large oeuvre, e.g. six symphonies, three symphonic poems, a Kalevala-based opera *Aino*, and a ballet, *The Blue Pearl*.

This article concentrates on Melartin's symphonic poem *Traumgesicht*, op. 70, completed in 1910. It was neglected and nearly forgotten for 80 years in Finnish musical life after its last performance in Helsinki in 1932. It was not until 2013 that the work was edited by Jani Kyllönen and performed in the same year by the Finnish Radio Symphony Orchestra under the conductor Hannu Lintu.

The article deals with the previously completely unknown genesis of the work, its Russian and Finnish performances and reception, and Melartin's connections with Alexander Siloti, the influential pianist, composer and organizer of important concert series in St. Petersburg. In addition, the research concerns contemporary musical stimuli behind the work, and at the time exceptionally virtuosic instrumental writing for a large orchestra in Finland. Study of the manuscript and sketch material reveals that the composition consists of different layers. It has been concluded that *Traumgesicht* is based on the incidental music Melartin wrote for Gabriele d'Annunzio's play *Spring morning's dream* in 1905. In any case, Melartin's "Nocturnal vision" from the year 1910 is in its modern appearance quite different from other Finnish works of the era, thus opening a new insight into its composer's oeuvre.

FT, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Melartin-tutkija ja Erkki Melartin -seuran puheenjohtaja. Hän on vuodesta 2010 alkaen Jyväskylän yliopiston dosentti. Päätönsään Ranta-Meyer toimii Metropolia-ammattikorkeakoulun yhteiskuntasuhteista vastaavana johtajana.

Jani Kyllönen (kyllonen.jani@gmail.com) on valmistumassa musiikin maisteriksi Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta. Hän on vastannut Melartinin orkesteriteosten editoinnista Erkki Melartin -seuran vuonna 2006 käynnistämässä hankkeessa. Lisäksi hän toimittaa Fredrik Paciuksen näyttämöteosten kriittistä kokonaisuulkaisua.