

Vaikutteet, vastaanotto ja tulkintamahdollisuudet

Erkki Melartinin *Marjatta*, legenda sopraanolle ja orkesterille

Tuire Ranta-Meyer

Johdanto

Vuoden 1910 molemmin puolin Erkki Melartin oli säveltäjänä luomisvoimansa huipulla. Esimerkiksi ooppera *Aino* (op. 50), sinfoninen runo *Traumgesicht* (op. 70), viulukonsertto (op. 60) sekä neljäs sinfonia (op. 80) syntyivät vuosien 1909 ja 1913 välillä. Myös osa aikakauteensa nähden rohkeista *Koskenniemi*- (op. 45, 46 ja 47) tai *Tagore-lauluista* (op. 105) syntyi vuosien 1913 ja 1914 aikana. Taiteelliselta anniltaan merkittävien teosten sarjaan kuuluu myös ensimmäisen maailmansodan alkumetreillä, hieman yli sata vuotta sitten kesällä 1914 valmistunut suuri sävelruno *Marjatta* (op. 79), säveltäjän antaman lajimääreen mukaan ”legenda sopraanolle ja orkesterille”.

Tässä artikkelissa halutaan selvittää pitkään unohduksissa olleen *Marjatan* synty- ja esityshistoriaa sekä tarkastella teokseen mahdollisesti liittyneitä taustavaikutteita. Kyse on lähinnä syntyajankohtaan liittyvistä esikuvista, konseptuaalisista ideoista ja sosiohistorialliseen tilanteeseen liittyvistä erityispiirteistä sekä niiden esiin nostamisesta erityisesti henkilöhistoriallisen tutkimusaineiston avulla. Tarkoituksena on avata ilmiötä, sosiaalisia voimia ja ihanteita, joiden vaikutuskentässä *Marjatta* on aikoinaan sävelletty.

Artikkeliin sisältyy teoksen tulkintamahdollisuuksiin ja aatesisältöön liittyvien näkökulmien pohtimista sekä musiikkianalyttisiä huomioita. Ne ovat tärkeänä taustana myös *Marjatan* vastaanoton tarkastelulle ja sen arvioinnille, mitä aspekteja julkisuus tai yksittäiset kuulijat nostivat teoksesta esiin. Teoksen esittäminen konsertissa oli luonnollisesti keskeinen tapa saada sille myös laajempaa, ennakkojuttujen ja sanomalehtiarvostelujen välittämää huomiota. Esimerkiksi Huttusen (1993, 181) mukaan konserttielämä oli musiikkikulttuurimme keskus viime vuosisadan vaihteen molemmin puolin, noin vuosien 1880–1915 aikana. Se oli julkisuuden ylläpitäjä ja siihen kiteytyivät uudet ajattelutavat, luovan säveltaiteen saavutukset ja musiikkikoulutuksen kehitysaskeleet.

Kuten esimerkiksi Sarjala (2012, 415–417 ja 2002, 125) on korostanut, taiteilijan vaikutusvaltaisuus ja historiallinen asema taiteen kaanonissa ovat seurausta sosiohistoriallisten voimien toiminnasta, eivät niinkään yksilön poikkeuksellisuudesta tai neroudesta. Melartinin yhteen teokseen keskittyvän artikkelin kautta

halutaankin avata samalla laajempaa näkökulmaa suomalaiseen musiikilliseen yhteiskuntaan 1900-luvun alussa. Tavoitteena on lisätä tietoa ja ymmärrystä jossain määrin aikansa suurten hallitsevien persoonallisuuksien – esimerkiksi Jean Sibeliuksen ja Robert Kajanuksen – varjoon jääneen ja sotien jälkeisen musiikkielämän pitkälti sivuuttaman Melartinin säveltäjäntyöstä (ks. esim. Hutunen 1993, 129, 180; Ranta-Meyer 2004, 52–60).

Syntu- ja esityshistorian rekonstruoinnin ja taustavaikutteiden yksi näkökulma liittyy kysymykseen, onko Melartinin sopraanolle ja suurelle orkesterille säveltämässä legendassa aiemmin tunnistamatta jääneitä liittymäpintoja suomalaisessa säveltaiteessa erityisaseman omanneeseen Sibeliukseseen. Olivatko tämän ratkaisut 10 vuotta nuoremman Melartinin mittapuuna, mahdollisina esikuvina tai tyyllillisen uudistumisen kirittäjinä? Luontevaksi vertailukohteeksi tarkastelulle tarjoutuu erityisesti Sibeliuksen *Luonnotar* (op. 70), joka valmistui tasan vuosi ennen *Marjattaa*. Artikkelissa pyritään osoittamaan, että näitä kahta voidaan pitää keskenään paralleeliteoksina tai jopa vastinpareina.

Marjatta ja sävellysajankohdan musiikkivaikutteet

Melartin matkusteli vuosina 1913 ja 1914 erityisen paljon Euroopassa ja tutustui muiden muassa Tukholman, Kööpenhaminan, Pariisin, Berliinin, Dresdenin, Brysselin, Münchenin, Wienin, Venetsian, Budapestin ja Zagrebin musiikkielämään (Ranta-Meyer 2008a, 50–52). Tuolloin esitetyistä aikalais säveltäjien teoksista hän kuuli konserteissa esimerkiksi Carl Nielsenin *Sinfonia espansivan* (1911), Arnold Schönbergin *Gurre-Liederin* (1911), Max Regerin *Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller orkesterille* (1907), Paul Juonin *Episodes concertantesin* pianolle, viululle, sellolle ja orkesterille (1911) sekä näki Richard Straussin oopperan *Rosenkavalier* (1910).¹ Suomessa tuolloin vielä tuntemattoman ranskalaisen Jean Roger-Ducassen pianokvartettoa (1899–1912) hän kalenterimerkintänsä 9.9.1913 mukaan piti ylitsevuotavan kauniina, kun Leo Funtek oli esitellyt hänelle sitä partituurista soittamalla. Helsingin Sinfoniaorkesterin konsertissa marraskuussa 1913 esitettyä Frederick Deliuksen sinfonista runoa *Life's Dance*² (1911) hän piti (kalenterimerkintänsä 8.11.1913 mukaan) hyvin kiinnostavana.

¹ Tiedot perustuvat kalenterimerkintöihin, joiden lähteenä on Kansalliskirjaston Erkki Melartin -arkiston KK Coll. 530 taskukalenterit. Tähän lähteeseen viitataan myös jatkossa kalenterimerkintöjä lainattaessa. Melartinin vastaanottamien kirjeiden osalta artikkelin lähteenä on sama Melartin-arkisto (KK Coll. 530). Melartinin lähettämien kirjeiden lähteenä on tässä artikkelissa edellä mainitun lisäksi Kansalliskirjaston Aino Ackté -arkisto KK Coll. 4, Kansallisarkistossa sijaitsevat Ester Ståhlbergin (ent. Hällström) ja Jalmari Finnen arkistot sekä Kööpenhaminan Rigsarkivetissa sijaitseva Laust ja Eva Moltesenin arkisto Coll. 05973.

² Helsingin Sinfoniaorkesterin konserttiohjelmassa ranskankielisellä nimellä *Ronde de la vie*.

Henkilökohtaisesti Erkki Melartin tapasi näiden kyseisten vuosien lukuisilla matkoillaan muiden muassa Nielsenin, Juonin, Franz Schrekerin ja Hermann Kretzschmarin. Melartin kirjoitti kalenteriinsa 25.3.1914 tavanneensa Wienissä myös Korngoldit, mutta ei yksilöinyt etunimiä. Hyvin todennäköisesti kyseessä olivat kuitenkin säveltäjä Erich Korngoldin vanhemmat, sillä isä Julius oli ajankohdan merkittävä musiikkikriitikko. Säveltäjänä varhaiskypsän, miltei ihmelapsena pidetyn Erich Korngoldin tapaamisen Melartin olisi varmaankin tuonut näkyville kalenterissaan tai kirjeenvaihdossaan. Tämän 14-vuotiaana säveltämän *Schauspiel-Ouvertüren* op. 4 (1911) Melartin oli kuullut Schnéevoigtin johtamana Helsingin Sinfoniaorkesterin konsertissa puoli vuotta ennen Wienin-vierailuaan ja pitänyt sitä häikäisevänä, joskin pinnallisena (kalenterimerkintä 27.10.1913).

Melartin on siten saanut näinä vuosina monipuolisen tuntuman keskierurooppalaiseen musiikkielämään ja säveltämiseen liittyviin uusiin virtauksiin. Venäläisen modernin musiikin ja Aleksandr Zilotin konserttisarjassaan esittelemien ajankohtaisten uutuusteosten kanssa hän oli ollut kosketuksissa jo muutamia vuosia aiemmin. Hän vieraili Pietarissa kymmenkunta kertaa jo ollessaan Viipurin orkesterin kapellimestarina vuosina 1908–1911 välillä. Barberin (2002, 160, 422) mukaan esimerkiksi juuri Roger-Ducassen sävellyksiä esitettiin Ziloti-konserteissa vuosien 1910 ja 1916 välillä huomattavan usein.

Myös Georg Schnéevoigtin perustaman, vuosina 1912–1914 toimineen Helsingin Sinfoniaorkesterin työskentelyä Melartin seurasi erittäin aktiivisesti. Hän kävi sen konserteissa, johti useita konsertteja itse ja toimi samalla sen eräänlaisena varakapellimestarina. Schnéevoigtin orkesterin ohjelmistossa oli aikalais-säveltäjien teoksia huomattavasti enemmän kuin Robert Kajanuksen orkesterin konserteissa. (Jyrkiäinen 1997; Ranta-Meyer 2007, 25–26.) *Marjatan* syntyäikoina Melartin on voinut myös orkesterityöskentelynsä kautta omaksua vaikutteita ajankohdan kansainvälisistä sävellystekniikoista ja -tyyleistä ehkä monipuolisemmin kuin koskaan.

On kiinnostavaa, että säveltäjänsä intensiivisten kansainvälisten kontaktien vuosina syntyneen orkesterilaulun aihepiiri on ammennettu suomalaisuuden silloisesta kansallisen kulttuurin ytimestä, kalevalaisesta muinaistarustosta. Oman aikamme kirjoittajista erityisesti Kalevi Aho (1985, 23–25) on kuitenkin tuonut *Marjatan* esiin nimenomaisesti rohkeana, aikakauteensa nähden epäsovinnaisena ja viime vuosisadan alkupuolen yhtenä mielenkiintoisimpana ja persoonallisimpana *Kalevala*-tulkintana. Sulho Ranta (1942, 152) on jo vuonna 1935 kirjoittamassaan esseessä havainnut teoksessa yli kansallisen rajan kurkottavaa yleispätevyyttä ja moderneja piirteitä. Nämä ominaisuudet ovat hänen mielestään ”täydellistyneet ’alkuaineiden taisteluksi’ vasta myöhemmin tekijänsä kuudennessa sinfoniassa” (1918–1924).

Niin Ranta (mts.) kuin hänen näkemyksiinsä nojaten sittemmin sekä Aho (1985, 25) että Erkki Salmenhaara (1996, 74) ovat tuoneet esiin *Marjatasta* kiinnostavan näkemyksen. Heidän mukaansa sillä olisi ollut ooppera *Ainon* ohella edellytykset luoda uudenlaista tyyliä ja tuoda raikkaita virikkeitä aikansa suomalaiseseen luovaan säveltaiteeseen ja *Kalevala*-aiheiden käsittelyyn. Ahon (mts. 25) mukaan ”suurimmalle osalle viime vuosisadan alun *Kalevalaan* pohjautu-

vista teoksista on ominaista sibeliaaninen näkemys siitä, miten kyseistä aihepiiriä pitää musiikin keinoin ilmentää”. Hänen nähdäkseen esimerkiksi Leevi Madetojan *Kullervo* vuodelta 1913 pyrkii kuvaamaan päähenkilönsä kohtaloita samankaltaisessa traagisessa valaistuksessa kuin Sibeliuksenkin *Kullervo*, mutta juuri tässä suhteessa *Marjatta* on Ahon mielestä poikkeus.

Melartinin omintakeisen ja varsin edistykellisen musiikkiteoksen kohtalona on kuitenkin ollut jäädä vaille todellista läpimurtoa. *Marjattaa* ei ole vuoden 1915 jälkeen juuri konserttiohjelmistoissa kuultu, eikä siitä ole olemassa lainkaan levytyksiä. Kun sen partituurikin on ollut vuoteen 2014 asti tutustuttavissa vain käsikirjoituksena, Melartin on jäänyt sekä omana aikanaan että pitkälle nykypäivään asti vaille *Marjattaan* ja sen kaltaisiin sävellyspyrkimyksiinsä kohdistuvaa laajempaa arviointia.³ *Marjatta* ei – joidenkin muiden teosten ohella – voinut vaikuttaa rikastavasti suomalaisen säveltaiteen ominaislaatuun, koska sitä ei ole esitetty eikä julkaistu (Salmenhaara 1996, 74; ks. myös Ranta-Meyer 2015, 99).

Hieman samantapainen on ollut Sibeliuksen *Luonnottaren* kohtalo, sillä sen orkesteripartituuri julkaistiin vasta vuonna 1981, eikä aikoinaan 1915 kustannettu säveltäjän sovitus lauluäänelle ja pianolle tehnyt teokselle oikeutta. Sibeliuksen sävelruno ei saavuttanut aikanaan konserttiyleisön keskuudessakaan suosiota, mistä säveltäjä itse oli varsin pahoillaan. (Kilpeläinen ja Virtanen 2003, x; Salmenhaara 1984, 305–306.)

Syntyvaiheet ja sävellysprosessi

Kun ryhdytään tarkastelemaan *Marjatan* syntyä ja sävellysprosessia, huomiota kiinnittävät väistämättä yhteneväisyydet Sibeliuksen *Luonnottaren* (op. 70) alkuhistoriaan. Molempien teosten taustalla on varhaisempia historiallisia juonteita ja sävellyssuunnitelmia, jotka joko jäivät toteutumatta tai joiden aiheet siirtyivät muihin teoksiin. Kummankin teoksen kohdalla säveltäjä on palannut usean vuoden tauon jälkeen kalevalaisen aiheen pariin ja valinnut suomenkielisen tekstin. Teosten säveltämisajankohdat osuivat peräkkäisten vuosien loppukesään niin, että Sibelius sai omansa valmiiksi elokuun lopussa 1913 ja Melartin elokuun puolessavälissä 1914. Molempien sopraanolle ja orkesterille toteutettujen suurten sävelrunojen syntyprosessi oli hyvin tiivis, vain noin kuusi viikkoa. (Ks. *Luonnottaren* osalta esim. Salmenhaara 1984, 305; Kilpeläinen ja Virtanen 2003, x.)

³ Erkki Melartin -seura on käynnistänyt vuonna 2006 Suomen Kulttuurirahaston apurahalla Melartinin orkesteriteosten puhtaaksikirjoitustyön, jonka ansiosta myös *Marjatta* on editoitu ja partituuri vapaasti saatavilla Melartin-seuran sivuilla. Artikkelissa tähän Jani Kyllösen puhtaaksikirjoittamaan *Marjatan* orkesteripartituuriin viitataan merkinnällä Melartin 2014a, hänen puhtaaksikirjoittamaansa pianopartituuriin merkinnällä Melartin 2014b.

Niin Sibelius kuin Melartinkin omistivat teoksensa sen kantaesittäjälle Aino Acktéille. Lisäksi tämä jo kansainvälisen uransa huippuvuodet ohittanut laulajataardiiva vaikutti *Marjatan* sävellystyön käynnistymiseen konkreettisella yhteydenotolla, joka on samankaltainen Sibeliuksen sävelrunon syntyyn nähden. Ackté oli Melartinin kalenterimerkinnän (22.6.1914) mukaan ottanut tähän kirjeitse yhteyttä ja toivonut ohjelmistoonsa uutta teosta: suurta orkesterilaulua koti- ja ulkomaisia konserttiesiintymisiä varten. Vastaavalla tavalla laulajatar oli pyytänyt edellisen vuoden toukokuussa kirjeitse Sibeliukselta suurta orkesterilaulua esittääkseen sen Manchesterissa syksyllä (Salmenhaara 1984, 305).

Se, että Melartin päätyi suomenkieliseen *Kalevala*-tekstiin, ei vaikuta perustuneen tilaajan antamiin suuntaviittoihin tai erityiseen pyyntöön.⁴ Hän kirjoitti nimittäin vastauskirjeessään (4.7.19) ”kunnioitetulle ja ihailulle madamelle” seuraavasti:

Edert vänliga brev gladde mig mycket och jag skulle svarat för flera dagar sedan, men jag har ej ännu kunnat finna en i alls lämplig text oaktat jag genomgått hela Kalevala och Kanteletar. Nu håller jag på med andra böcker och har nu kommit så långt att jag har några dikter på förslag, stora och starka stycken i ett eller annat avseende. Måhända kan det också likväl ännu bli någon ballad från Kanteletar eller ett större fragment ur Kalevala.

Venäjän aloittamat, Suomen suuriruhtinaskunnan autonomista asemaa uhanneet toimenpiteet ns. toisen sortokauden aikana 1908–1914 olivat nostaneet patrioottiset tunteet jälleen pintaan. Siksi Melartin halusi välttämättä sävellyksensä tuovan esiin oman maan kieltä ja kulttuuria. ”En sak är säker: det måste vara finskt. Ty nu när vi överallt bliva nedtrampade och ’russifierade’, gäller det att på alla sätt understryka att vi äro finnar och att vi hava t.x. Kalevala och dylikt”, hän painotti tekstivalintansa näkökulmaa edellä mainitussa kirjeessään Acktéille.

Kööpenhaminalaiselle ystävälleen Eva Moltesenille hän kirjoitti (13.7.1914) samoista perusteista.

Jag har varit (det rakt av) flitig och har nästan till hälften färdig Marjatta-dikten ur Kalevala för sång och orkester, ett stort nummer naturligtvis. Nu måste vi helt enkelt styvt [hålla fast] på våra nationaldikter liksom på vår nationalitet.

Melartinin selityksen perusteella kalevalaisen tekstin valinta on ollut korotetusti kansallista identiteettiä vahvistava ele tilanteessa, jossa maan aiempi autonominen asema oli vaarassa heikentyä. Olisiko sama syy voinut olla vaikuttimena Sibeliuksen tekemään valintaan vuotta aiemmin? Tähän asti on yleensä arveltu Luonnotar-aiheen tuttuutta ja sen aiempia työstämistä vaiheita säveltäjän varsinaiseksi motivaation lähteeksi (ks. esim. Salmenhaara 1984, 306; Virtanen 1999, 243, 253–261.) Valitsiko Melartin Sibeliuksen vanavedessä *Kalevala*-tekstin olakseen tämän rinnalla ja kiinni ajankohtaisissa virtauksissa? Suomenkielistä runoutta oli maassamme syntynyt jo runsaasti, joten muitakin vaihtoehtoja kuin juuri *Kalevala* olisi ollut löydettävissä.

⁴ *Marjatan* säveltämiseen liittynyt Acktén ensimmäinen yhteydenottokirje ei ole säilynyt, joten sen täsmällistä sisältöä ei tunneta.

Acttéle säveltäjä kertoi joka tapauksessa jo puolentoista viikon päästä (kirjeessään 15.7.1914) saaneensa valmiiksi luonnokset uuteen sävellykseensä. Tekstiksi oli valikoitunut Marjatasta ja hänen yliluonnollisesti, puolukan syömisestä alkunsa saaneesta raskauden tilastaan kertova *Kalevalan* viimeinen, 50. runo. Se kuvaa kristinuskon tuloa Suomeen ja on eräänlainen suomalainen toisinto Jeesuksen syntymään liittyvästä kertomuksesta.

Melartin oli itse muokannut runoa lyhentämällä sen 79 rivin mittaiseksi. Hänen läheinen ystävänsä, Kansallisteatterin näyttelijä Jussi Snellman ei ollut oikein tyytyväinen tekstiin. Se käy ilmi säveltäjän kalenterimerkinnästä 17.7.1914: ”Jag börjat renskriva Marjatta. Jussi är ej riktigt nöjd med min uppfattning av den.” Melartinin lyhentämä versio *Kalevalan* runosta tuo alkupuolella esiin paimenes- sa olevan ”korean kuopuksen ja piika pikkaraisen” luonnonelämyksiä ja kevään luonnon pastoraalista maalauksellisuutta. Jälkipuolen laajassa monologissa korostetaan pois lähtevän Väinämöisen suuruutta ja hänen Suomen kansalle jättämänsä henkistä perintöä.

Marjatta-aihe sävellyksen pohjana ei ollut aivan vieras Melartinille, vaan hän oli paljon aiemmin sivunnut sitä kirjeenvaihdossaan Jalmari Finnen kanssa. Kirjeessä 29.7.1902 hän kertoi tälle ”Marjatan huvittavan häntä” ja vuoden päästä 27.8.1903 hän kirjoitti: ”Minulla on kyllä skizzejä uuteen symfoniaani, ja ne ovat myös tärkeitä mielestäni. Vaan lykkäisin ne vielä puoli vuotta tuonemmaksi jos saan Marjatan käsiini.”

Finne oli Timo Virtasen (1999, 254–256; 2001, 156) mukaan ehdottanut näihin samoihin aikoihin myös Jean Sibeliukselle Marjatta-taruun perustuvan oratorion säveltämistä. Ehkä Finne oli halunnut mieluummin kytkeä Sibeliuksen ideansa mahdolliseksi toteuttajaksi, ja siksi Melartinin kanssa hanke ei edistynyt. Sibelius tarttuikin vuosina 1904 ja 1905 Finnen laatimaan tekstiin, mutta lupaavasta alusta huolimatta Marjatta-oratorion säveltäminen jäi kesken eikä se lopulta koskaan valmistunut. Virtasen tutkimukset (1999, 254–257; 2001, 156–160) osoittavat, että sen aiheita siirtyi kuitenkin vuonna 1907 kantaesitetyyn *Pohjolan tyttäreen* (op. 49).

Melartinin välit ystävänsä ja libretistiinsä Jalmari Finneen viilenivät miltei täysin vuonna 1909 kantaesitetyyn ooppera *Ainon* jälkeen. Sitä miltei viisi vuotta myöhemmin syntyneen *Marjatan* tai sen tekstin kanssa jälkimmäisellä ei siksi enää ollut mitään roolia. Marjatta-kertomus ja idea sen säveltämisestä olivat kuitenkin ilmeisesti jääneet Melartinin mieleen. Hän kirjoitti kalenteriinsa (7.7.1914) orkesterilaulun tekstin löytymisestä: ”– – fann (åter) Marjatta och är nu i arbete med den.”

Heinäkuu 1914 oli Melartinille hyvää aikaa: terveys oli kunnossa ja mieliala korkealla, kun hän oli pystynyt työskentelemään intensiivisesti sävellystyönsä parissa. Kuun lopussa hän tapasi Acttén tämän huvilalla Tullisaarella ja soitti siellä uuden teoksensa pianopartituurista muutamaan kertaan läpi.⁵ Laulajatar

⁵ *Marjatasta* on olemassa kaksi Kansalliskirjaston Kalevala-seuran kokoelmiin kuuluvaa alkuperäistä, Melartinin itsensä kirjoittamaa pianopartituuria.

sai kaksoiskappaleen tästä käsikirjoituksesta ja jo elokuun 10. päivänä hän ilmoitti olevansa oman lauluosuutensa suhteen valmis harjoituksia varten. (Melartinin kalenterimerkintöjen 25.7. ja 10.8.1914 mukaan.)

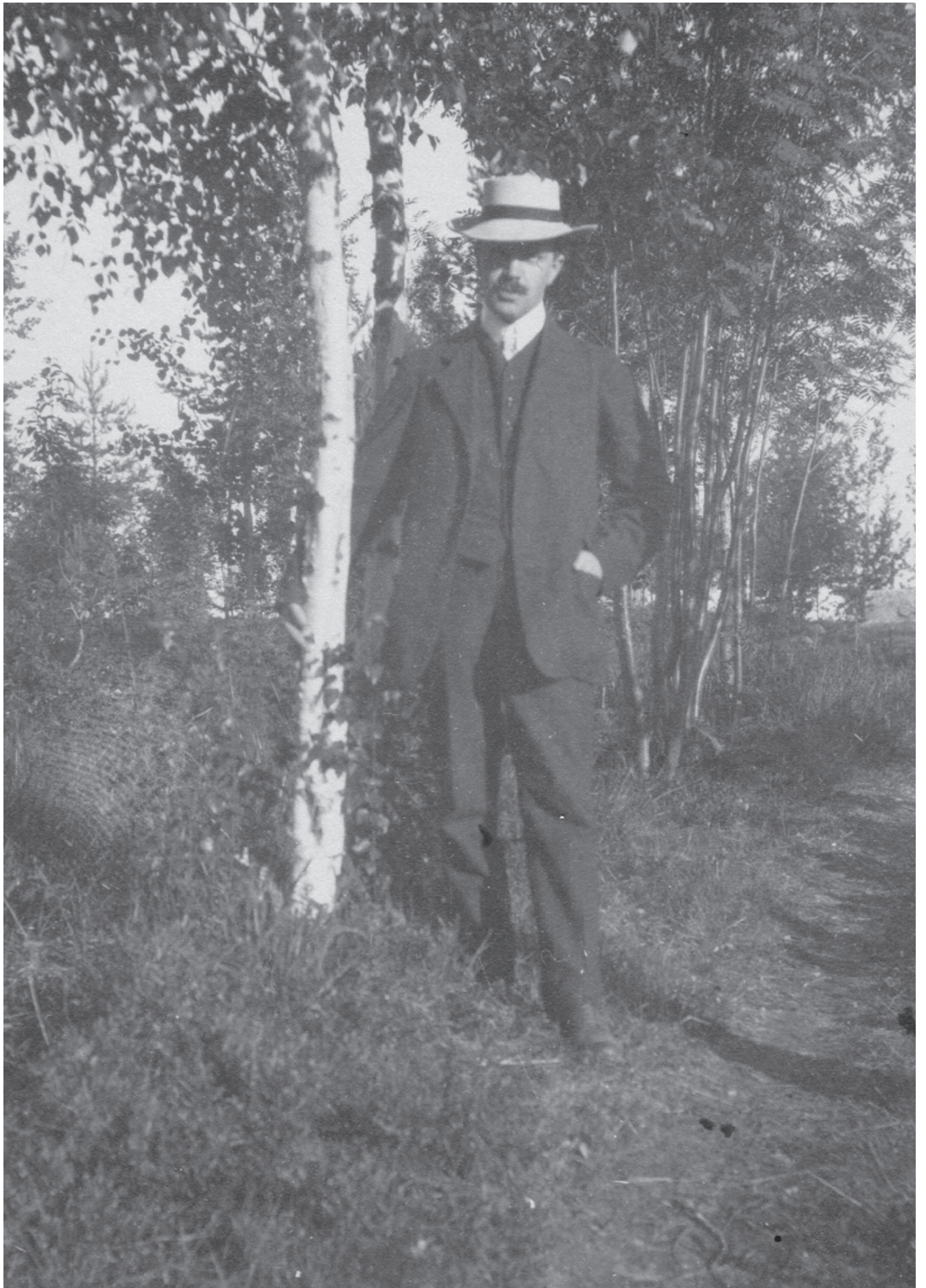
Orkestroinnin pariin säveltäjä pääsi Helsingissä juuri ensimmäisen maailmansodan syttymisen hetkinä. Kun sota oli heinäkuun lopussa julistettu, Helsingissä alkoi yleinen liikekannallepano ja ryhdyttiin linnoitustöihin. Muutenkin kaupungissa oli levotonta, kun sodan seurauksia Venäjään kuuluneen Suomen kannalta ei voitu ennakoida. Monet lähtivät kaupungista turvallisempiin oloihin maalle, ja myös Melartin matkusti Viipurin kautta syntymäseudulle Käkisalmeen. Hän asui lapsuudenkotinsa lähellä olevassa Ampialan kartanossa, jonka suojissa hän sai niin nyt kuin usein myöhemminkin elämässään viettää lomiaan ja jonne hän saattoi vetäytyä, kun tarvitsi omaa rauhaa.

Elokuun idyllisen luonnon keskellä Käkisalmissa *Marjatta* säveltäjänsä sanoin ”vaelsi hiljaista vauhtia kohti täyttymystään” (postikortti 6.8.1914 Ester Hällströmille). Melartin kuvasi ainutlaatuisia maisemia ja kokemaansa kosmista yhteyttä maailmankaikkeuteen kahden päivän päästä kirjeessään (8.8.1914 Ester Hällströmille):

Om kvällen vandrar den trötta månen sin urgamla väg över himmeln och bygger en silverbro över sjön. Stjärnornas diamanstoft glittrar däruppe och Jupiter flammar vid skogsbrynet över mitt födelsehus. Det är som att vandra i evigheten och det är så mycket som klarnar och rensas under en sådan ensam vandring i natten. Och det skönaste (för mig, nu) är kanske, att allt detta blir toner och rytmer; och att jag ej känner mig främmande och med tomma händer inför allt detta, utan att jag vet huru allt detta ej endast existerar utanför mig utan också innanför mig, är en del av mig själv, där jag är både tagande och givande. – –. [J]ag hör ihop med denna natur och denna skog på ett alldeles särskilt sätt. Jag känner varje sten, varje träd, och därefter har de mera att saga mig än andra stenar och andra träd.

Vaikuttivat lopputulokseen Ostamo-järven ainutlaatuiset näyt ja korkea tähtitai-vas tai eivät, niin säveltäjä on legendassaan yltänyt yhteen hienostuneimmista saavutuksistaan orkesterisoinnin suhteen. Ei myöskään ole täysin pois suljettua, ettei inspiroituminen olisi voinut vaikuttaa säveltämiseen: soitinnusratkaisut eivät tuossa vaiheessa olleet vielä täysin selvillä. Edellä mainitun kirjeensä lopussa Melartin nimittäin vielä palasi *Marjatan* säveltämiseen kertomalla miten ”soitinnus oli juuri sellaisessa pisteessä, jolloin ei vielä tiedä mikä syntyvän lapsen nimeksi tulee”. Eva Moltesenille hän kertoi samana päivänä (8.8.1914) kirjoittamassaan kirjeessä, kuinka ”laulu yhä soi Karjalassa kansan keskuudessa” ja kuinka ”ihanaa oli voida tehdä työtä sellaiseen aikaan, kun oli niin paljon mikä soi ja resonoi.”

Orkesteripartituuri valmistui kyseisen päivän kalenterimerkinnän mukaan Käkisalmissa 14.8.1914. Noin neljännestunnin mittainen teos aina *Kalevalan* runon työstämisestä kahden pianolle kirjoitetun version tuottamiseen ja suu- relle orkesterikokoonpanolle kirjoitettuun partituuriin asti syntyi siten kuuden viikon aikana.



Kuva 1. Erkki Melartin 1910-luvun alussa (valokuva kirjoittajan kokoelmista).

Teoksen tilanneella Acktélla oli erilaisia konserttisuunnitelmia valmistuneen teoksen varalle. Hän ja hänen matkassaan jo Savonlinnan vuoden 1912 oopperajuhlillakin mukana ollut pianisti Juho Nyyssönen esittivät *Marjatan* Viipurissa marraskuun 1. päivänä säveltäjän tekemän pianopartituurin pohjalta. Melartin ei ollut läsnä tässä esityksessä, josta esimerkiksi nimimerkki M. *Wiipuri*-lehdessä (3.11.1914) antoi kiittävän, joskin suppean arvostelun. Toivo Saarenpää (nimimerkki T.S.) kirjoitti arvostelun saman päivän *Karjala*-lehteen (3.11.1914). Hän piti *Marjattaa* ainakin ensi kuulemalta jossain määrin outona ja arveli säveltäjän tavoittelevan jotain aivan uutta tyyliä. Saarenpää piti teosta ”ultramodernisena” ja esitti kysymyksen, missä määrin tällainen sävellystyylisi sopi kansanomaiseen *Marjatta*-aiheeseen. *Wiborgs Nyheterin* nimetön arvostelija (2.11.1914) kuvasi teosta vaativaksi, mutta esitystä loisteliaaksi. ”Med stort intresse tog man del af Melartins kräfvande nya komposition ’Marjatta’, som fick ett briljant utförande”, hän kirjoitti konsertista.

Varsinaisen orkesterikonsertin Ackté oli saanut järjestymään Helsinkiin tammikuun 7. päivänä 1915. Kapellimestarina oli Georg Schnévoigt ja orkesterina Helsingin kaupunginorkesteri. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko K. F. Wasenius (nimimerkki Bis) piti teoksen lopun patrioottista sanomaa ja karjalaisen kevätmaiseman kuvausta erityisen hyvin Melartinin säveltäjälaatuun soveltuvina. Hän antoi laajassa arvostelussaan (8.1.1915) tunnustusta teoksen hienostuneista värisävyistä, lopun apoteoosimaisesta noususta ja suurelle orkesterille sävelletyn teoksen soitinnuksen selkeydestä ja kirkkaudesta. Solistin osaa hän piti erittäin vaativana. *Helsingin Sanomien* arvostelussa 8.1.1915 nimimerkki W. (Arne Wegelius) nosti mieleenpainuvina ominaisuuksina esiin teoksen lyyrisen luonteen, melodisuuden, kansanomaiset vivahteet ja hyvin hienon, läpikuultavan soitinnuksen.

Marjatan kohdalla ei ole aiemmin tiedetty, että se esitettiin heti kaupunginorkesterin konsertin jälkeen myös Ruotsissa. Acktélla oli nimittäin oma ilta Tukholman konserttilyhdistyksen ”ylimääräisten solistikonserttien” sarjassa tammikuun 28. päivänä 1915. Ohjelmassa oli *Marjatan* lisäksi Helsingin-konserttisakin esitetty Aarre Merikannon orkesterilaulu *Savannah-la-Mar*, lisäksi Vincent d’Indyn, Claude Debussyn, Emil Sjögrenin ja Armas Järnefeltin yksinlauluja sekä lopuksi Sibeliuksen *Finlandia*. Orkesteria johti 21-vuotias Nils Grevillius, joka oli juuri edellisenä vuonna nimitetty konserttilyhdistyksen kapellimestariksi.

Dagens Nyheterissä (29.1.1915) nimimerkillä P.-B. kirjoittaneen Wilhelm Peterson-Bergerin arvostelu konsertista oli todella ilkeä erityisesti Acktén suhteen. Hän piti tämän laulua mahdottomana ja totesi että yleisöllä olisi ollut oikeus mennä lippuluukulle pyytämään rahojaan takaisin.⁶ Kokonaisuudessaankin ar-

⁶ Savolainen ja Vainio (2002, 551) ovat kirjansa loppuviitteeseen kääntäneet suomeksi tämän kohdan Peterson-Bergerin arvostelusta: ”Ne, jotka olivat tulleet nähdäkseen Aino Acktén toaletin ja kuullakseen hänen nykyään aivan mahdotonta

vostelu oli tyly: pahinta kriitikon mukaan oli se, että Actté oli saanut itse laatia ohjelman, minkä seurauksena ”kräpo två långa formlösa drakar över estraden, två finska orkesterballader, enkom skrivna för fru Actté, en rad mer eller mindre lyckade detaljer utan symfonisk enhet och helhet”. Kuitenkin koko ohjelman näkökulmasta arvioiden niiden esittäminen tarjosi kriitikon mielestä useille konserttavieraille tilaisuuden ainoan taiteellisen annin. *Marjatan* säveltäjää Peterson-Berger piti näistä kahdesta lahjakkaampana, mutta ei edes maininnut Melartinia nimeltä.

Saman päivän (29.1.1915) *Svenska Dagbladetissa* Olallo Morales (nimimerkki O. M-s.) kuvasi konserttia seurapiiritapahtumaksi, jota myös Ruotsin kuningas [ja moni muu kuningasperheen jäsen] oli kunnioittanut läsnäolollaan. Hän arvioi asiallisesti ja melko laajasti Acttén laulamista. Hän piti sitä edelleen kiehtovana, vaikkei ääni teknisesti enää ollutkaan hallinnassa entisaikojen loistokkuuden tapaan ja vaikka nimenomaan romanssien tulkintaan oli tullut teennäisyyttä. Suomalaisista laulusävellyksistä hän piti *Marjattaa* ilman muuta kiinnostavampana ja kypsempänä kuin Merikannon teosta, mutta arveli yleisön suhtautuneen molempiin orkesterilauluihin hieman epäileväisesti. Hän oletti Melartinia houkutelleen vaikean *Kalevala*-aiheen pariin runon alku- ja loppuosan välinen vastakohta ja erityisesti alkupuolen raikas luonnontunnelma, johon säveltäjä olikin löytänyt sen mukaisen omintakeisen ja viattoman sävyn. Loppupuolella sen sijaan musiikista puuttui runon voimakkaan nousun mukainen vastine. Moralesin mukaan ”här hade kräfts en Sibelius glödande fantasi, som ej ersättes af en aldrig så skimrande orkesterprakt.”

Andreas Hallén (nimimerkki A. H-n.) piti *Nya Dagliga Allehandassa* (29.1.1915) molempia suomalaisia uutuusteoksia äärimmäisen moderneina teoksina futuristisine tehokeinoineen. Hänen mielestään *Marjatan* suomenkielisyys vaikeutti teoksen musiikillisen kuvailun ymmärtämistä, kun sitä ei pystynyt suhteuttamaan erikoiseen tarinaan. Vastaavan arvioinnin suomenkielisen tekstin pulmallisuudesta sai Sibeliuksen *Luonnotar* Glouchesterin musiikkijuhlien ensiesityksestä *Musical Timesissa* syksyllä 1913. Erkki Salmenhaaran (1984, 305) mukaan kieli on ollut suurimpana esteenä *Luonnottaren* laajemmalle leviämislle, eikä edes käännösten avulla ole mahdollista tehdä aihetta helposti tajuttavaksi.

Aikalaisreseption piirteitä

Musiikkiesitysten ja sävellysten reseptiohistoriallinen tarkastelu perustuu usein sanomalehtien ja aikakausjulkaisujen arvosteluihin. Konserteissa musiikkia vastaanottaneen yleisön reaktioista kertovia dokumentteja ei sen sijaan ole helppo

lauluun, hänen läähättävää ja ähisevää sisään- ja uloshengitystään, koko tuota tyhjää ja kummitusmaista kivettyneiden maneereiden kuorta, joka enää on jäljellä kerran niin juhlitusta diivasta – ne saivat kyllä rahansa edestä kaikkea.”

tavoittaa. (Sarjala 2002, 149.) *Marjatan* Tukholman-konsertista ja sitä koskevista musiikkiarvosteluista on kuitenkin löytynyt yksityinen, ammattimuusikon kirjoittama laajahko kuvaus.

Slovenialaissyntyisenä Itävalta-Unkarin kansalaisena viulisti ja kapellimestari Leo Funtek oli määrätty poistumaan kotikaupungistaan Helsingistä ensimmäisen maailmansodan puhjettua kesällä 1914. Suomi oli osa Venäjän keisarikuntaa, joka kuului sodassa ympärysvaltioihin. Itävalta-Unkari oli vihollismaa, joten sen kansalaiset joutuivat lähtemään maasta.

Funtek oli onnekseen päässyt Armas Järnefeltin ystävällisellä avustuksella Tukholman kuninkaallisen oopperaorkesterin toiseksi konserttimestariksi. Suomalai-
stuneena muusikkona ja Melartinin läheisenä ystävänä hän luonnollisesti tuli Acktén konserttiin, joskaan omien sanojensa mukaan ”ei kuullakseen tätä vaan erityisesti Melartinin *Marjatan* ja ehkä Merikannonkin uuden opuksen”. Hän kirjoitti säveltäjälle vaikutelmiaan teoksesta välittömästi konserttia seuraavana päivänä 29. tammikuuta 1915. Melartinin ja tämän sävellykset jo Viipurin-
ajalta 1908–1911 alkaen hyvin tuntenut Funtek piti *Marjattaa* Melartinin siihen asti parhaana työnä sekä sävellysteknisesti että psykologiselta vaikutukseltaan. Erityisesti hän ihaili soitinnusta, vaikka esitystilan ongelmallisen akustiikan vuoksi paljon sen hienouksista ja harvinaisista orkesteritehoista menikin kuulijalta ohi korvien.

Du vill veta min ”uppriktiga” mening; då säger jag den: jag tycker att Marjatta är af det bästa Du någonsin skrifvit, och vid grundligare kännedom skulle jag säkert finna saker, som Du aldrig gjort så bra. Psykiskt och tekniskt. Af det senare beundrade jag särskilt instrumentationen; tyvärr har Auditoriet en sådan förakustik, d.v.s. orkestern låter där så matt och otydlig att mycket går helt förlorat och åtminstone i 99 af 100 fall är det lönlöst att försöka med örat analysera någon sällsam orkestereffekt. – Om jag får säga en sak: slutet föreföll mig något tvärt. Jag väntade mig något längre hymnartadt efterspel, men det kom inte. Och om det kanske strängt taget är bra som det är, så skulle dock säkert verkningen höjas och folk skulle icke ha ens den skugga af anledning att tycka som M-s tycker i Sv. Dagbladet. Men, som sagt, jag är inte så säker på det, att inte enhetligheten är större i den nuvarande formen! Dock hade jag tydligt det ofvannämnda intrycket och – för att tala ett fånigt språk – mitt hjärta vidgades riktigt och ville med glädje uppta den väntade, svällande apoteosen. Men allt det föregående fängslade mig ofantligt och jag gratulerar.

Kirjeen loppuun kirjoittajan silloinen vaimo, pianotaiteilija Bertha Liljeström-Funtek on lisännyt oman kommenttinsa: ”Tack för de sköna hemlandstonerna i Din Marjatta! Det är äkta finsk musik och den anslog mig djupt.”⁷

Funtekin arvion mukaan Ackté myös lauloi teoksen konsertissa erittäin hyvin – samoin kuin Merikannon *Savannah-la-Marin*, jotka molemmat olivat ”todellisia laulajan lahjakkuustestejä”. Myös d’Indyn ja Debussyn laulut sujuivat oikein kelloisesti, mutta Järnefeltin *Solskenin* Ackté lauloi ”som ett svin (ett uttryck som hon ofta själv använder i det privata musikärbetet, därför ber jag ej om ursäkt)”.

⁷ Ilmeisesti Bertha Liljeström-Funtek soitti myös harppua ammattitasolla, ainakin Ahti Tarkkanen (2013) mainitsee hänet kaupunginorkesterin harpistina Fanny Flodin ja Selma Kajanuksen ohella.

Orkesteri soitti hänen mielestään huonon akustiikan sallimissa rajoissa sen mihin pystyi: Melartinin ja Merikannon teokset erittäin hyvin ja Johan Svendsenin D-duuri-sinfonian varsin mukiinmenevästi. *Finlandia* kapellimestari Grevillius pahoinpiteli kirjeen mukaan siellä täällä. Hän oli ”en alldeles ung ’pojke’, men kraftigt begåvad; dock kopierar han i sitt yttre Schneevoigt, att man mår illa.”

Vaikkei suosionosoituksista sinänsä ollut puutetta, konserttiyleisö ei Funtekin arvion mukaan ollut ymmärtänyt suurimuotoisemmista teoksista mitään. Sen sijaan juuri Järnefeltin yksinlaulu *Solsken* sai myrskyisän ihastuneen vastaanoton. Aino Ackté puolestaan kirjoitti äidilleen (31.1.1915), miten hän oli laulanut suurella menestyksellä ja hyvässä kunnossa. ”Mutta useimmat lehtiartikkelit ovat olleet pirunmoisia – ennen kaikkea P.B., joka on ollut täysin kiero ja tehnyt kaikkensa vaikuttaakseen myös muihin. Mutta sehän on niin yleistä täällä, ettei yleisö onneksi anna sen vaikuttaa itseensä.” (Savolainen ja Vainio 2002, 364.)

Funtek lähetti Melartinille myös lehtileikkeitä arvosteluista samalla niitä kirjeessä kommentoiden.⁸ Peterson-Bergerin hän arveli kirjoitustyylistä päätellen kärsivän vesikauhusta ja nimimerkkiä H. G-A⁹ hän piti mitä ilmeisempänä aasina. Olallo Moralesia hän piti viisaimpana ja Andreas Hallénin kommentteja hän kuvasi mestarillisiksi. Funtek kiinnitti erityisesti huomiota Hallénin toteamukseen, että Melartinin ja Merikannon musiikki on ”obegriplig för svensk musikpublik”. Hän oli samaa mieltä, mutta olisi toivonut Hallénin tarkoittaneen lauseensa ironiseksi piikiksi yleisön musiikillisen sivistyksen puutteita ja ulkomusiikillisia intressejä kohtaan.

Melartinin laajan uutuusteoksen kritiikeissä niin kotimaassa kuin tukholmalaislehdissä kiinnitettiin melko yhteneväisesti huomiota sen soitinnukseen. Sitä pidettiin värikkäänä ja läpikuultavuudessaan hienostuneena. Myös tyylin uudenaikaisuus mainittiin arvioissa usein. Jossain määrin se koettiin ehkä siksi outona. Muutama kirjoittaja kuvasi teoksen ominaispiirteitä jopa määreillä ”ultramoderni” tai ”futuristinen”. Myös teoksen suomalainen sävy ja pastoraalisuus nostettiin lehtikritiikeissä esiin.

Kuten edellä on kuvattu, myös Tukholman-konsertin yleisössä ollut Leo Funtek ihaili *Marjatan* soitinnusta. Mutta *Svenska Dagbladetin* Olallo Moralesin tavoin hän olisi toivonut teoksen päätöksestä vaikuttavampaa. Sen sijaan *Hufvudstadsbladetin* K. A. Wasenius (8.1.1915) oli kokenut teoksen lopun toisin. Hän antoi kiitosta nimenomaan sen apoteoosimaisesta toteutuksesta: Väinämöisen suuruutta ja merkitystä korostavasta päätösmonologista. Morales kiinnitti huomiota myös *Marjatan* tekstin polaarisuuteen pastoraalisen alun ja Väinämöisen lähtöä kuvaavan painavan lopun välillä. Hän ei oletettavasti tiennyt laulutekstin perustuvan Melartinin itsensä tekemään lyhennelmään alun perin paljon laajemmasta runoelmasta.

⁸ Lehtileikkeet eivät ole säilyneet Melartinin leikekokoelmassa KK Coll. 530.39 eivätkä Funtek-kirjeiden yhteydessä KK Coll. 530.6.

⁹ Pelkän nimimerkin perusteella tämän kriitikon tai lehden nimi eivät ole toistaiseksi selvinneet.

Kiinnostava yksityiskohta on, että kaikista näistä arvostelijoista vain *Hufvudstadsbladetin* eli ruotsinkielisen suomalaislehden Wasenius toi esiin lopun kanta-aottavan isänmaallisuuden. Hän myös katsoi kevätmaiseman kuvauksen sopivan Melartinin säveltäjäpersoonaan erityisen hyvin. Tällä hän mahdollisesti viittasi toiseen Melartinin teokseen: oopperaan *Aino*, jossa keväinen tunnelma ja käen kukunta heleässä koivikossa ovat samaten alun olennaisia elementtejä.

Kotimaan uusintaesityksiä

Oliko Aino Ackté pitänyt *Luonnotarta* loppujen lopuksi liian vaativana tai yleisön kannalta epäkiitollisena, kun oli jo vuoden kuluttua päätyneet pyytämään uutta suurta orkesterilaulua Melartinilta? Vai halusiko hän ehkä vain laajentaa nimenomaisesti suomalaisen musiikin repertuaariaan tilaamalla uutuusteoksen vuorostaan tältä? *Marjatan* myötä hän ei saanut konserttiohjelmistonsa välttämättä helppotajuisempaa tai lauluteknisesti vähemmän vaativaa teosta kuin Sibeliuksen sävelruno. Mutta koska Ackté pyrki myöhemminkin esittämään tätä uutta laajaa solistista teosta, hän vaikuttaa olleen siihen tyytyväinen.

Esimerkiksi kirjeessään vuoden 1915 kesällä (7.8.1915) hän kiitti säveltäjää tämän rakastettavasta eleestä omistaa hänelle ”den själfulla, högstämda Marjatta”. Hän ottaisi sen kokonaan Melartinin musiikille omistettuun syyskonserttiinsa, jos saisi sitä varten vuokrattua orkesterin järkevään hintaan. ”Det är en stor ära för mig att Ni vill sjunga ett Melartinprogram och jag skall göra allt vad på mig ankommer för att det skall lyckas. Roligt vore det ju att få konserten med orkester. Därigenom bleve omväxlingen ’i färger’ än rikare, men nog går det ju utan också, t.o.m. ’Marjatta’ i nödfall”, vastasi säveltäjä hänelle (kirjeessään 11.8.1915).

Lokakuun 5. päivänä 1915 toteutuikin yksi säveltäjän huippuhetki: vain hänen sävellyksistään koostuva Acktén resitaali. Kalenterimerkinnän 18.9.1915 perusteella jo harjoitukset olivat luvanneet hyvää:

I regn och rusk till Aino Ackté som repeterade hela sitt Melartinprogram. Det är en underbar intensitet i huru hon kastar sig in i en uppgift och försöker finna sig själf i den. Flere saker blevo nya i hennes belysning, flere stora och gripande. I det hela hade jag en stor njutning och glädje av repetitionen. Måtte hon sjunga lika bra på konserten – och uppföra sig lika enkelt!

Pianistina konsertissa oli Oskar Merikanto, mutta Ackté oli kuin olikin onnistunut saamaan sinne myös Helsingin kaupunginorkesterin ja kapellimestari Georg Schnéevoigtin. *Marjatta* sai konsertissa siten jo neljännen julkisen esityksensä. Toisena orkesterilauluna oli *Hjärtstill*a (op. 89a), jonka Schnéevoigt oli säveltäjän pyynnöstä orkestroinut hänen puolestaan.¹⁰ Säveltäjä sai osansa suosion-

¹⁰ Elokuun 26. päivänä 1915 Melartin kirjoitti kalenteriinsa: ”Aino Ackté ber mig instrumentera Hjärtstilla. Jag lovade göra det samt även Vallarelät.” Mutta jo parin päivän päästä (kalenterimerkinnän 28.8.1915 mukaan) hän huomasi, ettei aika riitä siihen ja pyysi siksi tehtävään Schnéevoigtia.

osoituksista ja muutenkin konsertti oli palkitseva. Hän kirjoitti illalla (5.10.1915) kalenteriinsa:

I stickmörker – till Ainos konsert, som blev en s.k. högtidsstund. Aino ha knappast nånsin sjungit vackrare och det var också en stor seger för mig att det långa programmet ej blev enformigt utan att det ena efter det andra grep åhörarna. Hon fick bissera hela 7 nummer och sjunga par över programmet. Många överraskningar. Också i den form att sånger på vars värkan vi voro säkra ej värkade mycket och tvärtom. Ett otal blommor och ovationer. Också jag blev framsläpad och avklappad.

Helsingin Sanomien Otto Kotilainen (nimimerkki O. K.) tyytyi sinänsä erittäin myönteisessä arvioissaan 6.10.1915 vain mainitsemaan *Marjatan* konsertin päänumerona. Saman päivän *Hufvudstadsbladetissa* Wasenius toi esiin teoksen vaativuuden erityisesti laulajan aloitusnumerona ja mainitsi teoksen olevan ”den af Melartin så högpöetiskt behandlade Kalevalaparallellen till Marjattalegenden.” *Uuden Suomettaren* Evert Katila (nimimerkki E. K.) oli arvostelussaan (6.10.1915) melko kriittinen laulusävellysten osalta ja tunnusti, ettei ole Melartinin lyriikan ystävä. *Marjattaa* hän ei maininnut lainkaan. Säveltäjä totesikin seuraavana päivänä arvostelujen olleen loistavia lukuunottamatta *Suometarta*, joka ”som naturligtvis serverar malört åt mig men berömmar Aino desto mer intensivt” (kalenterimerkintä 6.10.1915).

Aino Acktén arkistossa on vielä yksi Melartinin kirje, jossa sivutaan *Marjattaa*. Teoksen esittäminen lienee ollut jälleen suunnitelmassa, sillä säveltäjä ehdottaa (kirjeessään 21.1.1920): ”Kanske skulle Funtek åtaga sig att dirigera Marjatta i stället för mig, ifall jag res. Annars gör jag det gärna själv. –. Jag tror att F. skulle göra det samvetsgrannare än någon annan.” Helsingiläisistä päivälehdistä tai muista lähteistä ei toistaiseksi ole löytynyt tietoja, joiden mukaan *Marjatta* olisi päässyt esille kyseisenä vuonna – tai enää myöhemminkään 1920-luvulla.

Messuhallissa vietetyn *Kalevalan* riemuvuoden 1935 pääjuhlan yhteydessä helmikuun 28. päivänä esitettiin sekä *Marjatta* että varhainen, Melartinin Kansallisteatterin vihkiäisjuhlaan 1902 säveltämä *Pohjolan häät* (op. 179).¹¹ Esityksen kapellimestarina toimi Armas Järnefelt. *Marjatan* sopraano-osan lauloi Irja Aholainen, joka esitti myös Melartinin *Ainon* pääroolin riemuvuoden yhteydessä 23. helmikuuta ja uudelleen 2. päivänä maaliskuuta Kansallisoopperassa sekä saman vuoden kesällä Sortavalan laulujuhilla. Hänen laulutaiteen tasonsa on kriitikeistä ja säveltäjän kommentaista päätellen täytynyt olla aivan huikea. (Ks. Ranta-Meyer 2008b, 63–65.)

Juhlapäivää edeltävistä *Marjatan* harjoituksista säveltäjä kirjoitti kalenteriinsa (27.2.1935): ”Aamulla Messussa meni hyvin ’ulos’, oli kaunista.” Esityspäivän iltana 28.2.1935 hän merkitsi seuraavat sanat kalenteriinsa: ”Kalevalanpäivä. Päivä

¹¹ Sulho Ranta (1942, 150) ei mainitse *Marjatan* esitystä Kalevalan juhluvuoden esitysten yhteydessä lainkaan. *Pohjolan häistä* hän mainitsee esitetyksi ”erään osan” tarkentamatta sitä enempää. Kyseessä on ollut käsiohjelman mukaan alkusoitto, jonka Melartin muokkasi 1903 suurelle orkesterille ensimmäistä sävellyskonserttiaan varten. Alkusoitto esitettiin myöhemmin myös vuosina 1929 ja 1937. (Ranta-Meyer 1992, 127 ja 2002, 80.)



Kuva 2. Aino Ackté vuonna 1914. Valokuva on Savonlinnan oopperajuhlien produktiosta Kung Karls jakt, jossa Ackté lauloi Leonoran osan. (Sibelius-museo, Turku.)

oli kaunis, mutta väsytti, mutta suurenmoista. Vieraat. Marjatta meni hyvin. Suuri Messu!” Ilmeisesti säveltäjä oli otettu konserttipaikasta (upouusi Messuhalli Töölössä) ja suuren luokan juhlatapahtumasta. Erinomaisesta solistista ja säveltäjän mielestä ilmeisen onnistuneesta esityksestä huolimatta teosta ei arvioitu lehdistössä lainkaan. Juhlinnan yhteydessä esitetyt suomalaiset sävellykset eivät ylipäättään saaneet tilaa sanomalehdissä, jotka olivat tuolloin täynnä *Kalevalaan* liittyviä laajoja artikkeleita, valtiovallan edustajien puheita ja juhlarunoja.

Seuraavan ja toistaiseksi viimeisimmän julkisen esityksensä *Marjatta* sai vasta 50 vuoden päästä joulukuussa 1985, kun Radion sinfoniaorkesteri esitti sen Jorma Panulan johdolla. Taru Valjakka oli solistina.¹² *Uuden Suomen* Marcus Castrén antoi (arvostelussaan 6.12.1985) tunnustusta orkesterissa soivalle impressionistiselle värjäöinnille, kauniille kaarroksille ja kimmeltäville väreille. Sen sijaan hän piti lauluosuutta epäonnistuneena, jäyhään kalevalaiseen laulupoljentoon tukeutuvana. Erik Tawaststjerna (*Helsingin Sanomat* 8.12.1985) olisi Funtekin ja Moralesin tapaan kaivannut laajempia ja inspiroituneempia musiikkillisia puitteita loppuun, mutta myös hän oli vaikuttunut alkupuolen ”impressionistista valoa hohtavasta johdannosta” ja katsoi säveltäjän olevan parhaimmillaan heleätä, kuulasta orkesterisatsia kirjoittaessaan.

Sibelius-vaikutteiden arviointia

Marjatan yhteydessä on kiinnostava pohtia, oliko orkesterilaulun ja kalevalaisen aiheen sytykkeenä, paitsi Acktén sävellystilaus ja Suomen geopoliittiseen asemaan liittyvä tulenpalava isänmaallisuus, myös ”stora bror” Sibeliuksen antamat esikuvat.¹³ Melartin-tutkimuksen perusteella on nähtävissä, että nimenomaisesti teosmuotojen (pikemmin kuin sävellystyylin suhteen) Melartin on kulkenut itseään 10 vuotta vanhemman kollegan jalanjäljissä (Ranta-Meyer 2004, 46). Voi jopa pohtia, miksi säveltäjä antoi *Marjatalle* legenda-lisämääreen¹⁴. Johtuiko se Jeesuksen syntymäkertomukseen vertautuvasta tarinasta ja siten liittymäkohdasta kristillisiin pyhimystaruihin?¹⁵ Oliko syynä teoksen eepinen ja lyyrinen

¹² Soile Isokoski on laulanut *Marjatan* Hannu Linnun johtaman RSO:n kanssa eijulkisessa RSO:n ystävät ry:n konsertissa Helsingissä 29.10.2015.

¹³ Melartin käytti ”kära stora bror” -nimitystä omistaessaan pianosarjan *Der Traurige Garten* (op. 52) Sibeliukselle ja kirjoittaessaan siitä 30.12.1909 hänelle. Ks. Poroila 2000, 78; Ranta-Meyer 2004, 52.

¹⁴ The Oxford dictionary of musicin määritelmän mukaan legenda on ”nimitys lyhyelle lyyrisen tai eepisen karakterin omaavalle sävellykselle. Tunnettuja esimerkkejä ovat Dvořákin *Legendat* op. 59 ja Sibeliuksen *Neljä legenda orkesterille* op. 22, johon *Tuonelan joutsen* sisältyy.” Yleisellä tasolla legendan käsite liittyy pyhimystaruihin ja pyhimyksiksi julistettujen henkilöiden ihmetekoihin.

¹⁵ Virtanen (1999) sekä Kilpeläinen ja Virtanen (2003) käyttävät artikkeleissaan

karakteri, kuten esimerkiksi Sulho Ranta (1942, 151) vaikuttaa ajatelleen?¹⁶ Vai rakensiko Melartin *Marjatalalla* mahdollisesti myös sellaisia yhteyksiä Sibeliuksen *Lemminkäis-sarjaan*, joita ei ole aiemmin havaittu?

Ei liene täysin sattumaa, että Melartin käytti teoksensa yhteydessä Sibeliuksen sävellystyöhön viittaavaa termiä. *Lemminkäis-sarja* (op. 22) eli alkuperäiseltä nimeltään *Lemminkäinen (Neljä legenda)* on voinut olla tosiasiallisena esikuvana Melartinin alaotsikkovalinnalle. Jo aiemminkin se on todennäköisesti ollut taustalla, kun Melartin sävelsi 1898 pianoteoksen *Legenda I* ja 1900 *Legenda II*. Jälkimmäinen perustui näytelmämusiikkiin *Hannele*, josta hän ensin oli suunnitellut muokkaavansa orkesterilegendan. *Marjatan* kohdalla legenda-nimitys on saattanut olla myös eräänlainen ele tai vihje siitä, että juuri Melartin kuului niihin harvoihin säveltäjiin, jotka tunsivat *Lemminkäisen* kaikki neljä osaa ja olivat kuulleet sekä vuoden 1896 että 1897 versiot (ks. Ranta-Meyer 2004, 45–46). Alaotsikkonaan Melartin siten mahdollisesti halusi liittää oman teoksensa henkiseen yhteyteen Sibeliuksen *Kalevala*-aiheisten teosten kanssa (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014.)

Ainakin *Marjatan* lauluosuuden avausrepliikki voisi olla Melartinin tietoisesti tekemä muistuma, eräänlainen sisäpiirin ”vitsi” tai viittaus *Lemminkäisen paluun* aloitusmotiiviin joko vain Melartinille itselleen tai niille harvoille, jotka tunsivat Sibeliuksensa hyvin (kuva 3).¹⁷

Marjatan avausrepliikin kvartin sisällä pysyttelevä sävelikkö $d^2-c^2-d^2-a^1$ muodostaa eräänlaisen sibeliaanisen, *Lemminkäisen paluun* motiivista johdetun intervallikehikon tai musiikillisen aihion. Karakteristista siinä on myös edestakainen sekuntiliike ja sitä seuraava alaspäinen kvarttihyppy. Melartin vaikuttaisi hyödyntävän tätä intervallikehikkoa jatkossa yhtenä rakenteellisena lähtökohtana. *Lemminkäis*-viittauksen esiintyminen solistin aivan ensimmäisessä fraasissa antaa sille erityistä huomioarvoa. Mahdollisesti Sulho Ranta (1942, 151) viittaa juuri tähän samaan aihioon, kun hän mainitsee ”jonkun sibeliusmaisena triolimotiivinkin” päässeen mukaan teokseen.

Melartin oli puolitoista vuotta ennen *Marjatan* sävellystyön aloittamista ollut kuuntelemaan Sibeliuksen *Luonnottaren* ensiesityksen Helsingin Sinfoniaorkesterin konsertissa (12.1.1914). Luultavasti hän oli seurannut myös teoksen harjoituksia, koska hän oli aktiivinen juuri tässä Schnéevoigtin perustamassa ja johtamassa orkesterissa. *Luonnotar* herätti Melartinin omien sanojen mukaan

sekä *Luonnotar*- että *Marjatta*-runoista toistuvasti nimitystä legenda oletettavasti tekstien uskonnollisen allegorisuuden ja tarinallisuuden takia.

¹⁶ Ranta tosin erehtyy rinnastaessaan *Aino*-oopperan mysteeri-nimityksen ja *Marjatan* legenda-määreen. Mysteeri-nimitys *Ainon* yhteydessä on ehdottomasti myöhempää kerrostumaa 1920-luvulta, ei teokseen alun perin liitetty määrä (ks. Ranta-Meyer 2008b, 74).

¹⁷ Kiitän *Marjatan* partituurin puhtaaksikirjoittajaa Jani Kyllöstä vihjeestä koskien avausrepliikin mahdollista Sibelius-muistumaa sekä hänen tätä artikkelia varten laatimistaan nuottiesimerkeistä.



Kuva 3. Melartinin *Marjatta*, avausrepliikki, tahti 12 (Melartin 2014a) ja klarinetin motiivi Lemminkäisen paluusta, tahdit 12–13 (Sibelius 2013).

hänessä aivan uusia elämyksiä niin, että hän halusi päästä kuuntelemaan sen pian uudelleen.

Konsertin jälkeisenä päivänä Melartin (kalenterimerkintänsä 13.1.1914 mukaan) oli jopa innostunut lukemaan *Kalevalaa*. Niinpä Actén kesän 1914 yhteydenoton myötä käynnistyi oletettavasti prosessi, jossa Sibeliuksen käyttämä, ikään kuin kertaalleen testattu teosmuoto ja kalevalainen aihe saivat Melartinin luovan säveltäjäntyön kautta persoonallisen, Suomessa ajankohtaan nähden modernin ja omintakeisen toteutuksen. Uuden sävelrunon säveltäminen sopraanolle ja orkesterille kansalliseepoksen aiheeseen oli siten sekä laulajattaren että säveltäjän kannalta monessa merkityksessä ajan hermolla ja juuri kyseiseen historialliseen tilanteeseen kytköksissä oleva hanke.

Musiikillisesti *Marjatalta* voisi olla vastine myös Sibeliuksen *Aallottarissa*, mutta Salmenhaara (1996, 71) on arvellut ”molempien säveltäjien työskennelleen rinta rinnan, toisistaan luultavasti tietämättä ja toisistaan riippumatta”. Ajatus perustuu siihen, että *Aallottaret* kuultiin kotimaassa vasta Sibeliuksen 50-vuotispäiväkonsertissa joulukuussa 1915. Melartinin henkilökohtaisen arkistoaineiston perusteella on aluksi vaikuttanut siltä, ettei hän ole päässyt tutustumaan teokseen eikä ole ollut esimerkiksi yksityisesti keskusteluissa säveltäjän kanssa. Sen sijaan tiedossa ei yleisesti ole, että Melartin johti Viipurin orkesterin konsertissa maaliskuussa 1911 *Dryadin* ensiesityksen (ks. esim. Kuula 2006, 305). *Marjatan* säveltäjä on siten tuntenut erinomaisesti Sibeliuksen vuonna 1910 säveltämän orkesterirunon opus 45, joka kuuluu tämän impressionistisiin teoksiin.

Aallottarienkin antama impulssi Melartinin sävellystyöhön on kuitenkin mahdollinen, sillä arkistolähteistä on löytynyt tärkeitä yksityiskohtia. Salmenhaara (1987, 125) on paljastanut, että Sibelius lainasi muutamaksi päiväksi Leevi Madetojalle uuden teoksensa partituurin – sen ainoan kappaleen – heti Yhdysvalloista Suomeen saavuttuaan.¹⁸ Partituurin ansiosta Madetoja pystyi kirjoittamaan jo neljän päivän päästä (14.7.1914) *Uuteen Suomettareen* siitä laajan

¹⁸ Useat päivälehdet uutisoivat Sibeliuksen palanneen Helsinkiin 10.7.1914.

artikkelin. Otsikolla ”Jean Sibeliuksen uusin orkesterirunoelma ’Aallottaret’” hän kuvaili teosta varsin yksityiskohtaisesti.

Arviossaan Madetoja painottaa orkestraation nerokkuutta, orkesterivärien herkkyyttä, aaltoilua ja vaikkapa harpun flageolettiäännten tuomaa kuulautta. ”Jokainen sointiväri on hiuskarvalleen oikeaan osattu, jokaiselta partituurisivulta löydämme yhä uusia, toinen toistaan loistavampia todistuksia säveltäjän äärimmäisen herkästä soitinnusvaistosta”, Madetoja ihastelee ja vertaa teosta tässä mielessä, tyylillisesti, modernin ranskalaisen orkesteritekniikan luojaan Debussyyn. Kun Sibeliuksen suuri ihailija vielä kirjoituksensa loppuksi ylistää miten tämä mestarisäveltäjä uudistuu lakkaamatta ja miten uudistuminen on ”vuolaana ja voimakkaana pulppuavan, aina eteenpäin ja uusiin päämääriin pyrkivän elämän merkki”, voi olla, että sävelrunonsa luonnoksia juuri viimeistelevä Melartin on saanut artikkelista melko suuret paineet osoittaa *Marjatassa* oman uusiutumiskykynsä – ja antaa näyte ranskalaisen orkesterityylin hallinnasta.

Merkilliseltä vaikuttaa, ettei Melartin ole vuoden 1914 kalenteriinsa kirjoittanut mitään *Aallottarista* tai Sibeliuksesta. Tanskan-kirjeenvaihdosta nimittäin on löytynyt tieto, jonka mukaan hän on kuitenkin vierailut Ainolassa 20. tai 21. heinäkuuta. Eva Moltesen sai Pukinmäessä 22.7.1914 päivätyyn kirjeen, jossa Melartin kertoo tämän Suomessa kesälomaa viettävien poikien viihtyneen hänen luonaan hyvin. Heillä oli kirjeen mukaan ollut paljon ohjelmaa. ”Så var det Järvenpää med besök hos Sibelius, Järnefelt, Halonen o.s.v., dit jag redan hade anmält mig.” Vaikka kyse oli kesäretkestä Ainolaan, tuntuu vaikealta ajatella, etteikö Sibeliuksen Yhdysvaltain-matkaa tai *Aallottaria* olisi sivuttu keskustelussa lainkaan. Käytännössä siis myös *Aallottaret*, sitä koskevat kirjoitukset ja siitä käydyt keskustelut – ehkä jopa sen pikaisesti nähty partituuri – ovat saattaneet jossain määrin vaikuttaa *Marjattaan*, erityisesti sen orkestrointiratkaisuihin.

Marjatassa myös opusnumerointi herättää kysymyksiä, sillä se sai hieman yllättävästi numeron 79. Melartin näyttää antaneen erityisen merkittävänä pitämilleen sävellyksille numeroksi jonkin tasakymmenluvun, mutta *Marjatta* on tässä suhteessa poikkeus.¹⁹ Säveltäjä lienee varannut opusnumeron 80 jo hyvissä ajoin etukäteen kansallisromanttiselle neljännelle sinfonialleen, joka valmistui noin puolitoista vuotta ennen *Marjattaa* ja joka kantaesitettiin miltei tasan kaksi vuotta ennen *Marjatan* ensiesitystä. Oletettavasti seuraavatkin talaluvut otettiin sivuun tulevia sinfonioita varten, onhan 90 viidennen ja 100 kuudennen sinfonian opusnumero. Siksi sopivien talalukujen puuttuessa Melartin halusi ehkä yhdistää *Kalevala*-aiheisen sävelrunonsa neljännen sinfonian (op. 80) henkiseen ilmapiiriin opusnumeron 79 avulla. On myös mahdollista, että hän on halunnut liittää *Marjatan* tällä 7-alkuisella numerolla symbolisesti Sibeliuksen *Luonnotta-*

¹⁹ Melartinin teosten talalukujen järjestelmä vaikuttaa varsin johdonmukaiselta opukseen 100 (6. sinfonia) asti, mutta senkin jälkeen esimerkiksi aforismikokoelma *Minä uskon* on saanut numeron 150 ja baletti *Sininen helmi* numeron 160. Ehkä kaikkien kolmen ensimmäisen jousikvartetton liittäminen opukseen 36 ja neljännen numerointi opukseksi 62 ovat *Marjatan* ohella eniten ihmetystä herättäviä poikkeamia. Ks. myös Poroila tässä *Musiikin* numerossa.

ren (op. 70) ja *Aallottarien* (op. 73) sekä omien sinfonisten runojensa *Traumge-sicht* (op. 70) ja *Patria* (op. 72) yhteyteen. Yksi mahdollinen selitys opusnume-rolle on lisäksi Melartinin itse muokkaama teksti *Kalevalan* viimeisestä runosta. Hän lyhensi huomattavasti pidemmän alkuperäistekstin 79 rivin mittaiseksi ja tästä luvusta sai kenties idean ottaa sen teokselleen opusnumeroksi.

Oman ilmaisutyylin ytimessä

Marjatassa Melartin näyttäytyy säveltäjänä uudessa valossa nimenomaan siksi, että huolimatta kaikista syntyjankohtansa musiikillisista vaikutteista se on ehdottoman yksilöllinen, uuteen murtautuva teos. Voitaisiin sanoa, että Melartin pääsi siinä lähelle omaa ilmaisutyylinsä, ja monet eri elementit sulautuvat siinä ehyeksi lopputulokseksi. *Marjatassa* on Melartinille tunnusomaista maalailevaa luonnontunnelmaa ja suomalaisuuteen tai karjalaisuuteen assosioituvia vivah-teita, mutta ne on onnistuttu integroimaan sekä aikakauteensa että säveltäjänsä aiempaan tuotantoon nähden luontevaksi modernin ja koloristisen tyylin koko-naisuudeksi.

Vaikuttaa siltä, että ooppera *Ainon* karakteristisesta wagnerilaisesta johto-aiheajattelusta kuultaa *Marjatassakin* vielä kaikuja. Olisi houkuttelevaa tulkita esimerkiksi koko teoksen aloittava paimentorvimainen pehmeä motiivi johto-aiheeksi (kuva 4).



Kuva 4. *Marjatta*, tahdit 1–4 (Melartin 2014b).

Se näyttäisi esiintyvän pastoraalisten, viatonta idylliä ilmentävien kohtien yhteydessä liittyneenä nimihenkilöön (Melartin 2014a, tahdit 1–4 ja 51–59) ja hänen neitseellisesti alkunsa saaneen lapsen syntymään (mts., tahdit 124–126 ja tahti 135).

Myös esimerkiksi *Largamente*-tahtien (mts., 148–149; kuva 5) sointukulun B–F–Es–As–g–Des voi nähdä toimivan johtoaiheena. Sen voi tulkita assosioi-tuvan tekstin Kristus- tai jumaluustematiikkaa, koska se esiintyy tähän liittyvien vastaavien tekstikohtien yhteydessä.

Melartinin sävelruno – tai legenda – on impressionistisimpia teoksia koko suomalaisessa orkesterikirjallisuudessa ja myös tonaalisesti, sävellajitunnon häi-lyvyytensä vuoksi epäsovinnainen, kuten Kalevi Aho (1985, 23) on todennut.

148 **Largamente**

Kar - ja - lan ku - nin - ka - hak - si,

ff

Kuva 5. Marjatta, tahdit 148–149 (Melartin 2014b).

Samalla se toteuttaa ajanhenkeä ja wagnerilaista ideaa siitä, että orkesteri kannattelee melodiaa ja että sen rooli on lauluosuutta painokkaampi. Melartinin aiemmissakin teoksissa, muiden muassa pianosarjassa *Der traurige Garten* (op. 52 vuodelta 1908) ja *Traumgesichtissa* (op. 70 vuodelta 1908) esiintyy impressionistisia piirteitä, esimerkiksi kokosävelisyyttä.²⁰ Hänen sävellyksistään kuitenkin *Marjatassa* tämän tyylin piirteet esiintyvät ehkä kaikkein selvimmin.

Melartin rakentaa aikakauteen nähden hyvinkin moderneja tehokeinoja, kuten klusterille perustuvaa sointikenttämäistä urkupistettä *Marjatan* aloitusrepliikin yhteydessä (Melartin 2014a, tahdit 6–14) tai täysin kromaattista staattista, flageolettiäänin maustettua sointikenttää solistin taustalle (mts., tahdit 68–75; ks. myös Aho 1985, 23–24). Jani Kyllösen havainnon mukaan erityisesti harpun ja celestan urkupistemäinen käyttö luo tässä vaikutelmaa *Waldweben*-tyyppisestä metsän havinasta (kuva 6; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014).

Hyvin poikkeuksellinen ratkaisu ajankohtaansa nähden on klarinetin välillä rytmisesti peruspulssista täysin vapaaksi merkitty ja lauluäänestäkin riippumaton käen kukuntamotiivi (mts., tahdit 40–50). Tämän ”varhaisaleatorisen momentin” esikuvaksi Salmenhaara on arvellut Mahlerin ensimmäisen sinfonian johdantoa. (kuva 7; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014; Salmenhaara 1996, 72; Aho 1985, 24).

Myös solistille annetaan teoksessa runsaasti mahdollisuuksia käsitellä rytmia itsenäisesti. *Traumgesichtin* tapaan Melartin käyttää *Marjatassa* paljon jousien jakoja (divisejä), jotka tekevät satsista rikkaamman. (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014.) Muutenkin teoksen soitinnus on hyvin värikästä ja esimerkiksi celestan runsas käyttö (ks. esimerkiksi Melartin 2014a, tahdit 76–110) tuo tekstuuriin ihmeellisiä, ylimaallisia sävyjä.

Onko se, että orkesterin kokoonpano *Marjatassa* on suurempi kuin *Luonnottaressa*, Melartinin tietoinen kannanotto? Suomessa ei ollut teoksen syntyaikana sellaista tilannetta, että olisi ollut mahdollisuuksia saada sitä suunnitellulla kokoonpanolla esitettyä. Silti Melartin on selvästi halunnut kirjoittaa sopraanolle

²⁰ Ks. myös Ranta-Meyer ja Kyllönen tässä Musiikki-lehden numerossa.

68 [9]

Fl. *ppp*

Cl. (Si) *ppp*

Tr. (Do) *fz*

Arpa *pp* bisbigliando

Cel.

Canto

Vni I

Vni II *ppp* sul pont.

Kek - si mar - ja - sen mä - el - tä.

Kuva 6. *Marjatta*, tahdit 68–69 (Melartin 2014a).

ja orkesterille suuren teoksen, joka kestoltaankin on miltei kaksi kertaa pidempi kuin Sibeliuksen sävelruno. Siinä missä kokoonpanon osalta Sibeliuksen *Luonnottaessa* on kaksinkertaiset puupuhaltimet laajennettuna bassoklarinetilla, Melartinin orkesterissa on mukana vielä piccolo, englannintorvi, kontrafagotti, kolmas trumpetti ja tuuba. Sibeliuksen teoksessa ei ole lainkaan celestaa vaan kaksi harppua; Melartinilla kokoonpanoon kuuluu harppu, celesta ja piano.

Huomionarvoista *Marjatassa* on orkesterinkäsittely, joka on erityisesti teoksen alkupuolella hienostuneen ohutta verrattuna Melartinin yleensä melko paksuun tekstuuriin (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014). Loppupuolella teos hieman taittuu Melartinille perinteisemmän orkesterinkäsittelyn suuntaan. Orkestraation ilmavuus on silti *Marjatassa* eräänlainen kokonaisratkaisu: uusi aspekti Melartinille säveltäjänä. On siksi hieman yllättävää, ettei hän enää sen jälkeen juuri vastaavanlaisen orkesterinkäsittelyn parissa jatkanut.²¹ Tässäkin suhteessa sävellyksellä on yhtymäkohdat *Luonnottareen*: molemmat jäivät tekijöidensä tuotannossa tyyliltään ja lajityypiltään ainutkertaisiksi teoksiksi (ks. esim. Salmenhaara 1984, 306).

²¹ Näkemys perustuu erityisesti Melartinin sinfonioiden ja orkesteriteosten puhtaaksikirjoitushankkeen parissa vähitellen lisääntyneeseen tietoon ja käsitykseen hänen soitinnuksestaan ja orkesteritekstuuristaan 3. sinfoniasta alkaen aina opuksen 160 *Siniseen helmeen*.

40 **5 Cadenza**

Cl. (Sis) (1.)
 Der Kuckuck weiter (sehr zart) ohne Rücksicht auf das Tempo bis es bei * plötzlich aufhört. etc.

Cor. (Fa) via sord.

Arpa nicht abblüpfen!

Canto *recitando*
 "Ku-ku kul - tai - nen kä - kö - nen, ho-pei - nen hoi - lat - te - le, ti - na - rin - ta riu - kut-te - le.

5 Cadenza

Vni I via sord.

Vni II via sord.

Vlc via sord.

Vc. via sord.

Cb. via sord.

Kuva 7. Marjatta, tahdit 40–50 (Melartin 2014a).

Ajankohdan uusien vokaalisten ilmaisupykimysten, esimerkiksi Schönbergin ja myöhemmin Béla Bartókin tai Leoš Janáčekin suurten laulu- ja oopperateosten hengessä Melartin näyttää *Marjatassa* kokonaan luopuneen lauluäänien belcantomaisesta käsittelystä ja siirtyneen kohti lauluäänien resitoivan, ekspressiivisen ominaislaadun hyödyntämistä (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2014). Vapaa parlandotyylillä, haastavat intervallit ja sisääntulot merkitsevät, että lauluosuus on teknisesti varsin vaativa. *Luonnottaren* yhteydessä on tuotu esiin, että Sibeliuksen partituurista ja sen lauluosuudesta voi päätellä huomattavan paljon Aino Acktén kyvyistä ja laajasta äänialasta (Kilpeläinen ja Virtanen 2003, x). *Marjatan* kohdalla solistin tekstuuria arvioitaessa on hyvä muistaa, että myös se oli sävelletty tälle samalle laulajattarelle.²²

Pyrkimys tekstin puheenomaisen rytmin säilyttämiseen näkyy *Marjatassa* esiin piirtyvänä ominaisuutena: varsin runsaina tahtilajien vaihdoksina, jollaisia esimerkiksi *Luonnottaresta* ei tapaa. Mielenkiintoista olisi tutkia jatkossa enem-

²² ”Tiedätkös se oli niin väkevä, se hänen esityksensä ja itse timbre vaikutti pak-sulta vereltä”, kuvasi Aino Sibelius miehelleen Acktén *Luonnottar*-esitystä vuoden 1914 konsertista. Säveltäjä itse ei ollut siinä läsnä (Talas 2007, 232).

män nuoren Aarre Merikannon vuonna 1912 säveltämän ”atonaalista tyyliä hipovan” pienoisoopperan *Helena* (ks. Salmenhaara 1996, 234–240) antamia mahdollisia yllykkeitä *Marjatan* vokaali-ilmaisuille. Melartin oli juuri kyseisen teoksen säveltämisen aikana, kevätlukukaudella 1912, Merikannon sävellyksenopettaja ennen tämän siirtymistä Leipzigiin Max Regerin oppilaaksi. Avarakatseinen ja 1920-luvun modernisteja henkisesti tukenut Melartin omaksui myös itse paljon vaikutteita sävellysoppilailtaan, kuten tutkimus on osoittanut (Ranta-Meyer 2015, 100–102; 109).

Marjattaan sisältyvät tulkintamahdollisuudet

Kun tarkastellaan Melartinin tekemiä ratkaisuja tässä legendassa sopraanolle ja orkesterille, vaikuttaa siltä, että *Marjatta*-aihe on puhutellut häntä erityisellä tavalla. Kyse ei ole vain aiemmista, Finnen aloitteisiin kytkeytyvistä yhtymäkohdista. Melartin olisi voinut valita *Kalevalasta* Ackettä varten jonkin muunkin episodin, mutta ilmeisesti hän näki *Marjatan* mahdollisuudet symbolisessa mielessä erityisen kiinnostavina. Se, että hän on koostanut itse kyseisen näkymän aiheeseen ja valinnut juuri kyseiset rivit yhteensä neljä kertaa laajemmasta runosta, on teoksen symboliikan kannalta olennaista. Runosta on esimerkiksi jätetty kokonaan pois jaksot, joissa kuvataan päähenkilön osakseen saama häpeä ja hylkääminen. Lyhennysten jälkeen Väinämöisen painoarvo kokonaisuudessa on noussut merkittävästi ja häntä koskeva osuus muodostaa *Marjatta*-jaksolle hyvin voimakkaan vastinparin.

Alkupuolella korostuvat tarinan pastoraaliset osuudet. Käki aihe on ollut Melartinille ilmeisen rakas, koska se esiintyy sekä *Ainossa* (op. 50), *Marjatassa* että *Sinissä helmessä* (op. 160). Se vaikuttaa olleen Melartinille nimenomaan kevään, alkukesän ja heräämisen symboli: elämän alkamisen, nuoruuden, lapsuuden taakse jättämisen vertauskuva. Samalla se on ollut hänelle karjalaisen maiseman ja kotiseutujen idyllin, valoisan koivumetsän ja vaaleissa väreissä siintävien vaarojen symboli. Timo Virtasen (2014) mukaan jo *Kullervosta* ja *Lemmin-käisestä* saakka Sibeliuksen *Kalevala*-käsitys näyttää johtaneen hänen musiikissaan pikemminkin tummiin, karuihin ja karheisiin sointikuviin ja -sävyihin, kun Melartinin *Marjatan* sävytys hänen mielestään on läpikuultava, pastoraalinen ja idyllinen. ”Melartin loihitti orkestraatiolla teokseen lempeän valohämyn, ja soitinnuksella maalailaan pastoraalitunnelmia käen kukuntoineen ja paimentorvineen”, Virtanen kuvaa *Marjattaa*.

Laajan orkesterivälikkeen jälkeen teoksen loppupuoli muodostuu Väinämöisen suuresta monologista, jossa hänen runonlaulajan ja tietäjän jumalalliset piirteensä korostuvat. Vaikka tekstin mukaan Väinämöinen suuttui syrjäyttämistään, *Marjatan* pojan nostamisesta Karjalan kuninkaaksi, musiikki ei ilmennä tätä tunnetilaa juuri lainkaan. Musiikillisen konfliktin puuttumisella pikemminkin korostetaan Väinämöisen suuruutta: Melartin ei tuo suuttumusta millään

tavalla esille, vaan käsittelee Väinämöisen lähtöä enemmän symbolistisella, jumalallisuuteen viittaavalla tasolla. Väinämöinen ei ota tapahtumaa henkilökohtaisesti, inhimillisellä tunteiden tasolla, vaan hänet nostetaan ikään kuin osaksi jumalten maailmaa, jossa emootiot ovat toissijaisia tai ollaan niiden yläpuolella. Lähtiessään pois Väinämöinen vielä osoittaa jaloutensa: hän jättää luomansa kanteleen, siis musiikin, soiton ja laulut symbolisesti Suomelle ”ikuisiksi iloksi” ja voiman lähteeksi siihen asti, kunnes hänen aikansa taas tulee ja häntä jälleen tarvitaan.

Väinämöisen koko monologi nousee eräänlaiseksi yli-inhimilliseen suuruuteen kohoamisen apoteosiksi perustuessaan pitkälle es-urkupisteelle, joka kestää teoksen 229 tahdin kokonaisuudesta kokonaiset 50 viimeistä tahtia. Urkupisteen painoarvo on poikkeuksellinen ja se tuntuu olevan tietoinen kannanotto, alleviivaava ja voimakas viittaus Sibeliuksen tapaan käyttää urkupistettä, mutta jonka Melartin haluaa toteuttaa laajempaan ja symbolistisesti väritettyinä keinovarana. Väinämöisen jäähyväissanojen tehoa vahvistaa vielä 18 tahdin mittainen patarummun tasainen, juhlallinen pohjarytmi urkupistesävelellä (Melartin 2014a, tahdit 180–197). Lisäksi aiemmin mainittu ja kuvassa 5. havainnollistettu Kristus- tai jumaluusaihe – tekstin jumaluusteeman sointukulku – tuodaan tässä urkupisteen päälle. Koko teos loppuu tähän urkupistejaksoon ja jumaluusaiheeseen ikään kuin Melartinin haluna kohottaa Väinämöisen perintö, musiikki, yli-inhimilliseen asemaan. Kuten Salmenhaara (1996, 74) on havainnut, lopun symbolista elettä korostetaan solistin korkean b:n avulla samalla kun orkesterin korkeassa rekisterissä soiva loppufanfaari kääntyy kirkastuneeksi Es-duuri-soinnuksi. Myös tässä *Marjatan* loppuratkaisu vertautuu *Ainon* päätösjaksoon, jossa on myös samankaltaista symboliikkaa ja lopussa ehkä vielä konkreettisempi kohoaminen kohti eteerisiä korkeuksia. (Ks. *Ainon* symbolistisista piirteistä Ranta-Meyer 2008b, 77–80).

On kiinnostavaa, että *Marjattaa* käsitteiden musiikkiarvostelijoiden tai -kirjailijoiden joukosta ainoastaan *Hufvudstadsbladetin* kriitikko K. F. Wasenius on maininnut suomenkielisen teoksen loppuun piilotetun patriottisen viestin, karjalaisen kevätmaiseman ihanteellistetun kuvauksen ja lopun vaikuttavan apoteosimaisuuden. Esimerkiksi Melartinin ystävä Leo Funtek koki, että oli teosta kuunnellessaan jäänyt vaille suurta nousua tai hymninkaltaista huipennusta. Waseniuksella oli tapana haastatella etukäteen uutuusteosten säveltäjiä ja jopa tutustua partituureihin ennakolta. On mahdollista, että kaikista kriitikoista vain hän on keskustellut teoksesta säveltäjän kanssa ensiesityksen edellä. Siten hän on musiikkiarvostelussaan ehkä tullut välittäneeksi jälkipolville niitä autenttisia merkityksiä, joita säveltäjä itse oli teokselleen halunnut juuri tuossa historiallisessa tilanteessa antaa.

Kun Sibeliuksen *Luonnotar* pohjautuu *Kalevalan* alkurunoon, niin kontrastina sille Melartin on valinnut aiheekseen kansalliseepoksen viimeisen runon. Voitaisiinkin sanoa, että Melartin ikään kuin luo symbolisesti suuren kaaren kahden teoksen ja kahden säveltäjien välille. Kyse olisi silloin eräänlaisesta kannanotosta: kun Sibelius aloittaa, Melartin lopettaa; kun Sibelius tarttuu maa-

ilman syntyyn, Melartin valitsee kristinuskon syntyyn liittyvän tarinan.²³ Kyse voi luonnollisesti olla myös erottautumisesta: Melartin on valinnut aihepiiriltään samankaltaisen tekstin, mutta halunnut tehdä musiikkinsa avulla siitä kokonaan erilaisen tulkinnan kuin vanhempi kollegansa.

Viimeisen runon aihepiiri on muutenkin tarjonnut Melartinille paljon virikkeitä, jotka voidaan nähdä symbolismin ajankohtaan nähden myöhäisenä peilauksena. Legenda sopraanolle ja orkesterille on mittakaavaltaan pienempi kuin viisi vuotta aiemmin syntynyt ooppera, mutta tuo eräänlaisen laajennoksen sen maailmaan ja siinä olevan symbolistisiin vihjeisiin. Kun *Marjatta* on kannanotto *Luonnottareen* ja sen paralleeliteos tai vastinpari, niin symbolitasolla *Marjatta* on *Ainon* jatkumoa ja sen ilmeinen sisarteos. Molemmissa jälkimmäisissä teoksissa luontokuvaus on konkreettista alkupuolella, mutta loppu kohoaa ideatasolle: *Ainossa* ekstaattiseen sulautumiseen auringon symboloimaan ”yliseen ylkään”, ylimaalliseen henkeen, messiaaseen ja *Marjatassa* kristinuskon saapumisen ja Väinämöisen lähdön apoteosiin.

Marjatassa Väinämöisen korottaminen jumaluuteen sinetöi hänen henkisen perintönsä – kanteleen symboloiman musiikin – ikuisiksi ajoiksi suomalaisuuden puolustukseksi ja kansallisen voiman lähteeksi. Symboliikan on täytynyt olla poikkeuksellisen sytyttävä säveltäjän omastakin näkökulmasta, jos hän routavuosien Suomessa mielsi itsensä Sibeliuksen rinnalla osaksi Väinämöisen perinnönjatkajien ketjua.

Lopuksi

Melartinin legenda sopraanolle ja orkesterille liittyi monin tavoin 1900-luvun alun Suomen historialliseen ja musiikkisosiologiseen tilanteeseen. Maan ja sen kulttuurin säilymiseen osana Venäjää oli liittynyt vakavia uhkia jo pitkään. Omintakeisen kansallisen taiteen olemassaoloa ja elinvoimaa oli tarve siksi korostaa yhteiskunnassa.

Kalevalalla oli musiikkikirjoittelussa toiseen maailmansotaan asti vahva asema Suomen pitkän menneisyyden ja eräänlaisen ydinsuomalaisuuden vertauskuvana. Useat kirjoittajat pitivät Sibeliusta suomalaiskansallisen säveltaiteen luoja ja *Kalevala*-aiheisia teoksia tämän tuotannon suomalaisuuden tärkeänä aspektina. (Huttunen 1993, 115–122.) Valitsemalla orkesterilaulunsa aiheen *Kalevalasta* Melartin kytki itsensä siten säveltäjänä kansallisen taiteen tuolloin tärkeänä pidettyyn jatkumoon. *Marjattaa* koskevassa musiikkikirjoittelussa onkin havaittavissa Huttusen (1999, 121–125) kokoamat kansalliseen musiikkiin liitetyt tunnusmerkit: suomalainen maisema ja luonto, kalevalainen aihe tai sen

²³ Virtanen (1999, 256) on tuonut esiin *Pohjolan tyttären* ohjelmallisten taustojen yhteydessä sen, miten teokset rinnastuvat toisiinsa ja miten *Luonnottarta* ja *Marjattaa* yhdistävät luomiskertomustyypinen tematiikka ja runojen säkeiden samankaltaisuudet, jopa suorat viittaukset toisiinsa.

ohjelmallinen kuvaus sekä kansanomaiset vivahteet. Sen sijaan yhteyksiä melko suoraan vertailukohtaan, Sibeliuksen *Luonnottareen* ei musiikkiarvosteluissa tuotu esiin. Myöskään säveltäjän tekemää patrioottista tulkintaa Väinämöisen musiikin symbolisesta merkityksestä ei teoksessa havaittu tai käsitelty, joskin poikkeuksen tästä tekee *Hufvudstadsbladetin* arvostelija K. F. Wasenius.

Marjatta edusti syntyajankohtaansa nähden Suomessa uutta, omintakeista ja aikansa virtauksista tietoista modernia tyyliä, joka on voitu kokea aikalaiskriitikoiden sanoin ”vaativaksi” ja ”oudoksi”. Ohjelmallinen *Kalevala*-aiheinen runoteksti – 1980-luvun musiikkiarvostelijan jopa ”jäyhäksi laulupoljennoksi” nimittäjä – on puolestaan myöhemmin saatettu kokea aikansa eläneeksi ja siksi muodostua esteeksi teoksen vakiintumiselle orkestereiden perusohjelmistoon.

Tämän *Marjattaa* koskevan artikkelin johtopäätöksenä kuitenkin on, että teoksena Melartinin legenda sopraanolle ja orkesterille on mielenkiintoinen ja rikas. Sen tarkastelun ansiosta Melartinin jälkikuva säveltäjänä on entisestään monipuolistunut. *Marjatta* ei kuitenkaan ole vielä tyhjentyneet tämän artikkelin myötä. Teos antaa mahdollisuuksia jatkossa laajentaa käsittelyä ja tarkastella aivan omana kokonaisuutenaan vaikkapa Melartinin tapaa nojata johtoaihetyyppiin ratkaisuihin tai hänen motiivisen työskentelynsä periaatteita.

Lähteet

Arkistolähteet

KK: Kansalliskirjasto.

KK Coll. 4.11. Aino Ackté-Jalanderin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Aino Acktéille.

KK Coll. 530.3. Erkki Melartinin arkisto. Aino Ackté-Jalanderin kirjeet Erkki Melartinille.

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

KK Coll. 530.39 Erkki Melartinin arkisto. Leikekokoelma I, vuodet 1895 –1916.

KK Coll. 530. Erkki Melartinin arkisto. Taskukalenterit 1908, 1914,1915, 1935.

KA: Kansallisarkisto.

KA Jalmari Finnen arkisto, PR 172, 173. Erkki Melartinin kirjeet Jalmari Finnelle.

KA Ester Ståhlbergin arkisto, kansio 30. Erkki Melartinin kirjeet Ester Hällströmille.

RA: Rigsarkivet, Kööpenhamina.

RA Coll. 05973 Laust ja Eva Moltesenin arkisto. Erkki Melartinin kirjeet Eva Moltesenille.

Muut lähteet

Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 426. Helsinki: SKS.

Barber, Charles 2002. *Lost in the stars: the forgotten musical life of Alexander Siloti*. Lanham: Scarecrow Press.

Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriikirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Acta Musicologica Fennica 18. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- Jyrkiäinen, Reijo 1997. Kahden suuren kilpasoitto: orkesteritoimintaa pääkaupungissa vuodesta 1881. Tutkijaseminaarin esitelmä 29.10. Moniste ohjelmistoliitteineen artikkelin kirjoittajan hallussa.
- Kilpeläinen, Kari ja Timo Virtanen 2003. Introduction. Teoksessa *Jean Sibelius: works for voice and orchestra. Luonnotar Op. 70*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. ix–xi.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. *Studia Musica* 28. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Melartin, Erkki 2014a. *Marjatta: legenda sopraanolle ja orkesterille* op. 79. Teksti Kalevalan 50. runosta. Partituuri. Helsinki: Fennica Gehrman. Verkkolähde http://www2.siba.fi/melartinseura/op79_score.pdf [15.11.2015].
- Melartin, Erkki 2014b. *Marjatta: legenda sopraanolle ja orkesterille* op. 79. Pianopartituuri. Helsinki: Fennica Gehrman. Verkkolähde http://www2.siba.fi/melartinseura/op79_vocal%20score.pdf [15.11.2015]
- Oxford dictionary of music*, sv. legend. Toim. Michael Kennedy. Oxford: Oxford University Press.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa 1: Valmistuneet sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Poroila, Heikki 2015. *Erkki Melartinin sävellykset*. Verkkolähde <http://koti.mbnet.fi/hjp/Melartin/Melartin.html> [11.11.2015].
- Ranta, Sulho 1942. *Musiikin valtateillä: musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.
- Ranta-Meyer, Tuire 1992. Erkki Melartinin säveltäjäntyö vuosina 1896–1903. Elämänvaiheiden, teosten tyylin ja vastaanoton tarkastelua opintovuosista ensimmäiseen sävellyskonserttiin. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ranta-Meyer, Tuire 2003. Ei päivää ilman kynänpiirtoa. Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896 –1911. Musiikkitieteen lisensiaatintutkimus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius, 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 2008a. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008b. Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria. *Musiikki* 38 (2): 43–86.
- Ranta-Meyer, Tuire 2015. Erkki Melartin modernistisukupolven sävellyksenopettajana. Teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia: kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson ja Matti Huttunen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 93–108.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen 2014. Erkki Melartinin *Marjatta* sopraanolle ja orkesterille op. 79. Edition esipuhe. Helsinki: Fennica Gehrman. Verkkolähde <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958: Suomen musiikin historia* 3. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka 2012. Yksilö ja historia taiteilijaelämäkerroissa. *Historiallinen aikakauskirja* 110 (4): 412–422.
- Savolainen, Pentti ja Matti Vainio 2002. *Aino Acté: elämänkaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.
- Sibelius, Jean 1981. *Luonnotar: Tondicht für Sopran und Orchester*. Opus 70. Klavierarbeitung vom Komponisten. Deutscher Text von Alfred Julius Boruttau. Edition Breitkopf Nr. 8272. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Sibelius, Jean 2013. Lemminkäinen palaa kotiseudulle. Teoksessa *Lemminkäinen*, op. 22, lopulliset versiot. Jean Sibelius Complete Works I/12b. Toim. Tuija Wicklund. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Talas, SuviSirkku (toim.) 2007. *Syysilta: Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1905–1931*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Tarkkanen, Ahti 2013. Ahti Tarkkanen muistelee: HKO:n konserttivieraana 70 vuotta. *Filharmonia, Helsingin kaupunginorkesterin asiakaslehti syksy 2013*. Verkkolähde http://www.hel.fi/hel2/filharmonia/lehti/lehti_s_2013.pdf [15.11.2015.]
- Virtanen, Timo 1999. Sibeliuksen Pohjolan tytär: käsikirjoitukset, syntyhistoria ja ongelmallinen tausta. *Musiikki* 29 (3): 243–261.
- Virtanen, Timo 2001. Pohjola's daughter: "L'aventure d'un héros". Teoksessa *Sibelius Studies*. Toim. Timothy Jackson ja Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 139–174.
- Virtanen, Timo 2014. Reunahuomautuksia Melartinin Marjattaan. Julkaisematon artikkelin käsikirjoitus. Kopio kirjoittajan hallussa.

Influences, reception history and aspects of interpretation in Erkki Melartin's *Marjatta*

Erkki Melartin (1875–1937) was a Finnish composer and conductor at the beginning of the 20th century. He was also a long-term director of the Helsinki Conservatory (today known as the Sibelius Academy), a teacher of music theory and composition, and a leading figure of several professional organizations. While performing these activities, he closely followed musical trends in central Europe, Denmark and Sweden.

This article accounts for his Kalevala-based tone-poem *Marjatta* op. 79, a legend for soprano and orchestra. It was completed in 1914, exactly one year after *Luonnotar* op. 70 by Sibelius. *Marjatta* was dedicated to the great Finnish opera diva Aino Ackté, who originally had contacted the composer in hope of receiving a new large orchestral song for her repertoire. She also premiered it in Vyborg, Helsinki and Stockholm.

The article is predominantly a reception study of *Marjatta*. The primary sources shed new light on the genesis of it. Furthermore, reviews of the work and their connotations have been examined thoroughly. An analytical approach reveals that *Marjatta* is an intrepid and unique work among the contemporary musical oeuvre at the time in Finland. It can be considered as a counterpart of *Luonnotar*, but also a sister work of Melartin's opera *Aino* (1909). In addition, the article prevails the ideological and socio-historical trends behind the work.

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