

Esipuhe	4
---------------	---

Artikkelit

Tuire Ranta-Meyer ja Jani Kyllönen: <i>Traumgesicht</i> . Yöllisten näkyjen unohdettu runoelma	7
Sakari Ylivuori: Voima, ääriiviivat ja sinfoninen ykseys. Melartinin viides sinfonia, "Sinfonia Brevis", op. 90	36
Tuire Ranta-Meyer: Vaikutteet, vastaanotto ja tulkintamahdollisuudet. Erkki Melartinin <i>Marjatta</i> , legenda sopraanolle ja orkesterille	58
Sakari Ylivuori: Geneettinen näkökulma <i>Fantasia apocaliptican</i> kokonaisuutoon	87

Katsaukset ja puheenvuorot

Mats Liljeroos: Ut ur den sibelianska slagskuggan. Dags för rehabilitering av symfonikern Melartin	111
Heikki Poroila: Opuksella vai ilman? Suomalaisten säveltäjien ja kustantajien salattu maailma	125

Kannen kuva: Erkki Melartin. Tuire Ranta-Meyerin kokoelmat.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Etusäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1** s. 180 euroa, **1/2** s. 100 euroa, **1/4** s. 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi.

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura, Kaivokatu 12, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** Dos. Juha Ojala, Musiikkikasvatus, PL 4400, 90014 Oulun yliopisto, juha.ojala@oulu.fi; MuT Ari Poutiainen, Opettajankoulutuslaitos, PL 9, 00014 Helsingin yliopisto, ari.poutiainen@helsinki.fi. **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@live.fi. **Toimitusneuvosto:** Markus Mantere, Liisamaija Hautsalo, Olli Heikkinen, Vesa Kurkela, Meri Kytö, Sini Mononen, Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Sanna Qvick. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Nuppu Koivisto, mts.toimisto@gmail.com. **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irttonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

”

*Hanslick valtaa mielet
uudella suomennoksella.
Häntä voisi soveltaa
rakentavasti ja väistää
musiikkisodat.*

Vesa Sirén,
Helsingin Sanomat, 31.1.2015

34€



EDUARD HANSLICK
MUSIIKILLE
OMINAISESTA
KAUNEUDESTA

(Vom Musikalisch-
Schönen, 1854)

SUOM. ILKKA ORAMO
niin & näin -kirjat 2014
180 sivua
ISBN 978-952-5503-81-4

KLASSIKKO, JOKA SOI JA SOI.

Viihteellistynyt romantiikka piti musiikkia tunne-
elämän kuvastimena, korvikkeena tai kantajana.
Prahalaissyntyinen Eduard Hanslick (1825–1904)
kyllästyi sävellysten riippumattomuutta loukkaa-
vaan näkemykseen. Musiikin pitää olla musiikkia.
Vasta toissijaisesti se kenties huokuu tai heijastaa
jotain ei-musiikillista.

Musiikille ominaisesta kauneudesta (1854) on sävel-
taiteen tulkinnan omaääninen klassikko. Musiik-
kitieteen pioneeri Hanslick sukeltaa päätyössään
tunnekuohuja syvemmälle ja tekee oikeutta soivien
taideteosten itsenäisyydelle. Nyt musiikinteorian
emeritusprofessorin Ilkka Oramon kääntämä me-
hukas teos laulaa ja soi suomeksi.

MUISTA MYÖS NÄMÄ

KESTOTILAA monitieteinen, keskusteleva, kaunis niin & näin -lehti: 45 euroa.
HANKI niin & näin 3/2015, suuri teemanumero musiikista.

Esipuhe

Suomalaisuutta on luotu kirjoittamalla kansallista historiaa, vaalimalla kulttuuriperintöä ja pitämällä esillä erilaisia isänmaallisia tunnuksia. Erityisesti 1800-luvun loppupuolelta alkaen kansallista identiteettiä rakennettiin myös suurmiesten ympärille. Myyttisten sankarien ja historiallisten henkilöiden kunnioittaminen palautuu romantiikan ajan sankarinpälvontaan, ja suurmieskultti sai ilmeensä erilaisten patsashankkeiden ja syntymäpäivien juhlintaan liitettyjen perinteiden avulla.

Esimerkiksi kansallisrunoilija J. L. Runebergin päivää alettiin viettää jo hänen elinaikanaan, 50-vuotispäivien yhteydessä vuonna 1854. Siitä kehittyi vuosisadan vaihteeseen mennessä ensimmäinen kansallispäivämme koulujuhlineen, soihtukulkueineen ja tuhansien kotien ikkunoissa palavine kynttilöineen. (Klinge 1999.) Martin Wegeliuksen 1882 perustamassa ja johtamassa Helsingin Musiikkiopistossakin helmikuun 5. päivä oli tärkeä yhteisöllinen tapahtuma. Koko opettajakunta, oppilaat ja johtaja kokoontuivat juhlimaan päivää musiikin, kuvaelmien, itse maalattujen lavasteiden ja melodraamojen parissa. Vuonna 1893 musiikkiopiston juhlassa esitettiin muiden muassa Sibeliuksen Runebergin sanoihin säveltämä *Svartsjukans nätter* lausujalle, viululle, sellolle ja pianolle. Tästä tapahtumasta nuori musiikinopiskelija Erkki Melartin kirjoitti innostuneesti vanhemmilleen (kirjeessään 9.2.1893).

Suurmiehet kiinnostavat edelleen ihmisiä myös nyky-Suomessa. Heidän asemaansa on perusteltu esimerkiksi sillä, että kun muualla maailmassa merkitsevät henkilöahmot ovat olleet kuninkaita, kenraaleita, keksijöitä ja löytöretkeilijöitä, meillä he ovat olleet puhtaita hengen miehiä ja siksi todellisia suurmiehiä (Klinge 1999). Heidän elämäntyönsä myös vaikuttavat yhä käsityksiin kansallisesta identiteetistä, eikä jalustalle nostettujen henkilöiden toimintaa ja yhteiskunnallispoliittisia tai arjen historiaan liittyviä аспекteja ole vielä suinkaan tyhjentävästi tutkittu.

Niin sanotun uuden musiikkitieteen myötä tutkimusalueet ja metodit ovat kuitenkin laajentuneet, eikä musiikinhistorian kirjoituksen enää katsota voivan perustua kansallisikoneiksi kruunattujen nerojen ja heidän teoksiensa varaan (ks. Sarjala 2002, 2012, 2014). Joitakin kriittisiä äänenpainoja kuuluu myös kulttuurielämämme keskusteluissa. Esimerkiksi kapellimestari Ville Matvejeffin mielestä meillä vallitsee eräänlainen monopoli ajattelu. "On vain yksi Kansallisooppera, vain yksi tähtikapellimestari, vain yksintähtisäveltäjä. On vain yksi johtaja ja kaikki muu on irrelevanttia yleisessä keskustelussa", hän totesi vastikään *Helsingin Sanomissa* (Saarikoski 2015).

Vuosi 2015 on muodostunut Suomessa erityiseksi Jean Sibeliuksen 150-vuotisjuhlien tapahtumakavalkadiksi. Sen lisäksi – varsinkin Pohjoismaissa – on saatu kaksoisvoitto ja voitu riemuiten kääriä konserttiohjelmaa, luentosarjoja ja musiikkikirjoittelua kahden samana vuonna syntyneen säveltäjän ympärille: Sibeliuksen ja Carl Nielsenin. Samalla kuitenkin on unohdettu kysyä, mistä kumpuaa tarve rakentaa maan, kaupungin, taiteilijan tai tutkijan identiteettiä aina samojen, tasavuosia täyttävien tunnustettujen miesten nimien varaan? Mikä jää varjoon ja vaille tunnistusta, kun muuta nostetaan esiin?

Yhteisesti jaettu kokemus siitä, mikä on musiikinhistoriaamme ja ketkä siihen ovat vaikuttaneet, yksipuolistuu, jos tyydytään tuomaan näkyviin vain sitä puolta musiikkielämästä, johon kiinnostuksen tai ihailun valonsäteet muutenkin jo ovat pitkään kohdistuneet. Aikoinaan kulttuurielämään, sen arvostuksiin ja vaikkapa uusien muusikkosukupolvien kouluttamiseen liittyviin ihanteisiin ovat vaikuttaneet suurmiesten ohella lukuisa joukko muita toimijoita. Uudempi musiikintutkimus onkin kyseenalaistanut esimerkiksi miessäveltäjien kaanonin nostamalla esiin naisia musiikkielämän eri rooleissa.

On tärkeää avata ikkunoita menneisyyteen – aivan samoin kuin ajankohtaisiin kansainvälisiin ilmiöihin – laajemman toimijajoukon näkökulmasta. “Olemmeko huomioineet, että Sibelius on kaikessa kansallisessa suuruudessaankin vain yksi osa sitä elävää ja globaalia musiikinhistorian jatkumoa, joka on saanut alkunsa vuosisatoja sitten ja jatkuu edelleen tässä ja nyt?”, kysyi myös Matvejeff aiemmin mainitussa haastattelussa.

Tänä vuonna on kulunut 140 vuotta säveltäjä, kapellimestari, rehtori, sävellyksen opettaja Erkki Melartinin syntymästä. Hänen osuutensa suomalaisessa musiikkielämässä on pitkään kuitattu periaatteellisella kohteliaalla kiitoksella. Käytännössä hänet unohdettiin kuolemansa jälkeen vuosikymmeniksi. Kun kymmenen vuotta vanhempi säveltäjäkollega Sibelius saavutti jo hyvin varhain, viimeistään vuonna 1900 ylivertaisen aseman ja muista säveltäjistä poikkeavan aseman Suomessa (Huttunen 1993), Melartin koki jäävänsä tämän erityisasemaan nostetun kansallissankarin varjoon.

“Sibeliusta palvotaan kuin epäjumalaa”, hän kirjoitti jo 1907 kalenteriinsa (alun perin ruotsiksi). Vielä 1935 Helsingin kaupunginorkesterin intendentti Ernest Pingoud pahoitteli kirjeessään Melartinille konserttikauden rakentumista niin yksinomaan Sibeliuksen 70-vuotisjuhlavuoden varaan, ettei Melartinin teoksia ollut helppo saada ohjelmistoon. (Ks. Ranta-Meyer 2004.) Huttusen (1993) mukaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä ilmestyi suunnaton määrä Sibeliusta koskevia kirjoituksia, ja erityisen paljon niitä hänestä kirjoitettiin juhlavuosina 1915, 1925 ja 1935. Sama ilmiö on jälleen näkyvissä vuonna 2015: ”stora bror” Sibeliuksen nimi koristaa mitä runsaimmin kaikkea konsertti-toimintaa ja kirjoittelua, pikkuveli Melartin on jäänyt sivuun.

Melartinin teoksista on kirjoitettu hyvin vähän tutkimusartikkeleita. Nyt käsillä oleva teemanumero keskittyy erityisesti hänen musiikkinsa analyttisiin ja reseptionhistoriallisiin tarkasteluihin. Numeron syntymisen pontimena on ollut myös Erkki Melartin -seuran vuonna 2007 Suomen Kulttuurirahaston tuella käynnistämä, säveltäjän sinfonioiden ja muiden suurimuotoisten orkesteriteosten editointiprojekti.

Hankkeen myötä on noussut esiin uusia kiehtovia aspekteja Melartinin sävellysten tyylistä, teosten ajoituksesta ja eri kerrostumista sekä esityshistoriasta ja ylipäätään hänestä säveltäjätyyppinä. Näistä editointityön moninaisista partituuriin liittyvistä havainnoista ja teoshistoriaan kytkeytyvistä muista alkuperäislähteistä ammentavat erityisesti teemanumeron laajat *Traumgesicht-* ja *Marjatta-*artikkelit. Viidettä sinfoniaa tarkasteleva analyysi puolestaan tuo ensimmäistä kertaa esiin säveltäjän tavan rakentaa sinfonista ykseyttä: sen miten kaikki neljä

osaa on sidottu yhteen ja miten koko teosta kannattelee kaksi erilaista, koko sinfonian läpikäyvää temaattista prosessia.

Jean Sibelius Works -hankkeen ansiosta on Suomessa aiempaa kattavampi käsikirjoitustutkijoiden joukko. Sen säteilyvaikutus näkyy jo niin, että tässä *Musiikki*-lehden numerossa sovelletaan geneettisen kritiikin menetelmää Melartinin modernistisen pianosonaattiin *Fantasia apocaliptica*. Menetelmän perusteella paljastuu, että yksiosainen fantasia on punottu alun perin neliosaisen sonaattiluonnoksen aineksista.

Katsausartikkelissa ensimmäisenä näkökulmana on Melartinin sinfonioiden äänitysten eri tulkinnat. Niiden pohjalta nousee selvästi tarve saada aikaan uusi, alkuperäisiä partituureja kunnioittava ja editoituja materiaaleja hyödyntävä kokonaislevytys. Toinen katsaus erittelee sävellysten opusnumerointiin liittyvää problematiikkaa kolmen kotimaisen säveltäjän – Melartinin, Selim Palmgrenin ja Oskar Merikannon – teosluetteloiden kautta.

Kaikki tähän Melartin-teemanumeroon alun perin kaavailut näkökulmat ja artikkeli-ideat eivät nyt toteutuneet. Myös editointiprojekti on vielä kesken ja tuottaa jatkuvasti uutta tietoa tieteellisen työn pohjaksi. Melartin-tutkimukselle on näköpiirissä siksi edelleenkin umpeen kasvaneiden polkujen raivaamista ja löytöretkiä toistaiseksi kokonaan tuntemattomiin maisemiin tai karttojen valkoisiksi jääneisiin läiskiiin. Siihen innostavaan ja sytyttävään työhön olisi toivottavaa saada kotimaisten voimien lisäksi kansainvälisiä tutkimusmatkailijoita.

Jani Kyllönen ja Heikki Poroila ovat antaneet säästelemättä apuaan tämän numeron valmistelun eri vaiheissa. Kiitämme lämpimästi heitä sekä artikkeleiden vertaisarvioijia, joiden asiantuntemus, paneutuminen ja rakentavat kommentit ovat olleet tärkeitä artikkeleiden muotoutumiselle.

Helsingissä 12.11.2015

Tuire Ranta-Meyer, teemanumeron vastaava toimittaja

Juha Ojala ja Ari Poutiainen, päätoimittajat

Lähteet

- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Klinge, Matti 1999. *Suomen sinivalkoiset värit: kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. Helsinki: Otava.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 3.
- Saarikoski, Sonja 2015. Matvejeff: Suomeen mahtuu asia kerrallaan. *Helsingin Sanomat* 5.7.2015.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: SKS.
- Sarjala, Jukka 2012. Yksilö ja historia taiteilijaelämäkerroissa. *Historiallinen aikakauskirja* 110 (4): 412–422.
- Sarjala, Jukka 2014. Päättymätön yksilö – henkilöhistorian muuntuva kohde. *Ennen ja nyt: historian tietosanomat* 14 (2).

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 pyytänyt 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 vieraila 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 sinfoniana, 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 aikaimella 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 Leipziginissä. 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):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Horn [in F] and the bottom staff is for Trp. [in C]. Both staves show a triplet of notes: a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The Horn part is in F major (one sharp) and the Trp. part is in C major (no sharps or flats). Both parts end with a double bar line and a repeat sign.

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-iltaanakin 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*. Orkesterimusikoiden, Viipurin musiikinsy-tävain ja muun yleisön osoittama suosio kohdistui illan ohjelman lisäksi luon-nollisesti 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

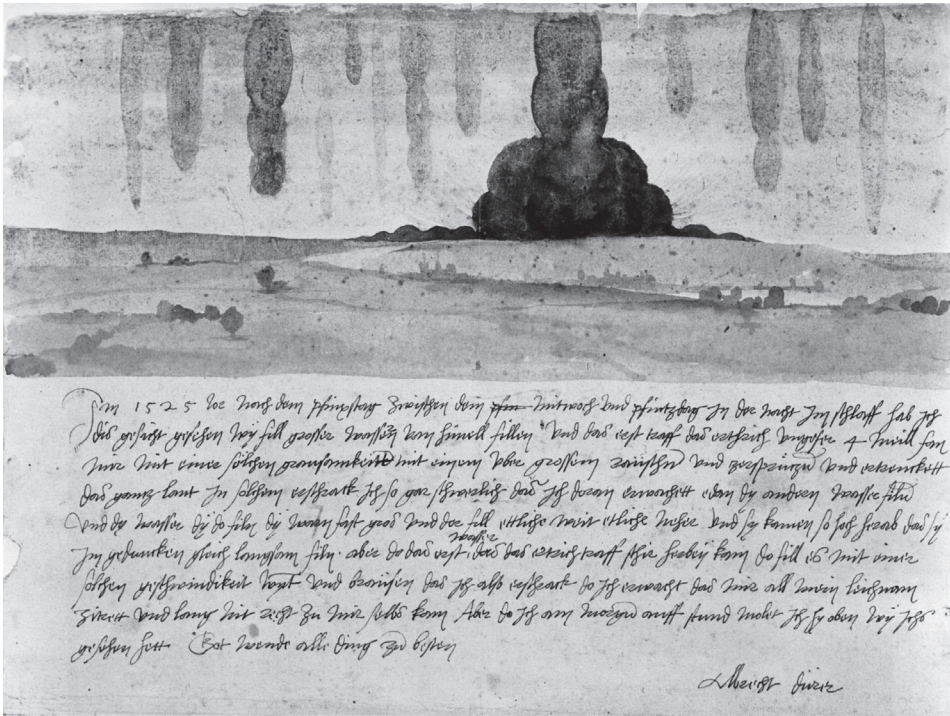
Kevätaamun unelmassa kirjailija, ”kauneuden maan myöhäsyntyinen kauneuspappi”, on käyttänyt kaikkia mahdollisia keinoja kauniin esiin saamiseksi” ja näytelmä kuvasi *Uuden Suomettaren* teatteriarvostelijan, nimimerkki F. H.:n mukaan ”outoja, omituisia sieluntiloja ja mieleltään järkkyyneen päähenkilön, 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 näytelmämusiikki 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 näytelmämusiikista.

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 päivälehdien kriitikko (ks. artikkelin sivut 28–29) erittelee teoksen esittely- ja kehittälyjaksoja. 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,

Lento rubato *dolce* *pp* *p* *mp* *mf* *f* *dim.* *poco stretto* *rall.* *a tempo*

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

2 [Andante molto] *pp* *p* *mf* *f* *sf rinf.* *8va* *6* *6* *6* *6*

Picc. Fl. 1-2 *tranquillo* *poco a poco stringendo*

Vni I-II Vle, Vc Senza sord. *espr.* *pp* *p*

Vni I-II Vle, Vc Con sord. *espr.* *pp* *p*

3 a tempo, poco più mosso

Picc. Fl. 1-2 *8va* *6* *6* *6* *6*

Vni I-II Vle, Vc Senza sord. *mf* *f*

Vni I-II Vle, Vc Con sord. *mf* *f*

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 ansaittua 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, persoonatyyl. 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 ylipäättään 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, tyyllisesti tai orkesterinkäsittellyisesti ei Suomessa tuohon mennessä ollut vielä sävelletty. Kaikki aikaisempi, mitä maassamme oli kirjoitettu, nojasi vahvasti germaaniseen perinteeseen. Sellaista aistikkua, eleganssia ja värikylläisyyttä, 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 tyyllisistä 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 viitekehukseen? 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 modaalisia 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 Schnévoigtin 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 konferenssiesitelmästä artikkelin toisen tekijän hallussa.
- Ranta-Meyer, Tuire 2003. Ei päivää ilman kynänpää: Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyylit ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Musiikkiteorian 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. Eva 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.

Voima, ääriviivat ja sinfoninen ykseys

Melartinin viides sinfonia, ”Sinfonia Brevis”, op. 90

Sakari Ylivuori

”Sen täydellisen ehjä rakenne ja muoto, lyrillinen herkkyyks ja kauneus sekä soittimellinen värikkyyks takaawat tälle säwelteokselle pysyvän tulevaisuuden”, ennusti Otto Kotilainen Erkki Melartinin viidennen sinfonian kantaesityksen arvostelussaan *Helsingin Sanomissa* (nimimerkki O. K. 14.1.1916). Kotilaisen ennustus teoksen tulevasta kohtalosta ei ole tähän päivään mennessä kuitenkaan toteutunut. Melartinin viides sinfonia on jäänyt sekä konserttiohjelmissa että musiikkianalyttisessä kirjallisuudessa muiden teosten varjoon. Erityisen varjon sa huomion valokiilaan on heittänyt toinen, muutamaa kuukautta aiemmin samalla konserttikaudella kantaesitetty viides sinfonia: Jean Sibeliuksen viides.¹

Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden rinnastus on hyvin kiinnostava, sillä niitä ei yhdistä vain läheinen kantaesityshetki. Kummankin teoksen kokonaisuus on nimittäin rakentunut hyvin samankaltaiselle periaatteelle. Kaikkein selkeimmin muotoa ohjaava yhteinen idea näkyy kahden ensimmäisen osan muodostamassa kokonaisuudessa, jota Sibeliuksen sinfonian kohdalla James Hepokoski (1993, 50) on kuvannut seuraavasti: ”Avoimeksi jäävä ensimmäinen osa valmistaa oman uudelleenmuotoilunsa painokkaamman toisen osan puitteissa”.² Sibeliuksen sinfonian kahden ensimmäisen osan muodostama kokonaisuus ei jäänyt huomaamatta myöskään teoksen kantaesitystä kuunneleelta Otto Kotilaiselta, joka muotoili asian arvostelussaan (*Helsingin Sanomat* 19.12.1915) seuraavalla tavalla: ”Wiides, wiimeisin sinfonia [on] yhä tässä suhteessa täydellisin. Jokaisen osan eri aiheet owat siihen määrin yhtäjaksoisiksi liitetyt että ne woisi pitää kuin yhtenä waltawana teemana. – – . *Toinen osa* melkein wälittömästi liittyy ensimmäiseen.”

Sekä Hepokosken että Kotilaisen kuvaukset Sibeliuksen sinfoniasta voisivat yhtä hyvin kuvata Melartinin viidettä sinfoniaa. Melartin on nimittäin sitonut sen kaikki neljä osaa hyvin tiiviisti yhteen. Tulkintani mukaan sinfoniaa kannattelee kaksi erilaista koko sinfonian läpi käyvää temaattista prosessia. Näistä prosesseista seuraa, että vaikka sinfonia koostuukin neljästä osasta, se muodostaa

¹ Konserttikaudella 1915–1916 kantaesitettiin Helsingissä peräti neljä uutta suomalaista sinfoniaa. Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden lisäksi kantaesityksensä saivat Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia ja Robert Kajanusen *Sinfonietta*.

² Kaikki käännökset, ellei toisin ole mainittu, ovat omiani. Hepokosken alkupe-
räinen muotoilu: ”The inconclusive first movement is preparatory to its recasting
in the more emphatic second.”

yhden osien yli etenevän kokonaisuuden – jota Kotilaisen sanoin ”voisi pitää kuin yhtenä waltawana teemana”.

Melartinin sinfonian osien väliset yhteydet eivät perustu vain teoksen teemaattiseen ainekseen. Itse asiassa sinfonian rakenteen kiinnostavin aspekti on tapa, jolla Melartin on yhdistänyt kahdeksi suuremmaksi kokonaisuudeksi teoksensa näennäisesti erilliset neljä osaa. Ne toteuttavat päällisin puolin perinteisen klassisen sinfonian kokonaisrakennetta: sonaattimuotoinen ensiosa, laulava hidas toinen osa, tanssillinen (vaikkei kuitenkaan scherzomainen) kolmas osa ja huipentava finaali. Melartin on yhdistänyt ensimmäisen ja toisen sekä kolmannen ja neljännen osan yhteen attacca-merkinnällä.³ Kumpikaan attacca-yhteyksistä ei ole kuitenkaan pelkästään ulkoinen keino yhdistää kaksi muuten erillistä osaa yhdeksi isommaksi kokonaisuudeksi, vaan osien yhteensulauma nousee ja saa perustelunsa osien sisäisestä rakenteesta. Kuten tulen analyysissäni esittämään, ensimmäisen osan loppu ei pura osan luomaa rakenteellista jännitettä, vaan se saa purkauksensa vasta sinfonian toisessa osassa. Toisin sanoen kaksi ensimmäistä osaa muodostavat yhden elimellisen kokonaisuuden.

Kahden ensimmäisen osan yhteensulauma on teoksen selkein yhtymäkohta Sibeliuksen viidennen sinfoniaan, jonka ensimmäisen version kokonaisuuto perustuu hyvin samanlaiseen periaatteeseen. Aivan kuten Hepokosken ja Kotilaisen kuvauksistakin on luettavissa, ensimmäisen osan draaman kaarros päättyy ikään kuin kesken, ja toinen osa jatkaa hyvin selkeästi ensimmäisen osan maailmassa. Kiinnostavaa on, että kun Sibelius palasi viidennen sinfoniansa materiaaliin muokatakseen siitä uuden version, joka valmistui ja kantaesitettiin noin neljä vuotta myöhemmin vuonna 1919, suurin uudistus liittyi juuri kahden ensimmäisen osan kokonaisuutoon: sinfonian lopullisessa versiossa – kuten varmasti on tunnettua – alun perin erilliset kaksi ensimmäistä osaa on sulautettu yhteen hyvin omaperäisellä tavalla.⁴

Musiikkitieteellisessä kirjallisuudessa eri kirjoittajat ovat analysoineet monesta näkökulmasta Sibeliuksen viidettä sinfoniaa, joten keskityn tässä artikkelissa ensisijaisesti Melartinin viidennen sinfoniaan.⁵ Kuvailen ensin lyhyesti koko sinfonian läpikäyviä temaattisia prosesseja luoden siten yleiskatsauksen sinfonian kokonaisrakenteeseen. Tämän jälkeen analysoin yksityiskohtaisesti Melartinin sinfonian kahden ensimmäisen osan rakennetta ja muotoa keskittyen erityisesti niihin piirteisiin, jotka liittävät nämä osat yhteen yhdeksi suuremmaksi kaarrokseksi.⁶ Artikkelin lopussa vertaan lyhyesti Melartinin sinfonian muotoratkaisuja Sibeliuksen viidennen sinfonian vastaaviin ratkaisuihin.

³ Tarkalleen ottaen ensimmäisen osan lopun ohje on *Quasi attacca*.

⁴ Sibelius kirjoitti sinfoniastaan kaikkiaan kolme versiota. Toinen versio (vuodelta 1916) ei ole nykylähtein rekonstruoitavissa.

⁵ Sibeliuksen viidettä sinfoniaa ovat analysoineet mm. Gray (1935), Abraham (1954), Pike (1978), Tawaststjerna (1978), Murtomäki (1993a) ja Hepokoski (1993). Vuoden 1915 versiota käsittelevät edellä mainituista erityisesti Hepokoski ja Tawaststjerna. Tawaststjernan kirja sisältää liitteenä (1978, 377–386) havainnollisen taulukon kahden version välisistä eroista.

⁶ Sinfonian partituuri on saatavilla Erkki Melartin -seuran julkaisuna seuran kotisivuilta (ks. Melartin 2008).

Sinfoninen ykseys eli ajatus sinfonian muodosta organismina, jossa teoksen kaikki osat on kasvatettu samasta siemenestä, on romanttisen estetiikan peruskuvastoa.⁷ Ajatus ei luonnollisestikaan rajoittunut vain sinfonioihin. Esimerkiksi Guido Adler määritteli vuonna 1929 ylipäänsä musiikin muodon siten, että ”säveltaide on organismi, jonka osaorganismit ovat toisiinsa vuorovaikutus- ja riippuvuussuhteessa rakentaen siten kokonaisuuden” (ks. Thaler 1984, 6).⁸ Organismimalli ei ollut kuitenkaan vain metafora, vaan 1800-luvun kuluessa siitä tuli rakenne, joka läpäisi koko romanttisen ajattelun; siitä tuli ”havainnoinnin tapa ja maailmankatsomus, analogia ja arvottamiskriteeri”, joka vaikutti ”niin filosofian, estetiikan, valtio-opin, kielitieteen, historian kuin taiteenkin taustalla” (emt., 6).⁹ Vaikka Anton Webern ei varsinaisesti romantikko olekaan, yllättäen hän muotoili ehkä eksplisiittisimmin organismimallin merkityksen tavalle, jolla orgaanisuus musiikissa 1900-luvun alkupuolelle tullessa ymmärrettiin. Hän esitti luennoissaan käsityksen, että orgaaninen ykseys on *ainoa mahdollinen* tapa, jolla musiikissa voi ylipäätään olla merkityksiä: musiikillinen merkitys syntyy siitä, miten musiikilliset ideat liittyvät toisiinsa eli miten yksi musiikillinen tilanne johtaa toiseen. (Webern 1963, 42.)¹⁰

Melartinin viides sinfonia ottaa kiinnostavalla tavalla osaa myöhäisromanttiseen organismimallista kumpuavaan sinfonisen ykseyden diskurssiin. Kuten jo mainitsin, Melartin on sitonut sinfoniansa osien temaattisen materiaalin hyvin tiiviisti yhteen. Säveltäjä itse kuvasi sinfoniansa temaattista jäsentymistä kantaesityksen aikoihin julkaistussa lehtiartikkelissa: ”Hela symfonin kännetecknas av prägnans och inre koncentration, förenad med en stor expansivitet.” ([Melartin] 1916, 3).¹¹ Säveltäjä ei kuitenkaan kehittele ajatusta tämän pitemmälle, jottei ”sitoisi kuulijaa mielikuvitusta liian tarkkoihin käsitteisiin” (emt.).¹² Tästä riskistä huolimatta pyrin seuraavassa kuvaamaan lyhyesti, mitä säveltäjän itsensä mai-

⁷ Aiheesta on kirjoitettu paljon. Ks. esim. Solie 1980, Thaler 1984.

⁸ Alkuperäinen: ”Die Tonkunst ist ein Organismus, eine Summe von Einzelorganismen, die in ihren Wechselbeziehungen, in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden”.

⁹ Alkuperäinen: ”Das Organismus-Modell tritt ausser in Philosophie und Ästhetik auf in Staats- und Gesellschaftslehre, in Sprachwissenschaft, Geschichte und Kunst. Es ist Anschauungsmodell und Weltanschauung, Analogie und Wertkriterium”.

¹⁰ Webern käyttää runsaasti historiallisia esimerkkejä kuten ”alankomaalaisen koulukunnan” säveltäjien polyfonista imitaatiota.

¹¹ Teksti julkaistiin ilman kirjoittajan nimeä ja artikkeli on vuosikerran sisällysluettelossa laitettu ryhmään ”Osignerade artiklar och översättningar”, mutta kirjoittaja on Ranta-Meyerin ja Kyllösen (2008, 2) mukaan hyvin todennäköisesti Melartin itse. Tästä syystä lähdeviittauksessa kirjoittaja on hakasuluissa.

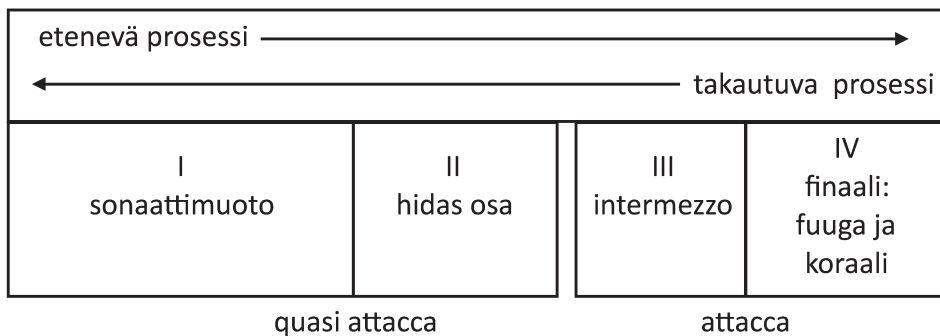
¹² Alkuperäinen: ”– – för att ej binda åhörarens fantasi vid alltför bestemde begrepp”.

nitsemät "sisäinen tiiviys" ja "suuri laajenemiskyky" sinfoniassa mahdollisesti tarkoittavat.

Analyysini mukaan sinfonian läpi käy siis kaksi temaattista prosessia. Niitä voisi kutsua eteneväksi ja takautuvaksi prosessiksi (kuva 1). *Eteneväksi prosessiksi* kutsun temaattista kehittelyä, joka alkaa ensimmäisen osan esittelyjaksosta ja huipentuu viimeisen osan neloisfuugaan. Kielikuva lankojen yhteen solmimisesta saa lähes kirjaimellisen musiikillisen vastineensa, sillä fuugan kaikki neljä teemaa ovat peräisin sinfonian aiemmista osista – kuitenkin siten, ettei esimerkiksi ensimmäisen osan pääteemaa kuulla neljännen osan fuugassa sellaisenaan: ensimmäisen osan pääteeman muunnos toimii kolmannen osan teeman kontrapunktisena vastaäänänä, ja tämä kolmannen osan muunnos ensimmäisen osan pääteemasta saa lopulta paikan viimeisen osan ensimmäisenä fuugateemana. Näin myös Intermezzoksi nimetty sinfonian kolmas osa – joka ulkoisesti vaikuttaa nimensä mukaisesti erilliseltä välisoitolta – on tiiviisti kiinni koko sinfonian ajan etenevässä prosessissa.

Takautuva prosessi puolestaan säteilee teoksen lopusta alkuun: sinfonian finaalin loppuun Melartin on sijoittanut koraalin, johon kompleksi neloisfuugatekstuuri lopulta purkautuu ja jonka ensimmäiset fraasit jaksottavat fuugan viimeisiä, varsin dissonanttisia vaiheita. Katkelmia koraalin ensimmäisestä fraasista kuullaan jo sinfonian kahdessa ensimmäisessä osassa, joissa ne toimivat muotoa rikkovana elementtinä. Esimerkiksi koraalifragmenteista ensimmäinen kuullaan sonaattimuotoisen ensimmäisen osan kehittelyjakson päättävän kenraalipausin jälkeen, jossa se siirtää odotetun kertausjakson alkamista. Koraalielementit jäävät kahden ensimmäisen osan kontekstissa vieraisiksi ja saavat perustelunsa "takautuvasti" vasta sinfonian lopussa. Takautuvalla prosessilla on toisin sanoen sekä sinfonian osia toisiinsa yhdistävä että yksittäisten osien rakennetta rikkova funktio.

Kun tarkastelun jänneväliä tarkennetaan koko sinfonian mittakaavasta yksittäisiin teemoihin, päästään kiinni siihen, mitä Melartin mahdollisesti tarkoitti "suurella laajenemiskyvyllä". Esimerkiksi Melartinin sinfonian kolme ensimmäistä melodista kokonaisuutta (tahdit 1–54) ovat muotorakenteeltaan satsimuo-



Kuva 1. Melartinin 5. sinfonian kokonaisuus ja kaksi läpikäyvästä temaattista prosessista: etenevä ja takautuva.

toisia: ensin kuullaan nelitahtinen ”ydin”, mitä seuraa ytimen varioitu toisto. Toiston jälkeen seuraa huipentava kehittäminen, joka kohdistaa musiikin lopulta kadenssille. Tällä satsimuotoisella yksiköllä ei kuitenkaan ole sinfonian kokonaisuudessa suurtakaan roolia, vaan näistä kolmesta fraasista kehitellään sekä kehittämissäksessä että sinfonian muissa osissa vain niiden kunkin nelitahtista alkuideaa.¹³ Kutsun seuraavassa teoksen teemoiksi fraasien nelitahtisia alkuideoita (jotka on erotettu hakasilla liitteinä 1–4 olevissa nuottiesimerkeissä). Näistä alkuideoista laajennettuja fraaseja kutsun teema-alueiksi, jotka siis jo sisältävät teeman kehittäminen.

Sama rakennusperiaate pätee myös esittelyjakson neljänteen teema-alueeseen, vaikkei se satsimuotoinen yksikkö olekaan. Sen sijaan Melartin kehittää teemansa lyhyttä alkumotiivia polyfonian keinoin.

Tapa, jolla esittelyjakson teema-alueet on muodostettu, on hyvä esimerkki Melartinin mainitsemasta sinfonian ”suuresta laajentumiskyvystä”, sillä jokainen melodia on kuin pienestä neljän tahdin temaattisesta siemenestä kasvatettu oma miniorganisminsa (Guido Adlerin metaforaa hyväksikäyttääkseni).

Laajenemiskyky näkyy myös sinfonian niin kutsutussa etenevässä temaattisessa prosessissa. Kuten liitteistä 1–4 on luettavissa, nelitahtiset teemat ovat tiivistä sukua toisilleen ja niiden voidaan jopa nähdä kasvavan ensimmäisestä nelitahtisesta yksiköstä. Vaikka toinen teema alkaakin a-mollin perussäveleltä kvintin sijaan ja ensimmäinen intervalli on laajentunut kvartista kvintiksi, sen sukulaisuussuhde ensimmäiseen teemaan on ilmeinen.¹⁴ Huomionarvoista on myös se, että toisen fraasin lopun bassossa kuullaan ensimmäisen teeman kaksi ensimmäistä tahtia. Kolmas teema alkaa toisen teeman lailla myöskin ylöspäisellä kvinttihyppyllä. Kolmannen teeman selkein muistuma ensimmäisestä teemasta on teeman lopun pisteellinen rytmi. Kolmannen teeman melodisen kehittelyn vaihe sitoo teeman kahteen ensimmäiseen teemaan, sillä se toistaa kahden ensimmäisen teeman toisen tahdin alaspäisen kvartti-idean.

Kuva 1 havainnollistaa sinfonian kokonaisuutta. Kaksi ensimmäistä osaa muodostavat hyvin tiiviin kokonaisuuden, jota käsittelen seuraavassa luvussa tarkemmin. Kolmas, Intermezzoksi nimetty osa on rakenteeltaan symmetrinen ABACABA, jossa A-jakso on varsin yksinkertainen kansanlaulunomainen melodia. Kolmas osa assosioituu ensimmäisen osan esittelyjakson toiseen teemaan: se on ikään kuin ensimmäisen osan tahtien 18–19 tilanteen laajennus. Assosiaatiota ovat luomassa erityisesti kuudestaostaastaccatoin etenevä kuvio, joka tekstuurina on esitelty sinfoniassa ensi kerran juuri tahdistista 18 alkaen, sekä a-mollitoonikan väistäminen kadenssin purkauksessa D-duuri-noonisoinnalla – tekniikka, jota Melartin käytti juuri toisen teeman alussa (vrt. alaviite 14 ja liitteen 1 loppu). Kuten edellä on jo mainittu, kolmannen osan kansanlaulumelo-

¹³ Myös Melartin itse kuvaa teemansa artikkelinsa musiikkiesimerkeissä nelitahtisina ([Melartin] 1916, 4). Fraasit kuullaan kokonaisina uudelleen itse asiassa vain kertausjakson alussa.

¹⁴ Toisen teeman alun a–e-hyppy on soinnutettu D-duurisoinnilla, mikä sävellystekniikkana viittaa melko suorasti Sibeliukseen. Sibelius esitteli tämän kaltaisen soinnutuksen koeluennoissaan vuonna 1896 (ks. esim. Oramo 1980).

dian vastaäänenä kuullaan – ensin inversiona ja myöhemmin myös originaalina – ensimmäisen teeman muunnos, joka sitten aloittaa neljännen osan neloisfuugan.¹⁵ Kolmannen osan assosioituminen toisen teeman materiaaliin on myös siinä mielessä kiinnostava yksityiskohta, että toinen teema on ensimmäisen osan esittelyjakson teemoista ainoa, joka ei esiinny yhtenä finaalin neloisfuugan teemoista. Sen sijaan säestyksen kuudestoistaosastaccatokuvio saa sen roolin.

Kuten aiemmin on jo mainittu, finaalin varsin dissonanttiseksiin yltävä fuuga purkautuu lopulta koraaliin. Tapa, jolla koraali fuugan purkaa, ei kuitenkaan ole triviaali. Koraalin ensimmäinen fraasi kuullaan nimittäin Es-duurissa, joka siten ei tarjoa vielä tonaalista purkausta. Tämän jälkeen koraalin jokainen fraasi on eri sävellajissa ja vasta koraalin loppu tuo tonaliteetin takaisin a-molliin. Kiinnostava yksityiskohta Kotilaisen myöhäisemmässä arvostelussa (*Helsingin Sanomat* 19.1.1916) on, että sen ainoa negatiivinen kommentti liittyy juuri tähän viimeisen osan koraaliin. Se oli kirjoittajan näkemyksen mukaan liian pitkä.

Rakenteellisen jännitteen luominen | osan esittely- ja kehittelyjaksossa

Melartin ei rakenna sinfoniansa ensimmäisessä osassa rakenteellista jännitettä tukeutumalla sonaattimuodon konventioon, vaikka osa tonaaliselta jäsentymiseltään toteuttaakin varsin perinteisen sonaattimuodon. Klassisen sonaattimuodon dramaturgian nähdään yleensä perustuvan rakenteelliseen dissonanssiin ja sen purkaukseen: draaman kaaroksen ytimessä on pää- ja sivuteema-alueiden välinen tonaalinen jännite, joka puretaan kertausjaksossa, kun alun perin kontrastoiva sivuteema-aines kuullaan tonikisoituna pääsävellajissa eli tonaalisesti vakaana elementtinä. Vaikka romanttisessa sonaattimuodossa (ja erityisesti 1800-luvun sonaattimuodon kuvauksissa) annettiinkin suurin painoarvo tonaalisten tapahtumien sijaan temaattisille tapahtumille, pysyi perusajatus esittelyjakson kontrastoivien teemojen muodostamasta teesistä ja antiteesistä, jotka saavat synteesinsä kehittelyjakson myllerrysten jälkeisessä kertausjaksossa.

Melartinin viidennen sinfonian draama ei ensisijaisesti perustu esittelyjakson sävellajialueiden eikä varsinkaan niissä esiteltyjen teemojen vastakkainasetteluun. Sen sijaan teoksen ensimmäisen osan dramaturgia perustuu esittelyjakson lopun yllättävään tonaaliseen käänteeseen, jossa Melartin estää C-duurialueen sulkeutumisen. Sulkeutumisen välttäminen – ja erityisesti se tapa, jolla tämä tehdään – saa tyydyttävällä tavalla purkauksensa vasta sinfonian toisessa osassa. Toisin sanoen esittelyjakson päättävän kadenssin välttäminen on ikään kuin avain kahden ensimmäisen osan muodostaman kokonaisuuden ymmärtämiseen. Sitä ennen pitää kuitenkin kuvata, miten tähän tilanteeseen päädytään.

Ensimmäisen osan esittelyjakso koostuu kaikkiaan neljästä teema-alueesta, joista kaksi ensimmäistä on a-mollissa ja kaksi jälkimmäistä C-duurissa (ks. liitteet

¹⁵ Myös kolmannen osan C-jakso alkaa ylöspäisellä kvinttityhpyllä, jonka jälkimmäinen ääni on yhdistetty kaarella eteenpäin ja assosioituu ainakin jollain tasolla ensimmäisen osan toiseen teemaan.

1. teema-alue	2. teema-alue	transitio	3. teema-alue	keski-kesuura	4. teema-alue
a: 1 18	19 37	→	C: 42 57	58 75	

Kuva 2. Melartinin 5. sinfonian esittelyjakson muoto.

1–4). Toisen ja kolmannen teeman välissä on lyhyt neljän tahdin transitio, joka lyhydestään huolimatta on kokonaisuuden kannalta merkittävä: neljän tahdin transitio sisältää koko esittelyjakson vahvimman kadensaalisen kohdistuksen.¹⁶

Retorisessa mielessä esittelyjakson tärkein rajakohta tulee kolmannen teema-alueen loppuun. Kolmas teema-alue nimittäin päättyy retoriseen pysähdykseen, joka jollain tavalla huipentaa koko esittelyjakson läpi käyneen musiikin intensiteetin nousun. Retorisesti kyseessä on ilmiö, joka on hyvin lähellä Hepokosken ja Darcyn (2006) klassismin sonaattimuodon yhteydessä esittelemän keskikesuuran (medial caesura) roolia.¹⁷ Kiinnostavaa tavassa, jolla Melartin esittelyjakson jäsentää on se, ettei keskikesuuraa muistuttava retorinen ele osu yksiin tonaaliselle sivuteema-alueelle saapumisen kanssa. Esittelyjakson muoto näyttäytyy siis kuvan 2 havainnollistamaan tapaan.

Retorisen ja tonaalisen rajakohdan eriyttämisellä on merkittävä rooli ensimmäisen osan dramaturgiassa. Eriyttämisen seurauksena esittelyjaksoon ei synny vahvaa kahden tilanteen välistä temaattista tai tonaalista kontrastia. Sen sijaan esittelyjakso muodostaa eräällä tavalla yhden pitkän prosessin, jota korostaa teemojen välinen motiivinen yhteys ja niiden luonteva vähittäinen kehittyminen yhdestä temaattisesta tilanteesta toiseksi. Sekä kolmannen että neljännen teeman alut ovat kyllä muotoa jäsentäviä hetkiä, mutta Melartin on selvästi tähdännyt suurten kontrastien sijaan yhteen yhtenäiseen prosessiin. Voisikin sanoa, että klassisesta sonaattimuodosta on jäljellä lähinnä sen tonaalinen ja retorinen idea.

Pää- ja sivuteema-alueiden välisen jännitteen sijaan sinfonian ensimmäisen osan draama perustuu esittelyjakson lopun yllättävään tonaaliseen käänteeseen. Esittelyjakson loppua (eli 4. teema-alueen viimeisiä tahteja) havainnollistaa liite 5. Sivuteema-alueen loppuun Melartin luo hyvin vahvan odotuksen C-duurikadenssista: tahtien 66–67 predominanttista sointua (modaalisesti muunnettu IV_5^6) seuraa kadensaalinen kvarttisekstisointu (tahdit 68–69). Kvarttisekstisointu ei kuitenkaan purkaudu odotetulla tavalla $\frac{5}{3}$ -soinnun kautta toonikalle, eikä täten sivuteema-alueen odotettua tonaalista sulkeutumista C-duurissa kuulla. Sulkeutumisen sijaan musiikki nyrjähtää tahtien 70–74 aikana varsin yllättävällä tavalla puolisävelaskelta alemmas päättyen lopulta tahdissa 75 h-mollia ennakoivalle fis-pohjaiselle kvarttisekstisoinnulle. Kuten liite 6 havainnollistaa, satsiteknisesti

¹⁶ Itse asiassa a-mollialueella ei kuulla yhtään yksiselitteisen sulkevaa a-mollikadenssia, vaan molemmat a-mollialueen teemat päättyvät harhalopukkeeseen.

¹⁷ Keskikesuuralla retorisena eleenä viittaa nimenomaisesti liikkeen pysähtymiseen ja sitä edeltäneeseen intensiteetin nousuun.

"nyrjähdysten" seurauksena kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun bassonsävel g (tahdit 68–69) uudelleentulkitaan ylinousevan sekstisoinnun bassonsävelenä, joka purkautuu fis-pohjaiselle kvarttisekstisoinnulle. Nyrjähdystilanteen voisi kuvata myös siten, että C-duurin kadenssaalisen kvarttisekstisoinnun purkautumisjännite siirtyy h-mollin kadenssaaliselle kvarttisekstisoinnulle.¹⁸

Nyrjähdysten luoma jännite näkyy sinfoniassa tästä eteenpäin kahdella eri tasolla. Pintatasolla se nostaa esiin vahvan, tonaalisesti epävakaaan purkaustendenssin omaavan kvarttisekstisoinnun, jonka rakenteeseen ja purkauksen siirtämiseen kehittelyjakson alku perustuu. Syvemmällä tasolla se esittelee c- ja fis-pohjaisten tilanteiden – eli odotetun ja toteutuneen musiikin – välisen vastakkainasettelun, joka läpäisee koko kehittelyjakson. Vaikka rakenteellisesti kehittelyjakso perustuu varsin hyvin pitkälti fis-pohjaiselle tilanteelle, odotetun purkauksen c-sävel kummittelee retorisesti painokkaana elementtinä läpi kehittelyjakson ja on tärkeänä elementtinä korostamassa fis-sävelen vierautta alkuperäisessä a-molliympäristössä.¹⁹

Kehittelyjakson aloittava tahdin 76 kvarttisekstisointu, kuten edellä (ja liitteissä 5–6) on kuvattu, saavutetaan ylinousevan sekstisoinnun kautta ja sillä on vahva odotusarvo purkauksesta h-molliin. H-mollin odotusarvoa korostaa myös tahdistä 90 alkava sellojen soittama esittelyjakson 1. teema, joka on yksiselitteisesti h-mollissa (ks. kuva 3 alla). Rakenteellista h-mollisointua Melartin ei kuitenkaan musiikkiin tuo, vaan teema on soinnutettu kokonaisuudessaan kvarttisekstisoinnalla (tahdissa 76 saavutettu kvarttisekstisointu soi peräti 18 tahtia). Odotetulla purkaushetkellä tahdissa 94, jossa kuulija odottaa h-mollisointua (teeman loppu implikoikin $\frac{5}{3}$ -sointua), Melartin yllättää kuulijansa tuomalla kontrabassot sisään c-sävelellä, ja $\frac{6}{4}$ -sointu sulaa – ei siis purkaudu sanan varsinaisessa merkityksessä – kokosävelsoinnuksi. Seuraa 1. teemaa kehittävä sekvenssaalinen jakso, joka käyttää hyödykseen kvarttisekstisointurakennetta.²⁰

Kuten liitteen 9 bassoreduktiosta on luettavissa, rakenteellisesti kehittelyjakson alun fis-pohjainen $\frac{6}{4}$ -sointu purkautuu vasta ensimmäisen sekvenssaalisen jakson jälkeisessä tonaalisesti vakaassa ja dynamiikaltaan hiljaisessa fis-mollijaksossa, jota olen kutsunut kuvassa 3 suvannoksi (jakso alkaa tahdistä 147). Suvantojakso on myös temaattisesti tärkeä kehittelyjakson muodon jäsentäjä: suvantojaksossa kuullaan kokonaan uusi teema, jota Melartin ei ole esitellyt esittelyjaksossa. Tonaalisessa mielessä kiinnostavin yksityiskohta lienee kuitenkin se, että fis-mollifraasin päätteeksi Melartin välttää odotetun fis-mollikadenssin täsmälleen samalla tavalla kuin hän vältti h-mollikadenssin aiemmin: tahdissa 162, jossa kuulija edelleen odottaa fis-mollitoonikaa, Melartin estää jakson sul-

¹⁸ Korostettakoon vielä, että Melartinin sinfonian tonaalinen konteksti on niin vahvasti funktionaalinen, että kyseessä ei ole konsonoiva vaan dissonoiva kvarttisekstisointu.

¹⁹ Liite 9 näyttää c:n ja fis:n rakenteellisen suhteen. Huomaa c–g- ja h–fis-kvinit.

²⁰ Sekvenssissä käytetty sointukulku on sukua nyrjähdystilanteen sointukululle eli tahdeille 68–72.

1. teema	uusi teema	2. teema	3. teema	
sekvenssi	suvanto	sekvenssi	II# → V	G.P.
76.....	147 ····	162 ······	186 ········	227-8

Kuva 3. Melartinin 5. sinfonian kehittelyjakson sekvenssaalinen rakenne.

keutumisen viemällä musiikin yllättäen c-pohjaiselle kokosäveliselle soinnulle. Tältä c:ltä alkaa kehittelyjakson toinen sekvenssaalinen jakso.

Yhteys näiden kahden c-pohjaisen kokosävelisen tilanteen välillä on ilmeinen. Se, että Melartin välttää peräkkäiset odotetut purkaukset (ensin h-molliin ja sitten fis-molliin) tuomalla basson säveleksi molemmilla kerroilla juuri c:n, on draaman kaaroksen kannalta tärkeää. Vaikka c onkin molemmissa tapauksissa rakenteellisesti pintatason sävel ja sen yhteys esittelyjakson C-duurialueeseen vain assosiaatio, sillä on merkittävä retorinen rooli: c on suora viittaus nyrjähdysjakson luomaan tonaaliseen jännitteeseen eli esittelyjakson lopun petettyihin odotuksiin C-duuripurkauksesta. Draaman kokonaisuuden kannalta ehkä kuitenkin merkittävämpää on, että se korostaa fis:n nyrjähtäneisyyttä ja sen vierauden tuntua sekä vähentää sen vakautta. Tilanteiden välistä yhteyttä korostaa vielä se, että molemmilla kerroilla c kannattelee kokosävelistä sonoriteettia.

Toinen sekvenssaalinen jakso huipentuu tahtiin 186, jossa rakennetta koko kehittelyjakson alun kannatellut fis purkautuu lopulta H-duuriin. Tahti 186 on draaman kannalta merkittävä, sillä se lunastaa ne odotukset, jotka olivat vihjattuina jo kehittelyjakson alun h-pohjaisen sävellajin kadenssaalisessa kvarttiseksti-soinnussa. H-duurisointu toimii syvätasolla II[#]-funktiossa ja vie musiikin lopulta dominantille, jota levitetään hyvin perinteisen retransition keinoin. Kiinnostava yksityiskohta retransitionissa on se, että vakiinnutettuaan a-mollin dominantin Melartin kuljettaa basson lopulta c-pohjaiselle kokosäveliselle soinnulle juuri ennen kehittelyjakson päättävää dramaattista kenraalipaussia. Kenraalipaussia edeltävän c-pohjaisen kokosävelisen soinnun ylimmässä äänessä on fis. Toisin sanoen c:n ja fis:n välinen jännite tuodaan mukaan hyvin painokkaasti myös musiikin pintatasolla retransition päättävällä dominantilla. Tämä on sonaattimuodon rakenteen jäsentymisen kannalta yksi merkittävimpiä rajakohtia. Rakenteellisesti c ei toki syrjäytä e:tä, joka soi trumpeteissa läpi koko retransition 6/8-metrissä, mutta on jälleen assosiaation kaltainen yhteys kehittelyjakson c-pohjaisten kokosävelisten tilanteiden välillä ja muistutus rakenteellisesta jännitteestä.

Kehittelyjakson temaattinen jäsentyminen korostaa jakson tonaalista rakennetta – toisin kuin esittelyjaksossa –, sillä temaattiset rajakohdat osuvat tärkeisiin tonaalisiin tilanteisiin. Ensimmäinen sekvenssaalinen vaihe perustuu 1. teeman monipuoliseen kehittelyyn, ja suvantojakson jälkeinen sekvenssi perustuu kokonaisuudessaan esittelyjakson 2. teeman tarjoamalle materiaalille. Pitkän fis-

pohjaisen jakson purkautuessa viimein tahdissa 186 H-duurille Melartin tuo sisään fanfaarinomaisesti 3. teeman, jota hän käyttää läpi koko retransition.

Esittelyjakson neljännen teeman rooli kehittelyjakson kokonaisuudessa on hieman erilainen, sillä se ei saa omaa aluettaan, vaan Melartin käyttää sitä läpi koko kehittelyjakson. Neljäs teema käy kehittelyjaksossa läpi kiinnostavan prosessin, sillä ensimmäisessä sekvenssaalisessa jaksossa (tahdit 75–146) teema kuullaan kokosävelisenä muunnoksena ja se jäsentää ensimmäiseen teemaan perustuvaa sekvenssiä (ks. kuva 3).²¹ Toisessa sekvenssaalisessa jaksossa suvanon jälkeen (tahdit 162–185) kuullaan samasta eleestä myös inversio. Molemissa sekvenssaalisissa jaksoissa neljännen teeman funktio on välimerkinomainen eli muotoa jäsentävä. Vasta kolmannen teeman yhteydessä tahdissa 186 Melartin käyttää teemaa alkuperäisessä diatonisessa muodossaan (H-duurissa). Toisin sanoen neljännen teeman rooli muuttuu selvästi kehittelyjakson kuluessa alisteisesta jakso kerrallaan merkittävämmäksi, kunnes retransition lopussa juuri ennen kenraalipaussia se nostetaan tekstuurissa ensisijaiseen rooliin.

Sulkeutumaton ensimmäinen osa

Kertausjakso toistaa melko tarkasti esittelyjakson musiikin aina 4. teemaan asti. Kertausjaksossa Melartin on rikastanut esittelyjakson orkestrointia esimerkiksi yhdistämällä retransitiosta tutun trumpettien 6/8-kuvion 1. teeman materiaaliin. Lisäksi Melartin on lyhentänyt hieman kertausjakson musiikkia esittelyjaksoon nähden. Lyhennyksiä on kaksi: Melartin on tiivistänyt 2. teeman alkupuolta – esittelyjakson tahdit 18–27 kuullaan kertausjaksossa 5-tahtisena tahdeissa 254–258 – ja esittelyjakson lyhyt nelitahtinen tonaalinen transitio loistaa kokonaan poissaolollaan, minkä seurauksena 3. teema alkaa metrisesti limittyen suoraa 2. teeman päättävältä soinnulta. Transition poistolla on myös se ilmeinen seuraus, että kertausjaksossa ei ole modulaatiota C-duuriin, ja 3. ja 4. teema kuullaankin A-duurissa, mikä sonaattimuodon konventiossa on toki oletusarvo.

Tonaalisen rakenteen näkökulmasta kertausjakson kiinnostavin hetki lienee 4. teeman loppu – tilanne, joka esittelyjaksossa johti tonaaliseen nyrjähdykseen ja käytännössä laittoi liikkeelle draaman kaaroksen. Kertausjaksossa Melartin on muuttanut teema-alueen jäsentymistä ja vie musiikin kohti kadenssia luoden odotuksen A-duurialueen sulkeutumisesta ja sen kautta koko ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen purkautumisesta. Tahdissa 298 odotetun A-duuritoonikan sijaan käyrätorvet aloittavat yllättäen 3. teeman uudelleen; nyt F-duurissa. Lyhyen F-duurifraasin jälkeen musiikki palaa takaisin 4. teeman materiaaliin tahdissa 302, mutta teema kuullaan tällä kertaa A-duurin sijaan a-mollissa – ja mikä tärkeää – soinnutettuna kadenssaalisella kvarttisekstisoinnalla. Vaikka F-duurifraasi onkin yllättävä sekä tonaalisesti (V–VI-harhapurkaus) että temaattisesti (3. teeman uusi paluu 4. teeman jälkeen), sen rakenteellinen rooli kokonaisuudessa on

²¹ Satsiteknisesti $\frac{6}{4}$ -sointujen purkaustendenssiä siirretään kokosävelisten tilanteiden avulla. 4. teema kuullaan aina kun kokosävelinen sointukin esiintyy.

selkeä: lyhyt F-duurifraasi palauttaa musiikin takaisin alkuperäiseen mollimoodiin sivuteemamateriaalin aiheuttaman duurijakson jälkeen.

Tahdissa 302 saavutettu a-mollin kvarttisekstisointu käyttäytyy samalla tavalla kuin esittelyjakson lopun C-duurin vastaava sointu: perinteisen purkauksen sijaan bassolinja nousee asteittain (vrt. liitteet 5 ja 7). Bassolinjan asteittainen nousu johtaa lopulta tahdissa 310 gis:lle, jonka päällä kuullaan fortissimossa kokosävelsoinnulla soinnutettuna pasuunoiden melodisena elementtinä toistama tritonus-intervalli fis–c (tahdit 311–315, liite 7) – eli juuri ne sävelet, joiden varaan rakenteellinen jännite on kehittelyjaksossa ladattu. Rakenteellisesti gis-pohjainen kokosäveltäminen on osa kertausjakson syvätason dominanttia (se laajentaa harhalopuketta edeltävää dominantista tilannetta), jonka purkauksen olettaisi sulkevan ensimmäisen osan rakenteen.²² Purkausta ei kuitenkaan kuulla, vaan gis-pohjainen tilanne keskeyttää prosessin pysähtyen dramaattisesti kenraalipaussille tahtiin 315–316.

Kenraalipaussin jälkeen musiikki ikään kuin haipuu pois ilman osan jännitettä sulkevaa purkausta. Codassa sellot ja kontrabassot tuovat kyllä musiikin a-mollisoinnulle tahdissa 327 mutta tekevät sen mahdollisimman vähäeleisesti (ks. liite 8).²³ Retorisesti paluu on kaikkea muuta kuin tyydyttävä purkaus kenraalipaussia edeltävälle huipennukselle ja sen edustamalle aiemmin luodulle rakenteelliselle jännitteelle. Rakenteellisesti ensimmäisen osan lopussa tilanne on ambivalentti, sillä tahti 327 kyllä tuo musiikin toonikalle ja jollain tasolla edustaa rakenteen sulkeutumista, mutta se ei tarjoa varsinaista purkausta rakenteelliselle ja retorille jännitteelle tarjoakaan.

Rakenteellisen jännitteen purkautuminen II osassa

Toinen osa perustuu kahdelle materiaalille. Se alkaa sooloviulun soittamalla laulavalla A-duurimelodiolla (tahdit 1–10), joka toistetaan vahvemmin orkestroituna tahdeissa 10–17. Melodia tekee molemmilla kerroilla kadenssaalisien kohdistuksen fis-mollille tuomatta kuitenkaan musiikkia itse fis-mollisoinnulle, ja molemmilla kerroilla fraasi päättyy yksiselitteiseen A-duurikadenssiin. Tahdistista 18 alkaa eräänlainen transitiojakso, joka temaattisesti perustuu laulavan A-duurimelodian vastaäänän muunnokseen.²⁴ Transitio vie musiikin jo aiemmin vihjailtuun fis-molliin, joka saavutetaan kadenssilla tahdissa 26. Tahdeissa

²² Valitettavasti ainoassa tällä hetkellä saatavissa olevalla äänitteellä (Tampere Filharmonia, joht. Leonid Grin, Ondine 799-2) ensimmäistä osaa on lyhennetty tuntemattomasta syystä hyppäämällä tahdistista 286 tahtiin 298 ja jätetty koko neljäs teema kertausjaksossa väliin (ks. Liljeroos tässä numerossa). Tämä muuttaa myös jakson rakenteellista jäsentymistä. Samalla äänitteellä on lyhennetty myös neljättä osaa hyppäämällä tahdistista 271 tahtiin 289.

²³ Motiivisesti tahti 326 on peräisin 1. teeman lopun pisteellisestä kuviosta.

²⁴ Vastaäänellä tarkoitan huilujen ja kakkosviulujen tahdissa 10 alkavaa melodiaa.

27–34 kerrataan juuri kuultu transiiojako uudelleen. Kertaus on musiikilliselta materiaaliltaan identtinen, mutta se on orkestroitu vahvemmin.

Toisen osan kontrastoiva materiaali, joka alkaa tahdistä 35, on kuulijan näkökulmasta yllättävä ja kahden ensimmäisen osan draamankaaroksen näkökulmasta merkittävä hetki: kontrastoivana teemana kuullaan nimittäin ensimmäisestä osasta tuttu suvantomateriaali (tahdit 147–161) alkuperäisessä muodossaan – vieläpä alkuperäisessä sävellajissa, fis-mollissa, jota toisen osan alku ennakoi kahdella kohdistuksella.²⁵ Melartin on muokannut suvantomateriaalista vain kahta viimeistä tahtia (tahdit 49–50), minkä seurauksena toisessa osassa kuultava suvantomateriaali johtaa suoraan suvantovaihetta edeltäneen transiio materiaalin paluuseen, joka puolestaan vie osan sen dramaattiseen huipentumaan: perinteisen dominanttisoinnun sijaan musiikki ajautuu huipenuksessa kokosäveliselle soinnulle, jossa fis soi alimpana ja c ylimpänä. Huipenuksen viittaus ensimmäisen osan rakenteelliseen jännitteeseen (kokosävelinen tilanne ja säveltasot fis ja c) voisi tuskin olla selkeämpi. Myös suvantomateriaalin paluu – ja erityisesti suvantoteeman loppu – viittaa tähän jännitteeseen, vaikka Melartin onkin teeman loppua muokannut: tuttorkesterin palatessa suvantoteeman lopussa (tahdissa 51, jossa transiio teema palaa) basson sävel on his (eli enharmonisesti c), jolla bassot jo ensimmäisessä osassa estivät suvantomateriaalin edustaman fis-mollialueen sulkeutumisen.

Kokosävelistä huipennusta laajennetaan jaksolla, joka funktioltaan vastaa lähinnä konserton soolokadenssia, jossa teoksen motiiveista muodostuu virtuoosinen tekstuuri. Kiinnostavana yksityiskohtana kadenssissa on se, että nyrjähdyskellä esitelty fanfaarimainen motiivi (ks. liite 5), jota toisessa osassa ei ole ennen kuultu, palaa jälleen tekstuuriin, mikä on taas yksi selkeä viittaus ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen syntyhetkeen. Kadenssin päätteeksi kontrabassot purkavat kokosävelisen tilanteen kadenssaalisella e–a-liikkeellä, joka purkaa jännitteen tahtiin 69 A-duuritoonikalle. Osa päättyy ensimmäisen A-jakson materiaalin yksinkertaisella kertauksella (tahdit 69–76) sekä vielä lyhyeen codaan, jossa kuullaan viittaus transiio materiaaliin sekä koko sinfonian päättävään koraaliin (vrt. takautuva prosessi).

Suvantomateriaalin rooli näissä osissa tiivistää havainnollisesti sen, mistä Melartinin sinfonian kahden ensimmäisen osan muodostamassa draamankaaroksessa on kyse, ja sen tarkastelu tarjoaa ylläolevalle analyysille luontevan yhteenvedon. Suvantomateriaali on ensimmäisen osan kehittelyjaksossa sekä temaattisesti että tonaalisesti vieras elementti. Musiikin yllättävä nyrjähtäminen fis:lle ensimmäisen osan esittelyjakson lopussa keskeytti jo käynnissä olleen prosessin ja esti C-duurialueen sulkeutumisen. Kun suvantomateriaali esitellään nyrjähdyskän jälkeen uutena, vakaana temaattisena jaksone, kuulija kokee tämän uuden ja vieraan tilanteen – eli fis-mollin – ruumiillistumana. Nyrjähdyskän ja fis-mollin aiheuttamaa rakenteellista jännitettä ei ensimmäisen osan kuluessa pureta, vaan se pikemminkin sulaa pois.²⁶

²⁵ Sivuteema on lainausmerkeissä, koska osa ei ole sonaattimuotoinen, vaikka osan alun rakenne vihjaakin siihen suuntaan.

²⁶ Tätä sulamista korostaa se, että ensimmäisen osan codan ostinato haipuu pois kuulumattomiin, eikä osa varsinaisesti tunnu päättävän.

Vaikka toisen osan alku ei millään ilmeisellä tavalla viittaakaan edelliseen osaan, on huomionarvoista, että heti sen ensimmäinen fraasi viittaa fis-molliin eli ensimmäisen osan purkautumattomaan rakenteelliseen jännitteeseen. Tästä näkökulmasta suvantomateriaalin paluu ei kenties ole niin yllättävä. A-duurissa kulkeva toinen osa nivoo fis-mollin ja suvantoteeman osaksi teoksen rakennetta ja tarjoaa sille ensimmäisen kerran tyydyttävän purkauksen.

Ykseyden ja erillisyyden paradoksi

Vaikka olenkin edellä korostanut piirteitä, jotka yhdistävät Melartinin sinfonian kaksi ensimmäistä osaa yhdeksi suureksi kokonaisuudeksi, tämän kokonaisuuden kiinnostavin aspekti liittyy kuitenkin osien erillisyyteen. Huolimatta siitä, että osat muodostavat edellä kuvatulla tavalla yhden draamankaaroksen ja ensimmäisen osan rakenteellinen jännite purkautuu vasta toisessa osassa, osat muodostavat ulkoisesti myös omat itsenäiset kokonaisuutensa – säveltäjän *Quasi attacca* -merkinnästä huolimatta osien välissä on jopa hiljaisuutta.²⁷ Osien erillisyyttä korostaa vielä se, että toisen osan alku ei palaa ensimmäisen osan alkuun tai jatka millään ilmeisellä tavalla ensimmäisen osan lopun tunnelmassa, vaan se on selkeästi uusi alku: toisen osan musiikki alkaa uudessa moodissa, uudessa karakterissa, uudessa tempossa ja käyttäen materiaalia, jota ei ensimmäisessä osassa kuultu.

Lisäksi huomionarvoista osien suhtautumisessa toisiinsa on se, että molemmat osat ovat muodoltaan kokonaisia. Esimerkiksi ensimmäinen osa on erityisesti sävellajilueittensa osalta aikansa oppikirjojen sonaattimuotomallien mukainen kokonaisuus, joka vielä kaiken lisäksi päättyy siihen sävellajiin, josta se on alkanut. Toisin sanoen ensimmäinen osa ei perinteisin mittarein mitattuna oikeastaan jää auki, vaan osan auki jääminen perustuu sen rakenteiden väliseen epäsuhtaan: retorisesti köykäinen paluu toonikalle ensimmäisen osan codassa – eli yksiaäninen kulku keskellä e-pohjaista ostinatokuviota (ks. liite 8) – ei mitenkään tarjoa tyydyttävää purkausta jännitteelle, joka syntyi esittelyjakson lopun nyrjähdystilanteessa ja jota on laajennettu läpi kehittely- ja kertausjaksojen.

Ehkä parhaiten teoksen ensimmäisen osan lopun sulkeutumattomuutta – ja erityisesti sitä sulkeutumattomuuden tunnetta, jonka osan loppu synnyttää – pystyy kuvaamaan Ernst Kurthin (1886–1946) muototerminologialla, jonka käsitteiden keskiössä on vastakohtapari voima ja ääriviivat. Ääriviivoilla Kurth tarkoittaa teoksen formaalia jäsentymistä (tässä tapauksessa sen sonaattimuotoisuutta) ja voimalla teoksen hetkestä hetkeen etenevää muotopyrkimystä.²⁸ Kurthin mukaan ”musiikillinen muoto on aina – – voiman ja sen ääriviivoihin

²⁷ Ensimmäisen osan lopussa on tyhjä tahti todennäköisesti osoittamassa siirtymän oikeaa ajoitusta.

²⁸ ”Muotopyrkimyksen” alkukielinen termi on ”Willensregung”, jonka Murtomäki (1993b, 136) on kääntänyt tahtoärsykkeenä.

pakottamisen vuorovaikutusta" (1925, 234).²⁹ Kurthin mukaan tasapainoisessa ja sulkeutuvassa kokonaisuudessa voima ja ääriiviivat eli sisäinen muotopyrkimys ja sen saama ulkoinen hahmo ovat toisiinsa nähden sopusoinnussa. Näin ei ole Melartinin viidennen sinfonian ensimmäisessä osassa, jota voisi Kurthin termein kuvata osaksi, jossa sen sisäinen voima ylittää sen ulkoiset ääriiviivat, eikä ensimmäisen osan loppu siksi tarjoa tyydyttävää tunnetta sulkeutumisesta ja jännitteen purkautumisesta. Tämänlaista auki jäämistä, joka perustuu ennemminkin retorisesti epätydyttävään sulkeutumiseen kuin esimerkiksi tonaalisesti kesken jäävään prosessiin, on vaikea kuvata perinteisin rakenne- ja äänenkuljetuskäytännön – niiden kuvausvoimahan painottuu teoksen ääriviivoihin, jotka puolestaan ovat juuri niitä yksityiskohtia, joilla ensimmäinen osa muodostaa sulkeutuvan ja erillisen kokonaisuuden. Kuitenkaan se, että auki jääminen on retorista laatua, ei vähennä sen konkreettisuutta: toisen osan rakenteen sulkeva kadenssi toimii myös ensimmäisen osan rakenteellisen jännitteen sulkevana kadenssina, ja toisen osan kadenssilla on siten funktio, joka ylittää osien ääriiviivat.

Mielestäni Melartinin viidennen sinfonian ydin on juuri osien ykseyden ja erillisyyden paradoksissa; osat muodostavat ulkoisesti erilliset kokonaisuudet vaikka ovatkin osa itseään laajempia prosesseja. Omaperäistä teoksessa ei ole sen idea: ykseyden ja erillisyydestä välistä rajankäyntiä on toki käyty paljon monessa eri genressä, esimerkiksi laulusarjoissa.³⁰ Omaperäistä Melartinin sinfoniassa on nimenomaan se tapa, jolla teoksessa yhdistyy perinteisen sinfonian neljä erillistä osaa ja romanttinen ajatus osien rajat ylittävstä sinfonisesta ykseydestä.

Hyvän lähtökohdan Melartinin muotoratkaisun omaperäisyyden käsittelylle tarjoaa Veijo Murtomäki. Murtomäki on eritellyt *Sinfoninen ykseys* -kirjassaan romanttisesta sinfoniakirjallisuudesta keinoja, joilla säveltäjät ovat luoneet ykseyttä sinfonian osien välille (1993a, 12–31). Hän jakaa keinot kolmeen pääluokkaan: sisäiset keinot, ulkoiset keinot sekä muodon fuusioituminen (mts., 30–31). Sisäisillä keinoilla Murtomäki viittaa osien temaattisen materiaalin sukulaisuuteen, jonka erilaisia mahdollisia toteutustapoja hän luettelee kaikkiaan viisi.³¹ Ulkoisilla keinoilla Murtomäki puolestaan viittaa keinoihin, joilla säveltäjät ovat poistaneet osien välisen tauon: tämä on toteutettu esimerkiksi yhdistämällä peräkkäiset osat attacca-merkinnällä tai säveltämällä erillinen "silta" kahden rakenteellisesti itsenäisen osan väliin.³² Kolmas tapa eli muodon fuusioituminen (fuusiomuoto) viittaa tekniikkaan, jossa sinfonian osat on sulautettu toisiinsa siten, että lopputulos sisältää tunnistettavasti piirteitä perinteisen sinfonian osista, vaikka ne muodostavatkin yhden organisen ja ainutkertaisen kokonaisuuden.³³ Murtomäelle fuusiomuodon tärkein määrittävä tekijä on jaksojen perinteisen

²⁹ Murtomäen suomentama (emt.). Originaaliteksti: "So ist musikalische Form stets die – – Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen".

³⁰ Ks. esim. Schumannin *Dichterlieben* osalta Suurpää 1996 ja Rosen 1998.

³¹ Keinot ovat samanlaiset teema-avaukset, teemojen yhteinen perushahmo, motto-teema (eli *idée fixe*), teemojen perheyhteys ja jatkuva variointi.

³² Murtomäen esimerkkinä sillasta on Mendelssohnin g-mollipianokonsertto.

³³ Termi *fusion form* on peräisin alun perin Gerald Abrahamilta (1954).

järjestyksen ja erityisesti niiden funktioiden rikkominen: esimerkiksi Lisztin sinfonisissa runoissaan käyttämä yksiosainen muoto ei Murtomäelle lukeudu fuusiomuotoihin vaan ulkoisen yhdistämisen keinoihin, sillä Lisztin tekniikassa teoksen muoto pysyy pohjimmiltaan neliosaisena, hänen teoksissaan funktiot kun ovat kokonaisuuden kannalta perinteisiä (mts., 31).

Tapa, jolla Melartinin sinfonian kaksi ensimmäistä osaa muodostavat kokonaisuuden, ei lukeudu yhteenkään Murtomäen kategoriaan. Itse asiassa Melartinin sinfonian kokonaisuus tuntuu haastavan Murtomäen peruslähtökohdan, jonka mukaan sinfoninen ykseys perustuu yhteyksiin pohjimmiltaan erillisten osien välillä. Melartinin tapauksessa osien ”muotopyrkimykset”, jotka ylittävät osien ”ääriviivat” – eli rakenteellinen jännite sekä etenevä ja takautuva prosessi –, ovat sinfonian kokonaisuuden kannalta ensisijaisia. Toisin sanoen Melartin ei ole tulkintani mukaan niinkään luonut yhteyksiä osien välille vaan jaksottanut yhden kokonaisuuden neljään näennäisesti erilliseen osaan. Näin ollen esimerkiksi ensimmäisen osan suvantoteeman esiintyminen toisessa osassa ei kuulu niin kutsutun sisäisen yhdistämisen keinoihin, sillä toisen osan suvantoteema ei vain viittaa ensimmäisen osan tematiikkaan vaan *on sen varsinainen paluu* – kyse on orgaanisesta kokonaisuudesta sanan varsinaisessa merkityksessä.

Vaikutelmaa siitä, että Melartinin sinfonia on yksi jatkuva prosessi, korostaa vielä erityisesti se, että sinfonian kaikki neljä osaa ovat a-pohjaisessa sävellajissa, mikä ei ole sinfoniakirjallisuudessa kovinkaan yleinen ratkaisu. Samasävellajisuus tuottaa lisäksi yllättäviä yhteyksiä sinfonian osien välille. Sonaattimuodon konventiossa on varsin tavallista, että mollisonaatin kertausjaksossa sivuteemamateriaali muuttaa sävellajin hetkellisesti duurimuotoiseksi, kun alun perin esittelyjaksossa rinnakkaisduurissa kuultu materiaali on siirretty kertausjaksossa toonikalle. Näin käy myös Melartinin sinfonian kertausjaksossa 3. ja 4. teeman aikana. Jopa tämä varsin triviaali yksityiskohta saa Melartinin omaperäisessä kokonaisuudessa osien rajat ylittävän funktion, sillä kertausjakson A-duurijakson voi nähdä valmistavan toisen osan A-duurisävellajin.

Tällainen sisällön tiiviys lienee myös selitys Melartinin sinfonialleen antamalle lisänimelle *Sinfonia brevis*, joka on aiemmin herättänyt ihmetystä, sillä sinfonia ei ole mitenkään erityisen lyhyt: reilusti yli puolituntisena sävellyksenä se on aivan täysimittainen sinfonia.³⁴ *Brevis*-termi ei välttämättä viittaa sävellyksen kestoon, vaan sillä voi olla myös sävellysteknisiä merkityksiä. Melartinin sinfonian sisällöllinen tiiviys tuo mieleeni luterilaisesta kirkkomusiikkiperinteestä tutun *Missa brevis* -messusävellystyypin, jossa teoksen lauluteksti on tiivistetty siten, ettei messutekstin jokainen tekstikatkelma saa itsenäistä käsittelyä. Kuu-lijan kannalta loogisesti etenevän tekstin sijaan lauluteksti on *Missa brevis*:ssä aseteltu siten, että kuoron eri stemmat laulavat jopa homofonisessa tekstuurissa samanaikaisesti täysin eri tekstikohtia. Uskon Melartinin halunneen viitata ala-otsikolla juuri tämänlaiseen rakenteen tiiviyteen.³⁵

³⁴ Esim. Ranta-Meyer ja Kyllönen 2008, Rähälä 2000 ja Korhonen 1995.

³⁵ Korostettakoon vielä kerran, että tiiviys ja ytimekkyys olivat sanoja, joilla Melartin (1916) itse sinfoniaansa artikkelissaan kuvasi.

Sibeliuksen viidennen sinfonian varjo

Yllä esitelty Melartinin sinfonian kokonaisuutoidea on hyvin lähellä Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäisen version taustalla olevaa ajatusta. Kuten Melartinin, myös Sibeliuksen viides sinfonia koostuu neljästä erillisestä osasta, joiden kaksi ensimmäistä osaa liittyvät tiiviisti yhteen. Myös Sibeliuksen tapauksessa sinfonian ensimmäinen osa jää retorisesti vaille tyydyttävää sulkeutumista. Tapa, jolla viulujen pizzicato-kuvio päättää ensimmäisen osan, on todella yllättävä, ja osa jää ikään kuin kesken. Selkein ero Sibeliuksen ja Melartinin viidensien sinfonioiden välillä on se, että Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäisessä versiossa kahden ensiosan keskinäinen yhteys on huomattavan paljon ilmeisempi ja tiiviimpi kuin Melartinin viidennessä. Nimittäin Sibeliuksen tapauksessa toisen osan alku todellakin on paluu ensimmäisen osan alkuun, sillä toinen osa alkaa hyvin yksiselitteisesti ensimmäisen osan alun materiaalilla, kuten Kotilainen johdannossa siteeratusta arvostelussaan (*Helsingin Sanomat* 14.1.1916) huomautti. Sibeliuksen tapauksessa jo osien ensimmäiset soinnut liittävät osat tiiviisti yhteen: molempien alussa kuullaan – vaikkakin eri tavalla orkestroituina – teokselle karakteristinen sivusävelsointukulku, jossa $11\frac{6}{5}$ -sointua laajennetaan sivusointufunktiolisella " $1\frac{6}{5}$ "-soinnulla.³⁶ Näin Sibeliuksen sinfonian kuulijalle on heti toisen osan alkaessa ja varsinkin sen kuluessa selvää, että osat ikään kuin näyttävät samasta materiaalista kaksi eri puolta – jopa siinä määrin, että Sibelius palasi myöhemmin teoksensa pariin ja sulautti osat yhdeksi muotorakenteeksi tavalla, jota voidaan pitää eräänlaisena merkkipaaluna sinfoniakirjallisuudessa. Esimerkiksi Carl Nielsen käytti oman, 1922 valmistuneen viidennen sinfoniensa kokonaisuuden mallina Sibeliuksen viidennen sinfonian ensiosasta saamiaan ideoita.³⁷

Miksi Melartinin viides sinfonia sitten jäi musiikinhistorian kirjoituksen ulkopuolelle? Liittyminen vuosisadan vaihteen ajattelua hallinneeseen sinfonisen ykseyden diskurssiin ja läheiset suhteet Sibeliuksen ja Nielsenin viidensien sinfonioiden estetiikkaan tuntuivat pikemminkin puoltavan teoksen roolia suomalaisessa musiikinhistorian kaanonissa. Tämänlaiseen kysymykseen ei luonnollisestikaan voi antaa yksiselitteistä ja tyhjentävää vastausta. Kiinnostavan näkökulman spekulointiin tarjoaa kuitenkin tapa, jolla Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäistä versiota on kirjallisuudessa käsitelty.

Sibeliuksen sinfoniaperhe on kirjallisuudessa toistuvasti kuvattu eräänlaisena narratiivina, jossa sinfonisen muodon kehitys etenee hitaasti mutta vääjäämättömästi kohti yhä suurempaa ja orgaanisempaa – ja hyvin arvoväritteisesti täydellisempää – ykseyttä saavuttaen lopulta huippunsa seitsemännen sinfonian

³⁶ Ensimmäisen version alussa ei ollut lopullisen version aloittavaa käyrätorvisignaalia.

³⁷ Nielsen kuuli Sibeliuksen viidennen sinfonian lopullisen version Helsingissä 23.8.1921 Sibeliuksen itsensä johtamana. Sibeliuksen ja Nielsenin viidensien sinfonioiden rakenteellisesta samankaltaisuudesta on kirjoittanut mm. Grimley (2002).

yksiosaisessa muodossa.³⁸ Tämän narratiivin on nähty selittävän jopa Ainolan hiljaisuuden ja kahdeksannen sinfonian kohtalon: miten jatkaa eteenpäin, jos seitsemäs sinfonia on koko uran mittaisen kehityskaaroksen looginen päätepiste – *non plus ultra*, kuten Pike (1978, 213) asian muotoili. Samankaltaisia ajatuskulkuja ovat esittäneet myös muut, esimerkiksi Murtomäki (1993a).

Sibeliuksen viidennelle sinfonialle on tässä ykseyden narratiivissa annettu varsin tärkeä rooli. Esimerkiksi Cecil Grayn (1935, 48) mukaan viidennen sinfonian ensiosien muoto on ”varovainen askel kohti kaikkien sinfonian osien tekemistä jatkuvaksi kokonaisuudeksi – askel, joka lopulta otettiin seitsemännessä sinfoniassa”.³⁹ Tämänlaisen narratiivin näkökulmasta Sibeliuksen viidennen sinfonian merkitys lepää ensisijaisesti lopullisen version ensimmäisten osien fuusiomuodon varassa, eli siinä tavassa, jolla Sibelius yhdisti alkuperäisen teoksen kaksi ensimmäistä osaa yhdeksi omaperäiseksi muodoksi. Lopullisen version näkökulmasta sinfonian ensimmäinen versio erillisine osineen on jonkinlainen viidennen sinfonian idean epätäydellinen toteutuma, jossa säveltäjä ei ole vielä ymmärtänyt teoksensa materiaalissa piilevää lopullista urauurtavaa muotoa tai kenties kyennyt sitä toteuttamaan. Itse asiassa vain harva kirjoittaja on käsitellyt ensimmäistä versiota sen omista lähtökohdista käsin ilman lopullisen version tuomaa anakronistista näkökulmaa.⁴⁰

Melartinin sinfonioista yksikään ei ole vakiintunut kantaohjelmistoon. Tälle marginaaliin jäämiselle on moninaisia syitä. Voisiko olla mahdollista, että kuitenkin juuri hänen viidennen sinfoniansa epäonneksi koitui – ainakin osittain – sen läheinen suhde nimenomaan Sibeliuksen viidennen sinfonian ensimmäiseen versioon, jonka historiankirjoitus on sivuuttanut ”epätäydellisenä”? On varsin luonnollista, että kun sinfonian suuri kertomus halutaan kirjoittaa teleologisena tarinana, joka etenee kohti fuusiomuodon täydellisyyttä, Melartinin sinfonia neljine erillisine osineen ei sopinut osaksi tätä kertomusta. Jos näin on, on varsin ironista, että juuri sinfonisen ykseyden narratiivi, jonka osaksi Melartin sinfoniallaan ja sitä kommentoivalla artikkelillaan pyrki, sulki hänet musiikinhistoriankirjoituksen ulkopuolelle.

³⁸ August Halm muotoili arvolatauksen ehkä selkeimmin ”suurempi ykseys on suurempaa taidetta” (lainattu Murtomäki 1993b, 114). Tämänlainen ajattelu näkyy monella kirjoittajalla – myös Murtomäelle (1993a) fuusiomuoto on sinfonisen ykseyden keinoista arvokkain.

³⁹ Esim. Gray (1935, 48) kirjoittaa, että viides sinfonia on ”a tentative step in the direction of making all the movements of a symphony into a continuous whole – a step eventually effected in the Seventh Symphony”.

⁴⁰ Tällaista anakronismia Bellemin-Noël (2004, 31) kutsuu vääräksi teleologisuudeksi: ”Emme saa ikinä unohtaa tätä paradoksia: sen, mikä kirjoitettiin *ennen* ja millä ei aluksi ollut *jälkeen*, me kohtaamme vasta *jälkeen*, ja tämä houkuttelee meidät täyttämään *ennen* ensisijaisuuden, syyn tai alkuperäisyyden merkityksellä.” Ks. Ylivuori 2013, 12.

Lähteet

Nuottijulkaisu

Melartin, Erkki 2008. *Sinfonia brevis (Sinfonia No 5)*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Fenica Gehrman. Verkkolähde <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].

Kirjallisuus

- Abraham, Gerald 1954 [1947]. The symphonies. Teoksessa *Sibelius: a symposium*. Toim. Gerald Abraham. London: Oxford University Press. 14–37.
- Bellemin-Noël, Jean 2004 [1982]. Psychoanalytic reading and avant-texte. Teoksessa *Genetic criticism: texts and avant-textes*. Toim. Jed Deppman, Daniel Ferrer ja Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 28–35.
- Gray, Cecil 1935. *Sibelius: the symphonies*. London: Oxford University Press.
- Grimley, Daniel M. 2002. Modernism and closure: Nielsen's Fifth Symphony. *The Musical Quarterly* 86 (1): 149–173.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hepokoski, James ja Warren Darcy 1997. The medial caesura and its role in the eighteenth-century sonata exposition. *Music Theory Spectrum* 19 (2):115–154.
- Korhonen, Kimmo 1995. *Suomalainen orkesterimusiikki 1*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Kurth, Ernst 1925. *Bruckner*. Berlin: M. Hesse.
- [Melartin, Erkki] 1916. Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys. *Tidning för Musik* 6 (1): 3–5.
- Murtomäki, Veijo 1993a. *Symphonic unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Studia musicologica universitatis Helsingiensis. Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicology.
- Murtomäki, Veijo 1993b. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käänntekevä vaihe (1885–1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Oramo, Ilkka 1980. Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin, Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1897. *Musiikki* 10 (2): 85–121.
- Pike, Lionel 1978. *Beethoven, Sibelius and the 'profound logic': studies in symphonic analysis*. London: Athlone Press.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen 2008. *Erkki Melartinin 5. sinfonia, "Sinfonia brevis" (op. 90)*. Edition esipuhe. Helsinki: Erkki Melartin -seura. Verkkolähde <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Rosen, Charles 1995. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Räihälä, Osmo Tapio 2000. Erkki Melartin: a symphonic composer of international stature? *Finnish Music Quarterly* 2000 (1): 8–19.
- Solie, Ruth A. 1980. The living work: organicism and musical analysis. *19th Century Music* 4 (2): 147–156.
- Suurpää, Lauri 1996. Schumann, Heine, and romantic irony: music and poems in the first five songs of "Dicherliebe". *Intégral* 10: 93–123.
- Tawaststjerna, Erik 1978. *Sibelius IV*. Helsinki: Otava.
- Thaler, Lotte 1984. *Organische Form in der Musictheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Berliner Musikwissenschaftlicher Arbeiten Band 25. München: Musikverlag Emil Katzschler.

- Webern, Anton 1963. *The path to the new music*. Käännös Leo Black. London: Universal Edition.
- Ylivuori, Sakari 2013. *Jean Sibelius's works for mixed choir: a source study*. *Studia musica* 54. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Symphonic unity and Melartin's Symphony No. 5 (*Sinfonia brevis*)

The article analyses Erkki Melartin's Symphony No. 5 "Sinfonia brevis", which was premiered in January 1916. The analysis of the work's formal and tonal structure shows similarities to another Finnish Symphony No. 5, namely Sibelius's Symphony that was premiered only a month earlier, in December 1915.

In the article, the analysis focuses on the concept of symphonic unity, i.e., the idea that all four movements in the Symphony are parts of a single process. The most obvious example of this (and the most obvious similarity between the two Symphonies) is the ending of the first movement, which fails to provide a satisfactory closure to the structure. Thus, in both Symphonies, the first two movements form a single overarching trajectory. As Sibelius's Symphony has been analysed previously by several scholars, the present article concentrates on Melartin's Symphony providing, in addition to a detailed analysis, a historical context to its aesthetics.

MuT Sakari Ylivuori (sakari.ylivuori@helsinki.fi) väitteli tohtoriksi Jean Sibeliuksen sekakuoroiteosten lähteistä Sibelius-Akatemiassa vuonna 2013. Hän työskentelee tutkijana Jean Sibelius Works -kokonaiseditionhankkeessa Kansalliskirjastossa.

Liite 1. Esittelyjakson ensimmäinen teema. Tahdit 3–18.

Musical score for the first theme of the introduction, measures 3–18. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 3–10) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 3 and a triplet of eighth notes in measure 10. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 11–18) continues the melodic and harmonic development, with a triplet of eighth notes in measure 11 and another triplet in measure 18.

Liite 2. Esittelyjakson toinen teema. Tahdit 19–38.

Musical score for the second theme of the introduction, measures 19–38. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system (measures 19–25) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 25. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 26–31) continues the melodic and harmonic development, with a triplet of eighth notes in measure 29. The third system (measures 32–38) concludes the theme, with a triplet of eighth notes in measure 34 and a triplet of eighth notes in measure 38.

Liite 3. Esittelyjakson kolmas teema. Tahdit 42–56.

Musical score for the third theme of the introduction, measures 42–56. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 42–49) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes in measure 45. The bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 50–56) concludes the theme, with a triplet of eighth notes in measure 53 and a triplet of eighth notes in measure 56.

Liite 4. Esittelyjakson neljäs teema. Tahdit 58–63.

Liite 5. Nyrjähdys-tilanne. Tahdit 66–76.

Liite 6. Nyrjähdys-tilanteen analyysi.

6 4 y6 6 4

Liite 7. Rakenteellinen dominanti. Tahdit 302–313.

Liite 8. Rakenteellisen dominantin purkautuminen (huom. koko satsi). Tahdit 323–331.

323

328

Liite 9. Kahden ensimmäisen osan rakenne. Bassoreduktio.

Ensimmäinen osa					Toinen osa									
Esittely		Kehittely		Kertaus	A	B	"kad" coda							
1	40	42	68	186	202	237	270	298	302	327	1	35	60	69
"nyrjähdys"														

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 keskieu-rooppalaiseen 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 edistyksellisen 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 säveltämisaikakohdat 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 renskriiva Marjatta. Jussi är ej riktigt nöjd med min uppfattning av den.” Melartinin lyhentämä versio *Kalevalan* runosta tuo alkupuolella esiin paimenessa 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.)

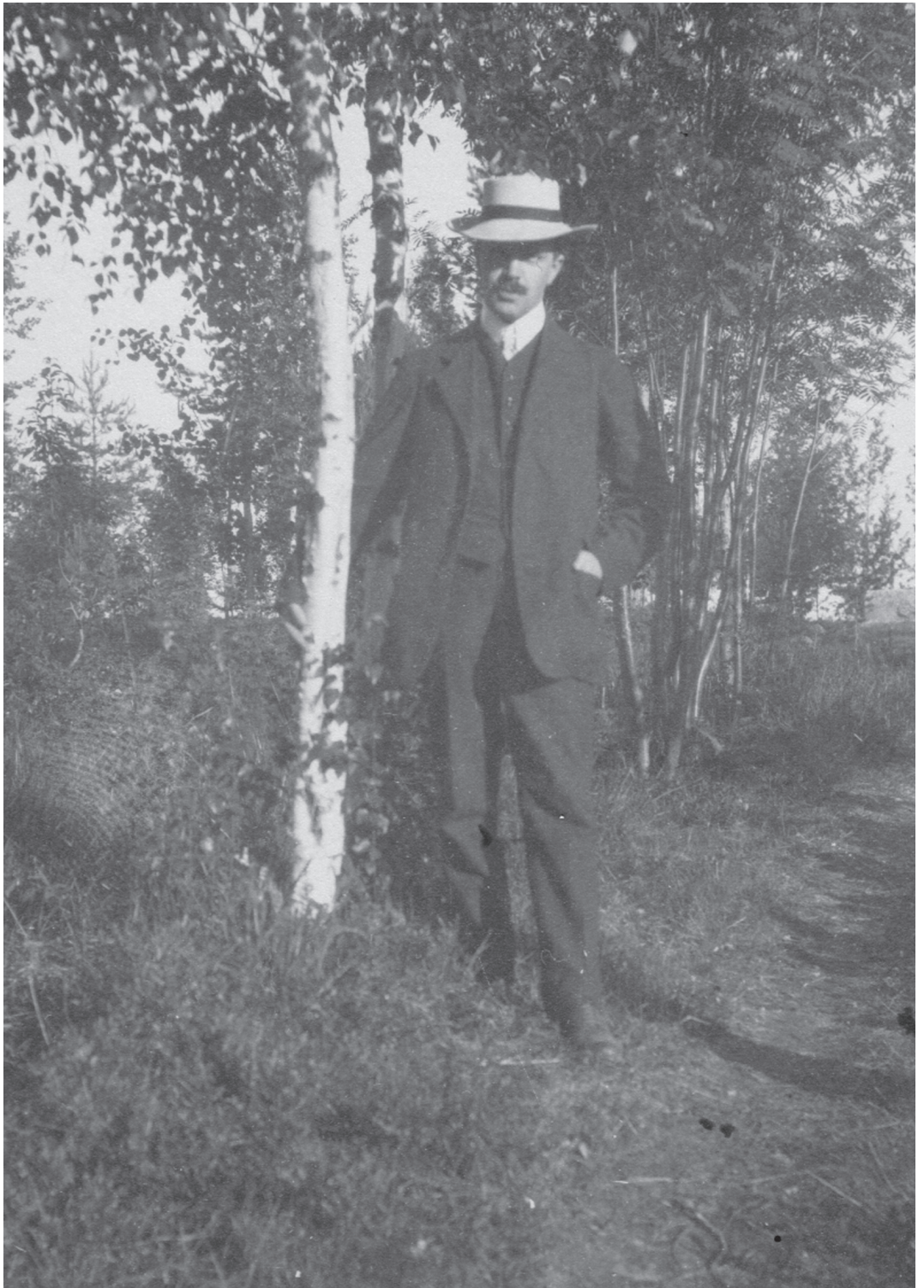
Orkestroinnin pariin säveltäjä pääsi Helsingissä juuri ensimmäisen maailmansodan syttymisen hetkinä. Kun sota oli heinäkuun lopussa julistettu, Helsingissä alkoi yleinen liikekannallepano ja ryhdyttiin linnoitustöihin. Muutenkin kaupungissa oli levotonta, kun sodan seurauksia Venäjään kuuluneen Suomen 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 tähtitavas 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 neljännestuntin mittainen teos aina *Kalevalan* runon työstämisestä kahden pianolle kirjoitetun version tuottamiseen ja suuralle 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 Schnéevoigt 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 konserttiyhdistyksen ”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 konserttiyhdistyksen 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 houkuttelleen 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. Suomalaisuneena 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 Viipurinajalta 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 kantaottavan 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 bisera 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 ystävää. *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 kommentteista 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 väräjäinnille, 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 musiikillisiä 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 orkesterilegandan. *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). Alaotsikollaan 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” päässeensä 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. *Luonnottaren* herätti Melartinin omien sanojen mukaan

sekä *Luonnottaren* että *Marjatan*-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, tahtit 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.

*Aallottari*enkin 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 hyvässä 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 ilmaisutyyliaan, 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 assosioituvan 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, sävellajitunnun häilyvyytensä vuoksi epäsovinnainen, kuten Kalevi Aho (1985, 23) on todennut.

148 **Largamente**

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

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 *Marjatta*ssa tämän tyylin piirteet esiintyvät ehkä kaikkein selvimmin.

Melartin rakentaa aikakauteen nähden hyvinkin moderneja tehokeinoja, kuten klusterille perustuvaa sointikenttämäistä urkupistettä *Marjattan* 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 *Marjatta*ssa 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 *Marjatta*ssa 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 *Luonnotta*ssa 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 *recitativo*
 "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 *Lemminkäisestä* 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 valohämyä, 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 apoteoosiin.

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 routauosien 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 Ystävain 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. Päätyönään Ranta-Meyer toimii Metropolia-ammattikorkeakoulun yhteiskuntasuhteista vastaavana johtajana.

Geneettinen näkökulma *Fantasia apocaliptican* kokonaismuotoon

Sakari Ylivuori

Vuonna 1921 Erkki Melartin kertoi säveltäneensä ”villin ilmestyskirjafantasiaan, jonka uudenaikainen tuoksu on liian voimakas jopa niiden kolmen henkilön mielestä, jotka koskaan ovat siihen tutustuneet” (Ranta-Meyer 2004, [12]; ks. myös Ranta-Meyer 2015, 101–102). Kovin moni muu ei säveltäjän elinaikana sitten saanutkaan mahdollisuutta tutustua teokseen, sillä ”villi ilmestyskirjafantasia” jäi lopulta kokonaan julkaisematta. Kaiken lisäksi teoksen käsikirjoitus joutui kadoksiin, joten Melartinin kuoleman jälkeen teos tunnettiin pitkään vain otsikkona teosluettelossa: *Sonata 1, Fantasia apocaliptica*, opus 111. Legenda oli kuitenkin jo syntynyt. Esimerkiksi Kai Maasalo (1969, 30) kirjoitti Melartinin kadonneesta pianoteoksesta, joka oli ”modernistisuudesta suorastaan tarunomaisessa maineessa”.

Teos löytyi 1970-luvulla – melkein 40 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen – oopperalaulaja Lahja Lingon (1890–1966) jäämistöstä. Melartin oli arvatenkin antanut *Fantasia apocaliptican* käsikirjoituksen tutustuttavaksi tai ehkä jopa esitettäväksi Lahja Lingon miehelle, pianisti Ernst Lingolle, joka oli opettajana ja myöhemmin Melartinin työtoverina Helsingin konservatoriolla. Linko ei teosta tiettävästi koskaan esittänyt. Päivänvaloon tullut käsikirjoitus vahvisti todeksi teoksen tarunhohtoisen maineen. ”Mitään vastaavaa ei Suomen pianokirjallisuudessa ollut siihen mennessä esiintynyt. Konserttilavalla tämä teos olisi ollut sensaatio Melartinin elinaikana”, kirjoitti Erkki Salmenhaara (1996, 85–86). Salmenhaaran sanat on helppo allekirjoittaa, sillä teoksen virtuoosinen tekstuuri ja ekspressiivinen sävelkieli ovat paljosta velkaa Skrjabinille ja Lisztin myöhäisille teoksille (Ranta-Meyer 2004, [12]), ja se oli jotain aivan muuta, kuin mihin Suomessa oli siihen mennessä totuttu.

Fantasia apocaliptican kiinnostavin aspekti on eittämättä sen yksiosainen muoto, joka ei millään ilmeisellä tavalla toteuta teoksen pääotsikon *Sonata 1* luomia mielikuvia kokonaismuodosta. Teos rakentuu kahdesta laajasta kaarroksesta, ”joista jälkimmäinen on [ensimmäisen] vapaa kertaus, mutta vielä enemmän funktioltaan huipentava” (Salmenhaara 1996, 85). Teoksen huipennus sitoo sen selkeimmin apokalyptiseen alaotsikkoon. Huipennus nimittäin perustuu seitsemään kertaan kuultavaan fanfaariin, joiden välissä kuullaan virtuoosimaiset kadenssit. Viimeisen fanfaarin jälkeen musiikin tonaalinen eteneminen pysähtyy, ja teoksen päättävä melodia ikään kuin leijuu staattisen e-urkupisteen päällä. Seitsemän fanfaaria ovat varsin suora viittaus ilmestyskirjan seitsemään pasuunaan, jotka ilmoittavat ajan päättymisestä ja joista jokainen vapauttaa jonkin

viitsauksen maailmaan. Tonaalisen liikkeen pysähtymisellä viimeisessä jaksossa lienee myös ohjelmallinen vastineensa ajan muuttumisessa ikuisuudeksi.

Kuva 1 havainnollistaa teoksen kokonaismuotoa.¹ Ensimmäinen kaarros esittelee kaksi keskenään hyvin erilaista materiaalia (A ja B). Rajakohta materiaalien välillä on äärimmäisen selkeä ja sitä alleviivaa vielä tekstuurin raju muutos virtuoosisesta murtosointukuviointista yksiaäniseksi resitatiiviksi. Ensimmäinen kaarros päättyy – erityisesti *Fantasia apocaliptican* varsin ei-tonaalisessa kontekstissa – hyvin päättävään V–I-kadenssiin. On huomioitava, että kuva 1 kuvaa kokonaismuotoa sen laajimmalla tasolla. Toisin sanoen sekä A- että B-materiaali koostuvat useasta eri teemasta ja useantyyppisestä musiikillisesta aineksesta.

Toisen kaaroksen alkuosaa leimaa ensimmäisessä kaarrossa erillisten A- ja B-materiaalien vastakkainasettelu ja kehittäminen. Jakso sisältää toki myös uutta materiaalia eli aiheita, joita ensimmäisessä kaarroksesta ei kuultu. Jaksossa myös ennakoitaan sekä teoksen huipentavia fanfaareita että lopun staattista jaksoa (eli C-materiaalia): niiden elementtejä on ripoteltu – tosin melko säästeliäästi – kaaroksen alkupuolelle. Esimerkiksi C-materiaalin aloittavan tuomiopäiväfanfaarin rytmi kuullaan jo aiemmin tahdeissa 246–247 ja 262–263.

taite 1		taite 2		taite 3		taite 4	
A-materiaali		B-materiaali		A- ja B-materiaalit (sekä uutta)		C-materiaali	
1	45	46.....	142	143	290	291.....	356

Kuva 1. *Fantasia apocaliptican* kokonaismuoto on tiivistettävissä kahteen kaarrokseen.

Tämän artikkelin tarkoituksena on analysoida *Fantasia apocaliptican* kirjoitusprosessia ja erityisesti teoksen kokonaismuodon kehitystä tukeutuen säilyneisiin käsikirjoituslähteisiin. Analyysi pohjautuu geneettiseen kritiikkiin ja sen lähtökohtiin. Analyysini nostaa esiin kiinnostavia uusia ja yllättäviä tietoja: ennen kaikkea sen, miten käsikirjoituslähteiden perusteella on pääteltävissä, ettei Melartin alun perin suunnitellut teoksesta lopullisen kaltaista, kuvan 1 havainnollistamaa yksiosaista kokonaisuutta vaan perinteisempää moniosaista sonaattia. Käsikirjoituksissa näkyvän kirjoitusprosessin ehkä kiinnostavin piirre onkin juuri se, kuinka Melartin on nivonut alun perin erilliset osat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Toinen kirjoitusprosessin analyysistä esiin nouseva tärkeä näkökulma liittyy siihen, ettei teosta ole julkaistu: käsikirjoitusten ajallisesti viimeisen kerrostuman ei-julkisen luonne aiheuttaa sen, että moni teoksen lopullisen nuottitekstin yksityiskohdista jää auki; esimerkiksi ei ole aivan selvää, miten teoksen viimeiset

¹ Tahtinumerot viittaavat teoksen ainoan, vuonna 1993 julkaistun edition (toim. Tateno ja Kubo) tahtinumeroihin. Kuvassa 1 kuvattu kokonaismuoto seuraa melko tarkkaan tapaa, jolla Salmenhaara (1996, 83–86) teosta kuvaa. Käsitteet A-, B- ja C-materiaali ovat tosin omiani.

tahdit olisi soitettava. Näiden kysymysten pohtiminen nostaa esiin hyvin havainnollisesti uuden, kaikkkeen säilyneeseen käsikirjoitusmateriaaliin perustuvan edition tarpeen.

Ennen *Fantasia apocaliptican* geneettisten prosessien käsittelyä esittelen lyhyesti käyttämäni geneettisen kritiikin taustaa ja sen peruskäsitteitä sekä *Fantasia apocaliptican* säilyneet käsikirjoitukset.

Geneettinen kritiikki

Geneettisen kritiikin voidaan katsoa syntyneen Ranskan kansalliskirjastossa (Bibliothèque nationale de France) 1960-luvun lopulla, kun tutkijat Louis Hayn johdolla alkoivat järjestää kirjaston saamaa laajaa Heinrich Heinen käsikirjoituslahjoitusta.² Geneettinen kritiikki ei ole kiinnostunut niinkään valmiista teoksesta, vaan tutkimuksen varsinaisena kohteena on teoksen kirjoitusprosessi siten, kuin se on tallentunut säilyneisiin käsikirjoituksiin. Rajaus käsikirjoituksiin tarkoittaa, että esimerkiksi säveltäjän omat muistelmat, haastattelut tai kirjeenvaihto, vaikka tarjoavatkin kiinnostavaa ja usein hyödyllistäkin tietoa, eivät ole osa varsinaista tutkimuksen kohdetta.³

Geneettisellä kritiikillä voi olla kahdenlainen tutkimusote. Se voi tuottaa tietoa yleisemmin kirjoittamisen tavoista, mutta sen tutkimusote voi olla myös rajatumpi, jolloin tutkimuksella voidaan esimerkiksi avata teosta tai jotain aspektia siitä teoksen kirjoittamisprosessin analysoinnin avulla.⁴ Tämän artikkelin tutkimusote on jälkimmäinen, sillä pyrin geneettisen kritiikin avulla hahmottamaan sitä, miten teoksen poikkeuksellinen muoto on syntynyt ja miten varhainen versio on vielä näkyvässä teoksen lopullisessa muodossa. Tosin tämän artikkelin edetessä teen muutamia yleisluontoisia havaintoja Melartinin tavoista luonnostella.

Geneettisen kritiikin tärkein käsitteellinen erottelu on teksti (*texte*) ja esiteksti (*avant-texte*). Teksti tarkoittaa julkaistua tai ainakin valmiiksi saatettua teosta. Esitekstillä puolestaan tarkoitetaan tutkijan tulkintaa käsikirjoituksissa näkyvästä kirjoitusprosessista. Vaikka esiteksti on olennaisesti sidoksissa sekä fyysisiin dokumentteihin että valmistuneeseen tekstiin, geneettinen kritiikki näkee esitekstin omana entiteettinään. Käytössä on siis tarkalleen ottaen kahden sijaan kolme käsitettä: teksti eli valmis teos, geneettinen korpus eli teoksen säilyneet käsikirjoitusdokumentit ja esiteksti eli tutkijan geneettiseen korpuksen

² Jean Bellemin-Noëlin *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz* vuodelta 1972 on nähty usein geneettisen kritiikin alkuna (esim. Deppman, Ferrer ja Groden 2004, 7).

³ Geneettisen kritiikin historiasta, ks. esim. Deppman, Ferrer ja Groden 2004, Kinderman 2009 ja Lernout 2002. Suomeksi aiheesta on kirjoittanut esimerkiksi Karhu 2012.

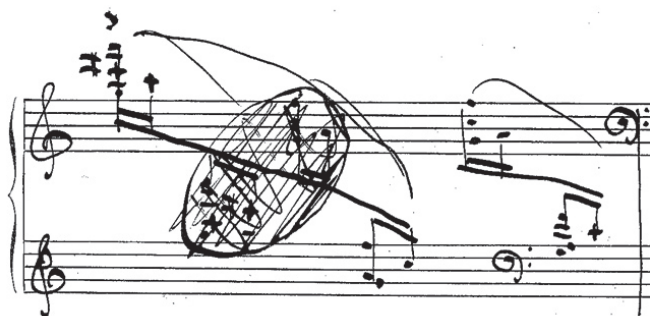
⁴ Jako on alun perin Louis Haylta, ks. Karhu 2012, 11.

perustuva tulkinta teoksen kirjoitusprosessista (käsitteistä tarkemmin esim. de Biasi 2004, 43).

Geneettisen kritiikin piirissä on korostettu teleologisen luennan vaaroja. Toisin sanoen valmiiksi saatettua teosta ei tule nähdä käsikirjoituksissa näkyvän prosessin välttämättömänä seurauksena (aiheesta enemmän Ylivuori 2013, 11–13). Käsikirjoitusten tulkitseminen vain valmistuneen teoksen näkökulmasta rajaa vaarallisesti näkökentän ulkopuolelle ne kaikki suunnat, joihin säveltäjä olisi teostaan voinut viedä. Kuten Thomas F. Gieryn on kaupunkisuunnittelun saralla kiteyttänyt: ”Tultuaan valmiiksi rakennukset piilottavat ne monet mahdollisuudet, joita ei rakennettu, samalla tapaa kuin ne hautaavat intressit, vallan ja politikoinnin, jotka antoivat muodon toteutetulle suunnittelulle” (Kolamo 2014, 142–143). Samoin käy valmistuneelle teokselle usein: ne lukemattomat mahdollisuudet, joita säveltäjä ei toteuttanut, jäävät piiloon. Tätä ongelmakenttää kommentoi kiinnostavasti säveltäjän näkökulmasta Gustav Mahler, joka kritisoi oman aikansa Beethoven-käsikirjoitustutkimusta seuraavasti: “[Tutkijat] sanovat, että valmiiksi saatettu teos merkitsee tiettyä kehityskaarta luonnostellun hahmotelman jälkeen: samanaikaisesti heillä ei ole käsitystä siitä, minkälaisia täysin erilaisia asioita sen kaltaisesta ensiaavistuksesta olisi hänen [Beethovenin] käsissään voinut tulla” (Zychowicz 2009, 152). Onkin mahdollista ajatella, että geneettinen kritiikki pyrkii avaamaan valmiiksi saatetun teoksen piilottamia toteutumattomia mahdollisuuksia analysoimalla käsikirjoituksissa näkyvää prosessia.

Pyrittäessä eroon lopullisen teoksen rajaamasta teleologisesta näkökulmasta on ensimmäiseksi todettava se itsestäänselvyys, ettei luonnosta tule lukea kuten julkaistua tekstiä. Tärkein ero luonnoksen ja puhtaaksikirjoituksen välillä ei ole – kuten helposti voisi kuvitella – kirjoituksen ulkoisessa selkeydessä tai siisteydessä eli siinä, kuinka ”puhdas” kirjoitus on. Tärkein ero niiden välillä on käsikirjoituksen funktiossa, joka puolestaan tulee havainnollisesti esiin, kun pohditaan, kenen silmille kirjoitus on tarkoitettu: luonnos on kirjoitettu vain kirjoittajaa itseään varten; se on luomisen väline ja saattaa toimia esimerkiksi muistin apuna tai keinona hahmottaa kokonaisuuksia ja siirtymiä. Koska teksti on kirjoitettu vain itselle, se on epätäydellistä eikä sisällä kaikkea sitä informaatiota, jota se sisältäisi puhtaaksikirjoitetussa muodossaan, jossa kirjoituksen on tarkoitus olla itsensä selittävä ja itsestään kommunikoiva kokonaisuus.⁵ Luonnosta tulkittaessa tämä merkitsee mm. sitä, ettei luonnoksen yksiaäninen melodia tietenkään tarkoita, etteikö säveltäjä olisi jo tässä vaiheessa mahdollisesti pohtinut teoksen harmonisia yksityiskohtia, vaikka niitä ei paperilla näkyisikään (ks. aiheesta esim. Hallmark 1977, 114 tai Tiilikainen 2003, 40).

⁵ Reiman (1994) on jaotellut tarkoitettut yleisöt (intended audience) kolmeen: tekstit voivat olla yksityisiä (tarkoitettu vain itselle tai lähipiirille), luottamuksellisia (tarkoitettu tarkasti ennakolta rajatulle yleisölle) tai julkisia (yleisön ei tarvitse tuntea kirjoittajaa; yleisöksi lasketaan myös abstraktiot kuten myöhäisemmät sukupolvet tai lukeva kansanosa). Ks. tarkemmin käsikirjoituksen funktioista esim. Marston, 2001.



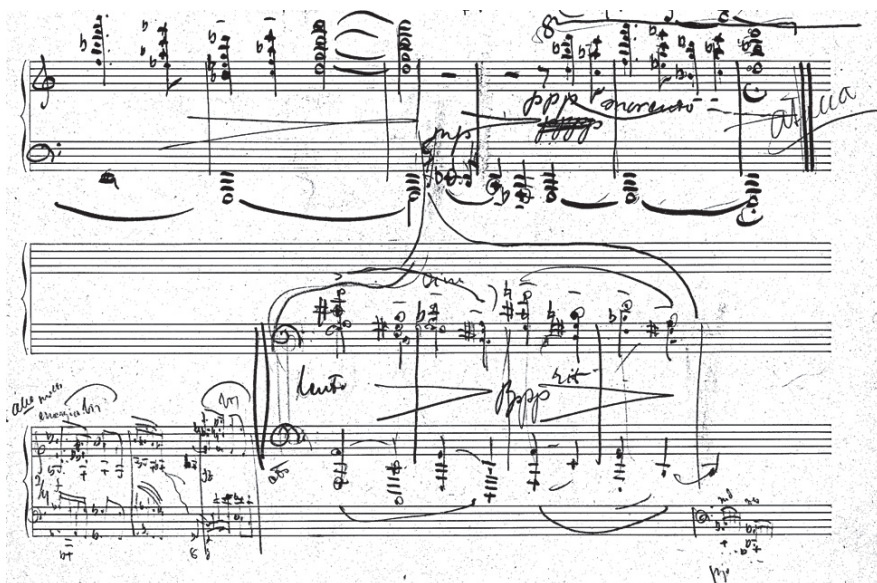
Kuva 2. Kirjoitusvariantti, jossa avaimen vaihto on aiheuttanut yliviivauksen. Teksti jatkuu yliviivauksen jälkeen samalla viivastolla. Lopullisen version tahti 34 (iskut 3 ja 4). Puhtaaksikirjoitus, sivu 3, viivastot 3–4 (Mel 17:239).

Kaikki luonnoksissa näkyvät käsikirjoituksen vaihtoehtoiset luennat eli variantit eivät luonnollisestikaan ole samassa roolissa. Geneettisen kritiikin piirissä on usein tehty erottelu lukuvarianttien ja kirjoitusvarianttien välillä. Kirjoitusvariantit syntyvät heti kirjoittamisen yhteydessä, kun säveltäjä välittömästi kirjoitettuaan nuotin tai muun merkin korvaa sen jollakin toisella. Lukuvariantti puolestaan syntyy siinä vaiheessa, kun säveltäjä kirjoitettuaan ensin pitemmän jakson lukee ja siinä samassa muokkaa aiemmin kirjoittamaansa. Luku- ja kirjoitusvariantit asettuvat usein paperille eri tavalla: kirjoitusvariantit esiintyvät yleensä peräkkäin, toisin sanoen ne sijoittuvat samalle viivastolle osana sivulla vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas kulkevaa jatkumoa (ks. kuva 2).⁶ Lukuvariantti ei myöhäisemmän kirjoitusajankohtansa takia voi sijoittua osaksi tuota jatkumoa, vaan se sijoittuu yleensä välittömästi viivaston ylä- tai alapuolelle (kuva 3). Tilanpuutteesta johtuen lukuvariantteja voidaan kirjoittaa myös jonkin kauemmaksi ja merkitä kohta asteriskilla tai muulla sopivalla symbolilla. Esimerkiksi Sibeliuksen sekakuorolaulun luonnoksessa *Tanke, se, hur fågeln svingar* Sibelius kirjoitti lukuvariantin paperin toiselle puolelle, jossa oli sopivasti tyhjää tilaa käytettävissä (ks. Ylivuori 2013, 152).⁷

Lyhyiden varianttien kohdalla – kuten erityisesti yksittäisten nuottien tapauksessa – variantti on kirjoitettu usein suoraan kyseisen nuotin päälle. Uusi luenta toimii samanaikaisesti yliviivauksena. On myös mahdollista, että säveltäjä on vaihtanut säveltasoa suurentamalla nuotin nuppia (alkuperäistä viivojen välissä olevaa nuottia on suurennettu ylös- tai alaspäin, niin että siitä tulee viivalla oleva nuotti). Näissä tapauksessa luku- ja kirjoitusvariantin erottaminen toisistaan on hankalaa tai mahdotonta.

⁶ Kaikki tämän artikkelin esimerkit ovat *Fantasia apocaliptican* käsikirjoitusaineistosta (Mel 17:239, Mel 19:338, Mel 19:342).

⁷ Luku- ja kirjoitusvarianttien määrittelmistä tarkemmin ks. Hallamaa ym. 2010, s.v. variantit.



Kuva 3. Lukuvariantti, jossa lisätty lopullisen version tahtit 135–138. Kokonaisluonnos, sivu 6, viivastot 7–12 (Mel 17:239).

Geneettisen kritiikin käsitteistö luku- ja kirjoitusvariantteineen tulee kirjallisuudentutkimuksen puolelta. Sovellettaessa geneettisen kritiikin näkökohtia musiikkiin haluaisin lisätä yhden variantin luku- ja kirjoitusvariantin rinnalle: soittovariantin. Erityisesti *Fantasia apocaliptican* puhtaaksikirjoituksessa on nähtävissä variantteja, jotka ovat todennäköisesti peräisin siitä hetkestä, kun säveltäjä on soittanut teostaan. Näitä ovat jälkikäteen lisätyt muistutusmerkit, teknisiksi helponnuksiksi tarkoitetut ossia-luennat ja sornumerot, joista kaikista löytyy runsaasti esimerkkejä *Fantasia apocaliptican* puhtaaksikirjoituksesta. (Myöhemmin artikkelissa, kuvassa 13 on näkyvillä sanallinen soittovariantti, kun Melartin on merkinnyt tahtien 349–356 juoksutuksiin asteriskin ja sivun alalaitaan selityksen: *ossia. kvinten i högra[,] de två lägre terserna i vänster. Tekstin alapuolella on juoksutuksen kaksi ensimmäistä sointua esimerkkinä toteutuksesta.)

Fantasia apocaliptican säilyneet käsikirjoituslähteet

Melartinin *Fantasia apocalipticasta* on säilynyt kaksi käsikirjoituskokonaisuutta: yksi luonnos ja yksi puhtaaksikirjoitus. Luonnos on suurimmaksi osaksi lyijykynällä kirjoitettu eräänlainen hahmotelma teoksen kokonaisuudesta. Englanninkielisessä kirjallisuudessa tällaisia käsikirjoituksia on yleensä kutsuttu termillä 'continuity draft'. *Fantasia apocaliptican* luonnos, jota tästä eteenpäin kutsun kokonaisluonnokseksi, on perinteistä continuity draftia jonkin verran yk-

sityiskohtaisempi. Nimensä mukaisesti continuity draftin avulla säveltäjä hahmottelee suurimuotoisen teoksen kokonaisuuttoa, jolloin yksityiskohtat on usein jätetty hyvin viitteellisiksi. Vaikka Melartin kokonaisuunnoksessaan monenlaisia pikakirjoituksen muotoja käyttääkin, luonnosteltu musiikki on luettavissa suhteellisen vähällä vaivalla lähes koko tekstuurltaan.

Kokonaisuunnos ei ole säilynyt yhtenä kokonaisena käsikirjoitusyksikkönä meidän päiviimme, vaan sen eri sivut ovat vuosien saatossa ajautuneet erilleen. Sibelius-Akatemian kirjastossa kokonaisuunnos onkin luetteloitu kolmeksi eri signumiksi. Eri signumeista huolimatta papereiden alun perin muodostama yksi kokonaisuus on kuitenkin ilmeinen, sillä Melartin on numeroinut käsikirjoitus-sivut juoksevalla numeroinnilla yhdestä kymmeneen. Koska Melartin on lisäksi kirjoittanut kokonaisuunnoksen tarpeeksi yksityiskohtaisesti, on musiikin eteneminen sivulta toiselle helposti luettavissa ja todennettavissa.

Aivan kokonaisena luonnos ei kuitenkaan ole meidän päiviimme säilynyt, sillä sivunumeroiden perusteella kaksi sivua yhteensä kymmenestä on kadonnut: sivut 2 ja 7. Lisäksi kadoksissa on ainakin yksi kokonaisuunnokseen liittyvä variantti, joka on kirjoitettu jollekin säilyneen käsikirjoituksen ulkopuoliselle paperille: kokonaisuunnoksen sivulla 5 on asteriski, mutta ei mitään, mihin se viittaa. Asteriskin kohdalla on lopullisessa versiossa tahdit 101–110, jotka siis kokonaisuunnoksesta puuttuvat. Kuva 4 havainnollistaa kokonaisuunnoksen rakennetta ja signumeita Sibelius-Akatemian kirjastossa. Kuvassa lopulliseen teokseen viittaavat numerot ovat vain suuntaa antavia eli ne kertovat, mitä materiaalia jaksossa on, mutta jakso ei sisällä taulukon antamia tahteja sellaisenaan eikä kokonaisina.

<i>sivu</i>	1	3	4	5	6	8	9	10
<i>signum</i>	Mel17: 239[1]	Mel17: 239[2]	Mel17: 239[2]	Mel17: 239[2]	Mel17: 239[2]	Mel19: 338	Mel19: 338	Mel19: 342
<i>materiaali</i>	1–53	61–			–134 (148)	204–	–326	327–356

Kuva 4. Kokonaisuunnoksen rakenne ja sen eri sivujen arkistosignumit.

Vaikka *Fantasia apocaliptican* kokonaisuunnos, kuten yllä jo mainitsin, on kirjoitettu yllättävänkin yksityiskohtaisesti, luonnoksessa on käytetty runsaasti erilaisia pikakirjoituksen tapoja, joista tärkeimmät ovat:

1) kerrattuina jaksot ei ole välttämättä kirjoitettu auki. Melartin on käyttänyt yksittäisten tahtien kohdalla ditto-merkkejä (↯) tai bis-merkintää (bisseras = kerrataan). Pidemmässä katkelmassa on kerrattava jakso merkitty alkua ja loppua tarkoittavilla x--y -merkinnällä, joka on tuotu kertauksen kohdalle viivastolle (ks. myöh. kuva 7). Välillä kertaus on merkitty sanallisesti: esimerkiksi sivulla 8 Melartin on merkinnyt erään jakson symboleilla ja kirjoittanut sanallisesti kohtaan, jossa tämä materiaali kerrataan transponoituna, että symbolien välinen jakso tulee siihen terssiä alemmaa. Eräs tärkeä huomio kerratuista jaksoista on se, että Melartinin merkintä bis on yleensä lukuvariantti, kun taas ditto-merkit eivät (vaan ovat usein kirjoituksen ”varhaisinta” kerrostumaa). Tämä huomio pätee sekä fantasian luonnoksissa että puhtaaksikirjoituksissa.

2) repetitioissa on merkitty vain ensimmäinen nuotti ja tämän jälkeen vain rytmit. Paksua satsia sisältävissä jaksoissa vain ”liikkuvat stemmat” on kirjoitettu auki (esimerkiksi alun *con fuoco* -teema on kirjoitettu tähän tapaan, ks. kuva 6 alla).

3) klaviatuurin läpi menevistä murtosointujuoksutuksista on kirjoitettu auki vain ensimmäinen kuvio, jonka jatkuminen on merkitty *glissandoa* merkitsevin viivoin joko ylös tai alas. Musiikki on kirjoitettu näissä kohdin ”mukavalle” korkeudelle eli siten, ettei säveltäjän ole tarvinnut käyttää kovin montaa apuviivaa (ks. kuva 7 alla). Oktaavialat (kuten myös oktaavikaksinnukset) on merkitty kahdeksikoin; kahdella oktaavilla siirrettävät kuviot hieman epätavallisesti merkinällä, joka näyttää luvulta 28.

Melartinilla oli muissa luonnoksissaan tapana myös merkitä yksittäisiä tahteja erilaisin symbolein tai numeroin, joita hän käytti myöhemmin näiden tahtien kohdalla, mutta tätä pikakirjoitustapaa ei *Fantasia apocaliptican* kokonaisluonnoksesta löydy.

On hyvin todennäköistä, että säilyneiden kahden käsikirjoituskokonaisuuden – kokonaisluonnoksen ja puhtaaksikirjoituksen – välissä on ollut vielä yksi kirjoitusvaihe, sillä puhtaaksikirjoituksessa on fraaseja ja jaksoja, joita kokonaisluonnoksessa ei ole lainkaan, vaan ne on lisätty satsiin myöhemmin. On hyvin epätodennäköistä, että säveltäjä olisi kirjoittanut näitä kokonaisia fraaseja suoraan puhtaaksikirjoitukseen ilman jonkinlaista luonnostelua. Toisin sanoen on hyvin oletettavaa, että jonkinlainen luonnos on tästä välistä kadonnut; kadonneen luonnoksen ei tokiakaan tarvitse sisältää koko teosta, vaan se on pikeminkin ollut ehkä yksittäisiä jaksoja hahmotteleva ja pohtiva luonnos.

Epäsuorasti luonnoksen ja puhtaaksikirjoituksen välisen materiaalin mahdollisuuteen viittaa myös näiden kahden käsikirjoituksen melko pitkä ajallinen etäisyys. Melartin on dokumentoinut luonnosprosessin etenemisen kirjoittamalla kokonaisluonnokseen päivämääriä. Varhaisin päiväys 16.3.1918 löytyy sivulta 8, ja luonnos päättyy merkintään ”Fine 20.5.1918”. Tässä välissä on useita päiväyksiä maaliskuulta. Puhtaaksikirjoitusta ei valitettavasti ole päivätty, mutta säveltäjän sisarelleen Livi Melartinille lähettämän kortin perusteella se on kirjoitettu vasta paria vuotta myöhemmin keväällä 1920.⁸

Myös puhtaaksikirjoituksen sisällä on selkeä ajallinen ulottuvuus. Puhtaaksikirjoituksessa on nimittäin kaksi kerrostumaa: varhaisempi kerrostuma on perinteinen puhtaaksikirjoitus eli huolellisesti mustekynällä kirjoitettu kokonainen teos, jossa ei pikakirjoitusnotaatiota ole käytetty lainkaan. Puhtaaksikirjoituksesta löytyy sekä luku-, kirjoitus- että soittovariantteja. Osa lukuvarianteista on tehty mustekynällä, mikä viittaa siihen, että ne on kenties tehty hyvin pian tai jopa samalta istumalta. Osa on kuitenkin tehty lyijykynällä ja ikään kuin luonnostellen tai pohdiskellen mahdollisia muokkaustarpeita. Missä vaiheessa

⁸ Kortin on löytänyt Heikki Poroila (2000, 138). ”Under ferien gjorde jag också min pianosonat färdig.” (Kansalliskirjasto, Coll.530.21). ”Pianosonat” viittaa mitä suurimmalla todennäköisyydellä juuri *Fantasia apocalipticaan* (ks. myös Poroila 2009, sivunumeroimaton).

Melartin on lyijykynineen puhtaaksikirjoituksen pariin palannut, jää vaille vastausta. Tärkeää on huomata, ettei näitä luonnosteltuja muutoksia voi lukea kuten puhtaaksikirjoitusta, vaan ne ovat selvästi omille silmille tarkoitettua pohdintaa. Palaan tämän kysymyksen pariin tuonnempana luvussa *Fantasia apocaliptican* julkaisemattomuuden ongelma.

Moniosaisesta sonaatista yksiosaiseksi fantasiaaksi

Fantasia apocaliptican kirjoitusprosessin ajallista ulottuvuutta vielä edellä kuvatusa laajentava yksityiskohta löytyy kokonaisluonnoksen sivuilta 3–6, joille Melartin on kirjoittanut lopullisen teoksen tahteja 61–142 suunnilleen vastaavan jakson, jota olen kuvassa 1 merkinnyt B-materiaalina. Erityisiksi nämä sivut tekee se, että niiden sisältämä kirjoitus ei ole alun perin toiminut luonnoksena, vaan sivujen 3–6 varhaisin kerrostuma pitää sisällään itsenäiseksi tarkoitettun, kokonaisen osan puhtaaksikirjoituksen. Näiden neljän sivun varhaisimman kerrostuman Melartin on kirjoittanut musteella (eikä lyijykynällä, kuten muut kokonaisluonnoksen sivut) äärimmäisen siististi ilman merkkiäkään luonnoksille tyypillisestä pikakirjoituksesta. Itse asiassa varhaisen kerrostuman mustekirjoitus täyttää kaikki Melartinille tyypillisen puhtaaksikirjoituksen tunnusmerkit: alku on esimerkiksi asemoitu paperille siten, kuin Melartin pianokappaleiden puhtaaksikirjoitukset yleensä asemoi. Lisäksi ensimmäisen systeemin alkuun Melartin on kirjoittanut tempomerkinnän (*Andante* lopullisen version *Andante tranquillo* sijaan) ja tahtilajin. Tämän lisäksi systeemin oikeasta reunasta löytyy mustekynällä nimikirjoitus – tapa, jota ei luonnoksista löydy. Sivulla 6 mustekirjoitus puolestaan päättyy kaksoisviivaan.

Yksi tärkeimmistä kokonaisluonnoksessa näkyvistä prosesseista liittyy siihen, miten Melartin on nivonut sivuilla 3–6 olevan, alun perin erilliseksi tarkoitettun ja kirjoitushetkellä hyvin todennäköisesti Melartinin valmiina pitämän osan lopulliseen suureen fantasiamaiseen kokonaismuotoon. Paperilla näkyvä nivomisprosessi pitää sisällään vihjeen, että Melartinilla oli alkujaan mielessään moniosainen pianosonaatti, jota hän oli todennäköisesti tehnyt jo melko pitkälle. Tästä kertovat myös kokonaisluonnokseen kirjoitetut otsikot (löytyvät sivuilta 1 ja 3): *Sonata apocaliptica* lopullisen *Fantasia apocaliptican* sijaan.⁹

Kokonaisluonnoksen perusteella teos ei toisin sanoen ollut kirjoitusprosessin alussa yksiosainen vaan moniosainen. Varhaisesta moniosaisesta vaiheesta on valitettavasti säilynyt vain nämä neljä sivua, jotka ovat säilyneet siksi, että niiden materiaali oli jo varhaisvaiheessa ilmeisesti niin lähellä lopullista versiota, että Melartin saattoi käyttää kyseistä puhtaaksikirjoitusta uuden luonnoksen pohjana. Tämänlainen käsikirjoitusten uusiokäyttäminen oli säveltäjille hyvin tyypillistä, sillä se helpotti itse kirjoitusurakkaa. Sitä voidaan pitää vastineena tietokoneista tutulle leikkaukselle ja liittä -toiminnoille, jotka säästävät säveltäjältä paljon

⁹ Sivulla 3 kirjoitusasu on tarkkaan ottaen *apocalyptica* (y:llä i:n sijaan).

aikaa ja uudelleenkirjoituksen vaivaa. Monia yksityiskohtia Melartin kokonaisluonnosvaiheessa materiaaliin toki muutti, mutta muutokset olivat sen luonteisia, että ne pystyi kirjoittamaan suhteellisen helposti vanhan kerrostuman päälle. Muutostyössä Melartin on käyttänyt lyjykyntä, joten kerrokset ovat hyvin helposti erotettavissa toisistaan, mikä tarkoittaa myös sitä, että varhainen versio on kaikissa kohdin vielä selkeästi luettavissa.

Vaikka sonaatin moniosaisen varhaisvaiheen muista osista ei ole säilynyt käsikirjoitusmateriaalia, jotain moniosaisen varhaisvaiheen muiden osien materiaalista voidaan päätellä implisiittisesti lopullisen fantasian perusteella. Esimerkiksi teoksen aloittava, kuvassa 1 A-materiaaliksi nimetty jakso pitää sisällään kaksi hyvin eriluonteista teemaa: lopullisen fantasian tahdista 5 alkavan con fuoco -teeman sekä tahdista 17 alkavan 6/8-tahtilajissa kulkevan cantabile-teeman. On hyvinkin kuviteltavissa, että nämä kaksi teemaa yhdessä muodostivat ensimmäisen osan sonaattimuotoisen ensiosan esittelyjakson. Jos A-materiaali on peräisin sonaattimuotoisen ensimmäisen osan esittelyjaksosta, voisi säilynyt varhainen osa olla alkuperäisen sonaatin toinen osa. Tätä oletusta tukee Melartinin B-materiaalin alkuun kirjoittama merkintä "Sonata apocalyptica II".

Oletusta, että A- ja B-materiaalit on otettu varhaisemman, moniosaisen teoksen eri osista ja yhdistetty *Fantasia apocalipticaksi* kokonaisluonnosvaiheessa, tukee se, ettei kokonaisluonnoksessa ole juuri lainkaan variantteja A-materiaalin osalta, vaan Melartin on kirjoittanut ne varsin suoraan kokonaisluonnokseen. Tämä antaisi olettaa, että materiaali on luonnosteltu jossain muualla – todennäköisesti moniosaisen sonaatin ensimmäisenä osana. Kokonaisluonnoksessa näkyvä kirjoitusprosessi sijoittuu A- ja B-materiaalien väliselle alueelle, jota Melartin on muokannut kokonaisluonnoksessa – tai oikeammin muotoiltuna: siirtymä A-materiaalista B-materiaaliin on muotoutunut tämän kirjoitusprosessin aikana. Kuva 5 havainnollistaa teoksen 1. kaaroksen kokonaismuotoa siten, kuin se on tulkittavissa käsikirjoituksessa näkyvän kirjoitusprosessin näkökulmasta. Nimet esittelyjakso ja toinen osa ovat kuvassa lainausmerkeissä niiden spekulatiivisuuden takia; tärkeintä on niiden geneettinen erillisuus. Transitio ei ole yksi musiikillinen kokonaisuus, vaan sillä kuvaan jaksoa, jolla Melartin on erilliset osat yhdistänyt.

Kahden materiaalin yhteennivoutumisprosessista voidaan erottaa kaksi eri puolta: idée fixen tapaan läpi ensimmäisen kaaroksen käytetty sointukierto ja alkuperäisen "toisen osan" laajentaminen tuomalla alkujaan sen codaan tarkoitettua materiaalia transitiojaksoon. Vaikka nämä kaksi puolta liittyvät luonnollisestikin yhteen, käsittelem niitä selkeyden vuoksi seuraavassa erikseen.

kaarros 1

A-materiaali		B-materiaali
"esittelyjakso"	→ transitio →	"toinen osa"
5 33	34 60	61 142

Kuva 5. *Fantasia apocaliptican* ensimmäinen kaarros esitekstin näkökulmasta.

Idée fixe

Idée fixeksi kutsun neljän soinnun sointukulkua, joka lopullisen teoksen aivan alussa kuullaan kahdesti: ensin voimakkaasti **ff** (tahdit 1–2) ja sen jälkeen hyvin hiljaa **ppp** *una corda* (tahdit 3–4). Yksi tärkeä käsikirjoituksissa näkyvä prosessi on tämän neljän soinnun kierron roolin kasvattaminen, mikä näkyy itse asiassa jo sointukierron ensiesiintymässä: kokonaisluonnoksen varhaisimmassa kerrostumassa se kuullaan vain yhden kerran ja lopullisen version tahti 5 seuraa välittömästi tahtia 3 (ks. kuva 6). Melartin on ensin merkinnyt viivaston yläpuolelle, että tämän esiintymän eteen pitää lisätä kaksi tahtia (esimerkissä näkyy *largo*-tempomerkinnän yläpuolella yliviivattu "+2 tak[ter]"). Lopulta hän on kuitenkin päätenyt lisäämään kaksi tahtia esiintymän jälkeen (lopullisen version tahdit 3–4). Molemmat lisäykset (sekä suunniteltu että toteutettu) toteuttavat tyypillisen lukuvariantin keinoa, jolla varsinainen lisäys on kirjoitettu normaalin "jatkumon" ulkopuolelle ja viivoin on esitetty, mihin väliin lisäys tulee. Tässä kohtaa on hyödyllistä huomioda Melartinin tapa jättää systeemien väliin tyhjä viivasto; tyhjä viivasto tulee usein tarpeeseen juuri tämän kaltaisten lisäysten sijoittamisen kannalta (lisäys näkyy esimerkissä 2 viivaston 3 alussa).



Kuva 6. Kokonaisluonnos, sivu 1, viivastot 1–3 (Mel 17:239).

Transition alkupuoli perustuu kokonaan tälle sointukierrolle (tahdit 34–45). Ensimmäisessä säilyneessä transition kerrostumassa jakson alkupuoli on ollut lyhyempi ja sisältänyt idée fixe -sointukierron vain kertaalleen. Toisin sanoen lopullisen version tahti 44 on seurannut välittömästi tahtia 39. Tapa, jolla Melartin on lisännyt kokonaisluonnokseen tahdit 40–43, manipuloi tekstuaalista jatkumoa kiinnostavalla tavalla: kuvassa 7 näkyvän alimman systeemin ensimmäisen tahdin Melartin on viivannut yli ja siirtänyt sen edellisen systeemin loppuun jatkaen viivastoa marginaaliin omakätisesti. Lisätyt tahdit on piirretty alun perin tyhjälle, systeemien väliselle viivastolle (neljänneksi alin viivasto kuvassa 7). Melartin on tässä saanut lukuvariantin käyttäytymään normaalin sivulla vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas kulkevan jatkumon tavoin.¹⁰

¹⁰ Kokonaisluonnoksessa Melartin on kirjoittanut jakson 2/4-tahtilajissa mutta muuttanut sen puhtaaksikirjoitusvaiheessa 4/4:ksi, joten tahteja on numeerisesti kokonaisluonnoksessa enemmän, vaikka muuten satsi on täsmälleen sama.



Kuva 7. Kokonaisluonnos, sivu 1, viivastot (6) 7–17 (Mel 17: 239).

Jatkumon manipuloinnin lisäksi Melartinin lisäämät tahdit 40–43 ovat siinä mielessä kiehtovia, että niissä *idée fixe* -sointukulku esiintyy ainoan kerran koko teoksessa kehittyneinä. Kaikissa muissa esiintymissä sointukulku kuullaan alkuperäiseltä korkeudeltaan (basson sävelin a–e–g–d) alkuperäisin soinnuin. Systemien väliin sijoitetussa jaksossa sointukulku alkaa kokosävelaskelta ylempää, eikä se toteuta alkuperäistä sointukulkua: jälkimmäisten kahden soinnun (tahdit 42–43) basson sävelet kyllä toistavat alkuperäisen bassokulun transponoituna, mutta sointujen laatua on muutettu siten, että tahdin 42 sointu toistaa tahdin 40 soinnun rakenteen ja tahdin 43 sointu vastaavasti tahdin 41 rakenteen.

Idée fixe kuullaan teoksessa viimeisen kerran alkuperäisen toisen osan *coda*ssa eli lopullisen version tahdeissa 135–138. Tämän *idée fixe* -esiintymä ei kuulunut alkuperäiseen erilliseen toiseen osaan, vaan se on lisätty musiikkiin vasta kokonaisluonnoksen koostamisvaiheessa, jossa Melartin on nivonut eri osiin tarkoitettuja materiaaleja yhteen. Kuvassa 3 kiteytyy prosessi varsin hyvin, sillä siinä näkyy, kuinka alkuperäiseen musteella puhtaaksikirjoitettuun *coda*an on lyijykynällä lisätty lukuvariantin tavoin lopullisen teoksen aloittanut sointukulku, mikä toimii ilmeisenä viittauksena teoksen alkuun. Tällä lisäyksellä on myös yllättävä tonaalinen seuraus: varhaisessa versiossa musiikki ”ajautuu” g-molliin ilman perinteistä dominanttista kohdistusta. *Idée fixe* -kuvion päättyessä D-pohjaiselle dominanttiseptimisoinnulle g-molliin tullaan vahvan tonaalisen kohdistuksen kautta. Kiinnostavaa on, että tämä D⁷-g-kulku on koko teoksen mittakaavassa poikkeuksellisen vahva kadensaalinen kohdistus. Sillä onkin

teoksen kokonaisuudon kannalta tärkeä rooli, sillä se päättää koko ensimmäisen kaaroksen, minkä lisäksi se on *idée fixe* -sointukulun viimeinen esiintymä: toisen kaaroksen aikana sitä ei kuulla kertaakaan.

Kysymys *idée fixe* alkuperästä jää säilyneiden käsikirjoitusten vähäisyyden takia valitettavasti vaille vastausta. *Idée fixe* -sointukulku löytyy teoksen varhaisimmasta säilyneestä kerrostumasta eli erillisestä toisesta osasta tahdeista 12–14, jotka vastaavat lopullisen teoksen tahteja 75–77. Tässä vaiheessa sointukululla ei kuitenkaan ole ollut *idée fixe* -luonnetta, sillä varhaisimmassa säilyneessä kerrostumassa se kuullaan vain näissä tahdeissa muiden esiintymien ollessa Melartinin tekemiä materiaalien yhdistämisvaiheen lisäyksiä. Periaatteessa se, että *idée fixe* esiintyy jo varhaisessa erillisten osien vaiheessa, saattaa merkitä kahdenlaista kirjoitusprosessia: joko Melartin erotti alkuperäisestä erillisestä osasta tämän sointukulun ja nosti sen uuteen tärkeään rooliin, tai teoksen moniosaisessa vaiheessa kyseinen sointukulku esiintyi kaikissa osissa, jolloin sen tarkoitus oli toimia Murtojärven (1993, 30–31) termin teoksen erillisiä osia yhdistävänä ulkoisen yhdistämisen keinona. Koska sonaattivaiheen muista erillisistä osista ei tiettävästi ole jäänyt todistusaineistoa, kysymys *idée fixe* -materiaalin alkuperästä jää vaille vastausta.

Toisen osan laajentaminen

Sonaatin varhaisversion toinen osa on kokonaisuudoltaan varsin selkeä: osan aloittaa resitatiivinomainen, vailla selkeää tonaalista keskusta toimiva johdanto, jota seuraa jyrkän urkupisteen päälle rakennettu maestoso-teema. Maestoso-teemaa seuraa osan aloittaneeseen fraasiin (tahdit 1–2) perustuva lyhyt seitsemän tahdin jakso, jonka jälkeen maestoso-teema kuullaan uudelleen – tosin hieman lyhennettynä ja puolisävelaskelta alempana. Osan päättää lyhyt coda, joka palaa johdannon resitatiivinomaiseen tunnelmaan, mutta ei temaattisesti käytä suorastaan samaa materiaalia. Kuva 8 havainnollistaa osan alkuperäistä kokonaisuuttoa (suluissa olevat tahtinumerot viittaavat lopullisen teoksen tahteihin, joista huomaa, mitä materiaalia Melartin on tuonut tähän jaksoon myöhemmin).

Melartin on rakentanut lopullisen teoksen transition jälkipuolen (tahdit 46–60) laajentamalla alkuperäistä toista osaa. Laajennus on toteutettu siten, että Melartin on ottanut toisen osan coda-materiaalista (alkuperäisen osan tahdeista 56–58 eli lopullisen teoksen tahdeista 129–132) yksinäisen melodian, joka

<i>jakso</i>	Johdanto	Maestoso	"Johdanto"	Maestoso	coda
<i>keskus</i>	ei tonaalinen	as	krom.	g	g
<i>tahti</i>	5.....18	19.....37	38·43	44.....55	56.....65
<i>lopullinen</i>	(61.....81)	(82.....100)	(111-7)	(118.....128)	(129.....142)

Kuva 8. Varhaisversion toisen osan alkuperäinen kokonaisuuto: jaksot, tonaaliset keskukset ja tahtinumerot. Suluissa lopullisen version tahtinumerot.

kuullaan transitiossa tahdeissa 46–49. Transitiossa Melartin on tosin muokannut codan melodian aivan viimeisiä nuotteja siten, että se g:n sijaan tonaalisesti päätyykin d:lle, ikään kuin toonikan sijaan dominantille, vaikka tonaalinen konteksti ei tässä kohtaa vahva olekaan. D:lle päätyneenä melodiaa seuraa juuri kuullun melodian muunnos, joka vie musiikin a:lle (tahdit 50–53). Transition loppupuoli siis perustuu nouseviin kvintteihin: resitatiivi alkaa g:ltä ja etenee d:n kautta a:lle, josta myös alun perin erillinen toinen osa alkaa.

Lopullisen version tahtien 54–60 puuttuminen kokonaisluonnoksesta herättää hämmentävän kysymyksen: lopullisen version tahdit 1–53 asettuvat kokonaisluonnoksen sivulle 1 ja erillinen toinen osa (eli tahdista 61 alkava jakso) alkaa sivulta 3. Mitä on ollut tällä hetkellä kadoksissa olevalla sivulla 2? Tuntuu epätodennäköiseltä, että kadonneella toisella sivulla olisi vain tahdit 54–60. Sen sijaan mieleen nousee kaksi keskenään täysin päinvastaista, mutta yhtä hyvin perusteltavissa olevaa selitysmahdollisuutta:

1) transition loppujakso on ollut alun perin pitempi ja täyttänyt koko nykyisin kadoksissa olleen sivun 2, mutta Melartin hylkäsi tästä materiaalista (suurimman?) osan ja jäljelle jäivät nykyiset tahdit 54–60.

2) sivu 2 on sivun 1 toinen puoli, joka tosin on tyhjä, mikä tarkoittaisi, ettei sivua 2 ole varsinaisesti koskaan ollut, sillä on mahdollista ajatella, että tahdin 53 a-pohjainen tilanne on liittynyt tahdin 61 a-pohjaiseen tilanteeseen suoraan ja tahdit 54–60 on lisätty myöhemmin kokonaisluonnoksen ja puhtaaksikirjoituksen välisessä kirjoitusprosessissa.

Säilyneiden käsikirjoitusten perusteella molemmat vaihtoehdot tuntuvat mahdollisilta: sivu 1 on kirjoitettu foliolla, joka on revitty irti bifoliosta ja sivun 1 toinen puoli – kuten jo mainitsin – on tyhjä. Toisin sanoen on mahdollista väittää, että sivu 2 on sijainnut irti revityllä puoliskolla (vaihtoehto 1) tai sivulla 2 Melartin on tarkoittanut tyhjää ykkössivun toista puolta, jota ei sitten koskaan tarvittukaan (vaihtoehto 2). Riippumatta siitä, kumpi selitys on oikea (tai lähempänä oikeaa), ”väliin jäävien” tahtien 54–60 funktio on varsin selkeä: ne korostavat e-säveltä, mikä sekä jatkaa nousevien kvinttien sarjaa (g–d–a–e) ja samalla valmistaa alkuperäisen toisen osan alkamisen tahdin 61 a-pohjaiselta tilanteelta.

Muutama huomio toisesta kaarroksesta

Olen yllä keskittynyt vain teoksen ensimmäiseen kaarrokseen. Tälle on luonnollinen selitys, sillä kokonaisluonnoksen sivu 7 on kadonnut.¹¹ Kyseisellä sivulla on ollut toisen kaarrokseen alkupuoli. Se on toiminut eräänlaisena kehittelyjaksona, jossa Melartin on kehittänyt kaikkia ensimmäisen kaarrokseen teemoja (ks. kuva 1). Todennäköisesti se paljastaisi vielä uusia puolia teoksen kirjoitusprosessista ja valottaisi lisää sitä prosessia, jossa Melartin on yhdistänyt A- ja B-materiaale-

¹¹ Jakson ensimmäiset neljä tahtia löytyvät sivun 6 lopusta.



Kuva 9. Lyijykynällä tehty soittovariantti. Puhtaaksikirjoitus, sivu 15, viivastot 3–6 (Mel 17:239).

ja, mutta valitettavasti ainoa säilynyt lähde näihin taiteihin on puhtaaksikirjoitus. Toisen kaaroksen loppu (kuvan 1 C-materiaali) seitsemine fanfaareineen puolestaan sisältää varsin vähän näkyvää kirjoitusprosessia, ja teksti on kirjoitettu varsin suoraan lopulliseen muotoonsa. Tämä saa epäilemään, että materiaali olisi löytynyt sellaisenaan mahdollisesta varhaisesta moniosaisesta versiosta – valistunut arvaukseni on, että se on peräisin teoksen finaalista.

Suurin osa toisen kaaroksen varianteista on soittovariantteja: sornumeroita ja lisättyjä muistutusetumerkkejä. Soittovarianttina pidän myös tahtien 288–291 muutosta, jossa Melartin on ohentanut alun perin neliäänistä tekstuuria kaksiääniseksi säilyttäen neliäänisenä vain tärkeillä iskuilla olevia rakenteellisesti merkittäviä sointuja (ks. kuva 9). Muutos tekee jakson selkeästi helpommaksi soittaa. Myös puhtaaksikirjoituksen viimeiseltä sivulta löytyy soittotekninen helpotus. Tällä kertaa helpotus tosin on kirjoitettu ossia-luentana eikä yliviivauksena, jonka on tarkoitus korvata aikaisempi kerrostuma (ks. kuva 13).

Fantasia apocaliptican julkaisemattomuuden ongelma

Puhtaaksikirjoitus, toisin kuin luonnos, on tarkoitettu muidenkin kuin vain tekstin kirjoittajan silmille. Itsestäänselvyyksien latelemisen uhallakin on mainittava, että puhtaaksikirjoituksen tulisi siis kyetä kommunikoimaan sisältämänsä teksti lukijalleen. Donald H. Reimanin (1993, 108–109) mukaan puhtaaksikirjoitusta ei kuitenkaan tule lukea julkisena dokumenttina. Sen sijaan puhtaaksikirjoitus on pohjimmiltaan luottamuksellinen dokumentti. Reimanin ajatus perustuu siihen, että valistuksen ja romantiikan aikakausina kirjoittajat odottivat saavansa julkaisusta oikovedokset, joissa he saattoivat vielä tehdä paitsi korjauksia myös muutoksia puhtaaksikirjoituksen tekstiin. Tämä tarkoittaa, että varsinaisen puhtaaksikirjoituksen oletettu yleisö ei koostunut ”julkisuudesta”, vaan kustantajas-

ta sekä tämän edustajista ja vasta ensipainos (tai oikeammin ehkäpä säveltäjän korjaama oikovedos) sisältää varsinaisesti julkiseksi tarkoitettun teoksen.

Moni säveltäjä on korostanut tätä yksityiskohtaa puhtaaksikirjoitusten tulkitsemisessa. Esimerkiksi Johannes Brahms kirjoitti asiasta varsin selkosanaisesti kirjeessään Fritz Simrockille: ”Käsikirjoitus ei ole normatiivinen, vaan minun korjaamani, kaiverrettu partituuri” (Pascal 1999, 15). Hyvin samanlainen lausahdus löytyy myös Sibeliukselta, joka kirjoitti vuona 1909 kustantajalleen Breitkopf & Härtelille: ”Käsikirjoitukset eivät ole normatiivisia, koska minulle tulee jotain aina mieleen oikovedoksia lukiessani” (Dahlström 2003, xiii).¹² Hauska yksityiskohta Sibeliuksen käsikirjoituksissa on se, että säveltäjä varmisti tämän viestin perille menemisen mieskuorolaulun *Herr Lager och Skön fager* (op. 84 no 1) puhtaaksikirjoituksessa, jonka loppuun hän kirjoitti: ”Det af Componisten corrigerade, tryckta exemplaret är normgifvande” (KK signum Ö.97).

Tätä näkökulmaa vasten on *Fantasia apocaliptican* puhtaaksikirjoitusta lukiessa jatkuvasti muistettava, ettei Melartin koskaan julkaissut teosta. Toisin sanoen puhtaaksikirjoitus jäi tilaan, jossa sitä ei sanan varsinaisessa mielessä ole tarkoitettu julkiseksi dokumentiksi vaan luottamukselliseksi – luottamus kohdistui hyvin konkreettisesti tässä tapauksessa Ernst Linkoon, jolle Melartin käsikirjoituksen antoi ja jonka haltuun se lopulta jäi. Tästä ”luottamuksellisuuden tilaan” jäämisestä johtuen *Fantasia apocaliptican* puhtaaksikirjoitus sisältää muutamia avoimia kysymyksiä, joihin julkaisuprosessi olisi varmasti tuonut vastauksen, ja koska teos ei koskaan tätä prosessia käynyt läpi, kysymykset luonnollisestikin jäivät vaille vastausta – ja jäävät myös tämän artikkelin jälkeen. Seuraavassa avaan nämä kysymykset ja pohdin niiden taustoja. Kysymykset ovat sen kaltaisia, että jokainen teosta esittävä pianisti joutuu väistämättä pohtimaan niitä ja perustelemaan tekemänsä ratkaisut (ainakin itselleen). Olen valinnut tässä käsiteltäväksi puhtaaksikirjoituksesta neljä yksityiskohtaa, joilla on välitön vaikutus siihen, miltä teos kuulostaa.

Miten tahti 33 tulisi soittaa?

Kuvassa 10 on nähtävillä Melartinin puhtaaksikirjoituksen lukuvariantti puh-taimmillaan: kirjoitettuaan jakson (tai ehkäpä koko teoksen) Melartin on palannut tähän tahtiin ja päättänyt pidentää as-molliseptimisointua yhden tahdin pitemmäksi. Muutos vaikuttaa siis rajakohdan ajoitukseen. Tahdin pidennys on merkitty Melartinille tyypilliseen tapaan kirjoittamalla sana *bis* kerrattavan tahdin yläpuolelle. Melartin on vielä yksiselitteisyyden vuoksi piirtänyt viivan osoittamaan kerrattavan jakson pituuden. On huomionarvoista, että lukuvariantti on

¹² Käännökset omiani. Alkuperäiset: ”Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur!” (Brahms) ja ”Die Originalhandschriften seien nicht massgebend, weil mir immer etwas einfällt beim Korrekturlesen” (Sibelius).



Kuva 10. Tahti 32 (ja 33). Puhtaaksikirjoitus, sivu 3, yksityiskohta viivastolta 1–2 (Mel 17:239).

kirjoitettu musteella eikä lyijykynällä kuten monet muut variantit, mikä osoittaa, että muutos on tehty osana puhtaaksikirjoitusprosessia, eikä myöhemmin – myöhemmät lisäykset on lähes järjestään kirjoitettu lyijykynällä.

Vaikka säveltäjän intentio laajassa mielessä tulee bis-merkinnästä varsin hyvin esille, jää muutama nuottitekstin yksityiskohta kerrattavan tahdin osalta epäselväksi: olennaisimpana kysymys, onko melodiassa ensimmäisen iskun cesnuotti tarkoitus soittaa uudelleen seuraavan tahdin alussa vai ei? Vaikka merkintä antaa ymmärtää, että tahti tulisi soittaa sellaisenaan, on hyvin mahdollista, että ajatuksena on ollut vain jatkaa kuudestoistaosasointukuviointia diminuendon kanssa yhden tahdin pitemmälle. *Fantasia apocaliptican* ainoassa editiossa on päädytty siihen, että ces toistetaan tahdin 33 alussa; aksentti on kuitenkin annettu vain tahtiin 32.¹³

Lisätty tahti on metrisesti jännittävä, sillä se muuttaa symmetrisen 8+8-tah-tisen fraasin, jossa fraasin alkupuolisko on kerrattu sellaisenaan, 8+9-tah-tiseksi, ja jaksojen pituusero syntyy nimenomaan viimeisen tahdin pidennyksestä. Tämä on jännittävä yksityiskohta myös geneettisestä näkökulmasta, sillä kokonaisluonnoksessa jakso oli alun perin 9+8-tah-tinen (tämä versio näkyy kuvassa 7). Eli siinä vaiheessa Melartin oli kirjoittanut ensimmäisen puoliskon viimeisen soinnun kahden tahdin mittaiseksi mutta jälkimmäisen vain yhden tahdin mit-taiseksi. Toisin sanoen kirjoitusprosessin aikana fraasien välinen painoarvo on siirtynyt päinvastaiseksi oltuaan välissä symmetrinen. On ehkä kohtalon ivaa, että kokonaisluonnoksen 9-tah-tinen ensimmäinen puolisko ei valaise yllä esiin nostettua kysymystä siitä, pitäisikö melodian ces toistaa vai ei, sillä kokonaisluonnos jättää pikakirjoitusluonteensa tähden (ks. ditto-merkki kuvan 7 keskel-lä) tämän kysymyksen auki.

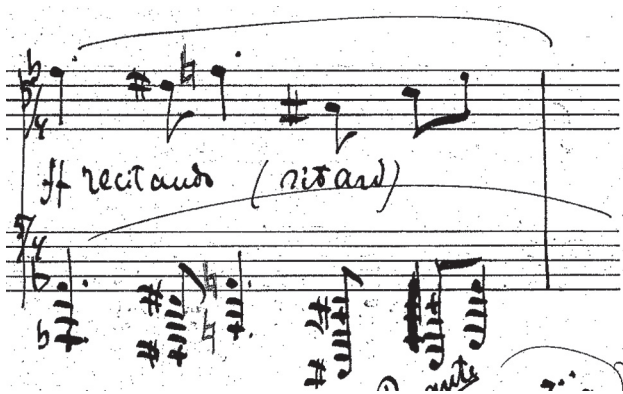
¹³ Teoksen ainoassa editiossa ei diminuendo-kiilaa ole pidennetty, vaan se löy-tyy vain tahdistä 33; tahtiin 32 on lisätty *dim.* ilman mitään tietoa, että kyseinen lisäys on toimittajan tekemä.

Miten tahti 46 tulisi soittaa?

Tahdin 46 kolme ensimmäistä ääntä ovat kokonaisluonnoksessa hyvin yksiselitteisesti: as–fis–g (ks. kuva 7, kolmanneksi viimeinen tahti). Kuten transition muotoutumisen yhteydessä olen aiemmin kuvannut, melodia on geneettisesti peräisin alkuperäisen erillisen toisen osan codasta. Codan vastaavassa paikassa eli tahdissa 129 tahti alkaa yhtä yksiselitteisesti samalla kuviolla: as–fis–g. Jostakin syystä puhtaaksikirjoituksessa on tässä kohtaa aivan yhtä yksiselitteisesti: as–fis–a (ks. kuva 11), codassa kylläkin alkuperäinen a–fis–g. Halusiko Melartin todellakin muuttaa a:n g:ksi tässä yksittäisessä tahdissa, vai voisiko kyseessä olla kirjoitusvirhe?

Kirjoitusvirhetulkintaa puoltaa moni tekijä: ilmeisimpänä näistä puhtaaksikirjoituksen analoginen tahti 129, jossa sama melodia todellakin kuullaan g:n kanssa. Muita puoltavia tekijöitä ovat tahdista 44 alkanut laskeva bassolinja (h tahdissa 44, a tahdissa 45), jonka olettaisi laskeutuvan g:lle tahdissa 46. Kuitenkin ehkä tärkein puoltava tekijä on motiivinen: tahdin 46 aloittava as–fis–g-kuvio (ja sen transpositiot) on tärkeä, läpi B-materiaalin kulkeva motiivi, joka nousee pinnalle erityisesti maestoso-jaksojen urkupisteissä (tahdit 82–100 ja 118–129).

En ole kuitenkaan halukas tuomitsemaan a:ta yksiselitteisesti painovirheeksi, vaikka edellä listasinkin varsin painokkaita perusteluja painovirhetulkinnan puolesta. Puhtaaksikirjoituksessa painovirhetulkintaa vastaan puhuu se, että a:lle on palautusmerkki piirretty musteella, mutta kirjoitusjäljen perusteella todennäköisesti vasta hieman myöhemmin, eli Melartin on todennäköisesti huomannut palautusmerkin tarpeen vasta soittaessaan teosta. Näin ollen palautusmerkin lisäys lienee nk. soittovariantti. Nimenomaan tämä soittovarianttina lisätty palautusmerkki saa minut epäilemään painovirheteorian oikeellisuutta, koska se pikemminkin vahvistaa sen, että Melartin on muuttanut nuotin tarkoituksella. Mikäli näin on, on kiinnostavaa, että Melartin on halunnut myöhäistää laskevan bassolinjan saapumista g:lle muutamalla tahdilla eikä sen saavuttaminen näin ollen osu yhteen muodon rajakohdan kanssa (vrt. kuva 1).



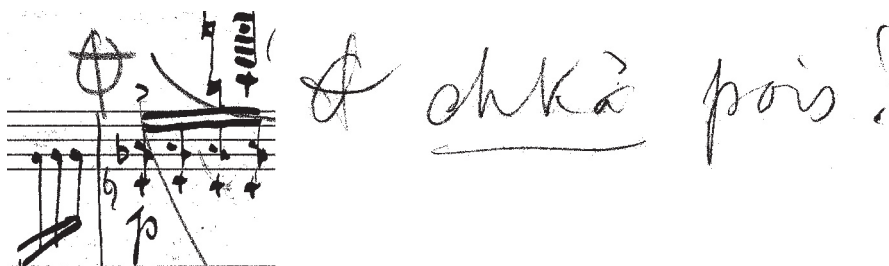
Kuva 11. Puhtaaksikirjoitus, sivu 4, rivien 3–4 loppu (Mel 17:239).

Pitäisikö tahdit 272–283 soittaa vai ei?

Melartin yliviivasi puhtaaksikirjoituksen tahdit 272–283 punaisella puuvärillä ja merkitsi yliviivatun jakson alku- ja loppukohdan vielä codamerkinkaltaisilla ympyröidyillä rasteilla. Lisäksi Melartin kirjoitti sivun alareunaan lyijykynällä ”ehkä pois!” (ks. kuva 12).

Jakson yliviivauksen ongelmallisuus kiteytyy sivun alalaidassa Melartinin käyttämään sanaan ”ehkä”, joka heittää epäilyksen varjon yliviivauksen ylle. Emme voi tietää, mihin tulokseen säveltäjä lopulta päätyi – vai jäikö päätös lopulta kokonaan tekemättä? Vielä spekulatiivisempi kysymys on, mihin päätökseen säveltäjä olisi päätenyt, jos julkaisuprosessi olisi pakottanut hänet tekemään päätöksen?

Toisaalta yliviivauksen vahvuus ja erityisesti siinä käytetty punainen puuväri luonnostelumaisen lyijykynän sijaan viittaa siihen, että Melartin tosissaan päätti poistaa jakson. Mutta kaiken tämän ylle alalaidan tekstin ehkä-sana heittää epävarmuuden viitan ja saa lukijan pohtimaan, onko poisto sittenkään säveltäjän lopullinen päätös. Mieleen tulee jopa, olisiko Linko, jolle käsikirjoitus oli lainattu, kenties esittänyt jakson poistamista, ja Melartin on siksi joutunut asiaa pohtimaan?¹⁴



Kuva 12. Kaksi yksityiskohtaa puhtaaksikirjoituksen sivulta 14 (Mel 17:239).

Miten teoksen viimeiset tahdit tulisi soittaa?

Puhtaaksikirjoituksen aivan viimeiset tahdit nostavat esiin kenties kaikkein vaikeimman auki jäävän kysymyksen: miten teos päättyy? Melartin nimittäin lisäsi puhtaaksikirjoituksen tahtien 354 ja 355 väliin asteriskin (ks. kuvan 13 oikea yläreuna). Asteriski viittaa tahdin alalaidan tyhjiksi jääneisiin tahteihin, jonne Melartin on lisännyt kaksi tahtia musiikkia lisää. Kahden tahdin lisäys on kirjoitettu lyijykynällä hyvin luonnostelumaisella käsialalla. Vaikka lyijykynällä kirjoitettu uusi lopetus sisältääkin pikakirjoitusta (esim. säveltoistot on kirjoitettu vain

¹⁴ Korostettakoon vielä väärinkäsitysten välttämiseksi, että alalaidan teksti on yksiselitteisesti Melartinin käsialaa.

rytmeinä), sen intentio ei ole mitenkään kiistan- tai kyseenalainen, vaan sen voidaan sanoa näkyvän hyvinkin täsmällisesti.

Lyijykynälisäys tuottaa selvästi päättävämmän lopun. Siinä missä musteella kirjoitettu alkuperäinen lopetus jättää nousevan linjan kvintille (ks. kuvan 13 ylempi systeemi: e–fis–gis–ais–h), lyijykynälisäys vie tämän linjan oktaavi-
muotoiselle toonikalle asti (ks. lyijykynälisäys kuvan 13 alalaidassa cis–dis–e). Lopetuksilla on toisin sanoen varsin erilainen retorinen vaikutus. Lyijykynäluonnoksen rooli kiteytyy lopulta samaan kysymykseen kuin kysymys 12 tahdin poistosta: kumman lopetuksen Melartin olisi julkaistuun teokseen valinnut? On aivan mahdollista tulkita, että lyijykynäkirjoituksen on ollut tarkoitus korvata alkuperäinen mustekirjoitus – onhan se ajallisesti viimeinen versio, jonka Melartin teoksen lopusta kirjoitti (tai ainakin viimeinen, joka on meidän päiviimme säilynyt). Mutta aivan yhtä mahdollinen on ajatus, että Melartin pohti uudenlaista lopetusta mutta hylkäsi ajatuksen, ja siksi sitä ei ole kirjoitettu puhtaaksikirjoituksen tapaan – olisihan käsikirjoituksen alalaidassa ollut vielä yksi tyhjä viivasto ja lisää käsikirjoitusnivaskan viimeisellä, nyt täysin tyhjällä sivulla.

On huomattava, että lyijykynälisäyksessä Melartin ei ole kirjoittanut vasemman käden sointuja auki vaan lyijykynällä näkyy vain basson sävel ja sen oktaavikaksinnusta merkitsevä 8 nuotin alapuolella. Analogialla edeltäviin taiteihin pystyy kuitenkin tekemään hyvin valistuneen arvauksen siitä, miten nämä soinnut olisi täydennettävä (sointujen laatuhan näkyy oikean käden osuudesta).

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of music. The top system is marked "Maestros" and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bottom system is marked "x Osta." and contains a simpler melodic line. There are various annotations and markings throughout the score, including "Petalat Fine" and "Minta i chom de tri lajze teramu a i dntu".

Kuva 13. Puhtaaksikirjoituksen sivu 19, viivastot 7–12 (Mel 17:239).

Kohti uutta *Fantasia apocaliptican* editiota

Geneettisen näkökulman yksi tärkeimmistä panoksista musiikin tutkimukseen on kirjoitusprosessin (esitekstin) tuominen osaksi teoksen (tekstin) tarkastelua. Vaikka esiteksti nähdään geneettisen kritiikin piirissä tekstistä erillisenä entiteettinä, tekstillä ja esiteksillä on kuitenkin elimellinen suhde. Hedelmällisen lähtökohdan esitekstin ja tekstin suhteen ymmärtämiselle on muotoillut Daniel Ferrer (2009, 35), joka näkee esitekstin eräänlaisena variaatiosarjana: geneettiset variantit eivät ole tasa-arvoisia valinnan kohteita (mihin sana variantti kenties vihjaa) vaan ajallisesti peräkkäisiä elementtejä, joita yhdistää sekä samanlaisuus että erilaisuus – aivan kuten variaatiosarjan yksittäiset variaatiot suhteutuvat toisiinsa.¹⁵

Fantasia apocaliptican kohdalla geneettinen näkökulma tuo esiin sen, miten teoksen esitekstiin piiloutunut, moniosainen muoto on edelleen näkyvässä teoksen lopullisessa, yksiosaisessa muodossa. Tämä ei kuitenkaan tule esiin vain lopullista teosta analysoimalla, vaan siihen tarvitaan säilyneen käsikirjoituskorpuksen huolellista tutkimista.

Geneettinen näkökulma ei kuitenkaan jää vain kirjoitusprosessin avaamiseksi, vaan se auttaa myös ymmärtämään lopullisen, puhtaaksikirjoitetun version nuottitekstin sisältämiä ongelmia. Perinteinen editioproblematiikkaan ankkuroitunut tekstuaalitiede jättää helposti huomiotta kirjoitusprosessin ajallisen ulottuvuuden, jolloin varianttien monisyisyys latistuu usein dikotomiaan ”painovirhe vs. oikea luenta”, koska edition toimittajan on tärkeää pystyä määrittelemään yksiselitteinen painettava versio nuottitekstistä. Kuitenkin kuten edellä esiin nostamani neljä kysymystä *Fantasia apocaliptican* puhtaaksikirjoituksen ongelmakohdista tehokkaasti havainnollistavat, tällaiset ongelmatilanteet eivät määrity virhe–oikea luenta -akselilla, vaan ne tulevat paremmin ymmärretyiksi sellaisten vaikeasti määriteltävien tekijöiden kautta kuin säveltäjän intentiot (esim. onko variantin tarkoitus korvata alkuperäinen luenta vai onko se ”aukikirjoitettua pohdintaa”) ja yksittäisen kirjoitusprosessin erityispiirteet (esim. kokonaisluonnoksen funktio tai teoksen julkaisemattomuus). Koska teoksesta ei ole olemassa säveltäjän auktorisoimaa, lopullista saati julkaistua nuottitekstiä, korostuu entisestään se, että vaihtoehtoisten luentojen tulisi editiossa olla helposti pianistien saatavilla.

Koska yhteenkään esiin nostamaani puhtaaksikirjoituksen ongelmaan ei ole annettavissa yksiselitteisesti oikeaa vastausta, olisi mielestäni äärimmäisen tärkeää saada *Fantasia apocalipticasta* editio, joka nostaisi tietoisuuteen nuottitekstin ongelmat ja antaisi teoksen esittäjälle kaiken mahdollisen taustatiedon, jonka avulla soittaja pystyy tekemään informoituja päätöksiä. Toistaiseksi tästä suomalaisen pianokirjallisuuden merkkiteoksesta on nimittäin saatavilla vain

¹⁵ Ferrer (2009) kuvaa näkökulmaansa leikkisästi termillä ”Freudo-bathmologico-Bakhtino-Goodmanian genetic model”, jolla hän pyrkii tunnustamaan kaikki tahot, jolle hänen lähtökohtansa on velkaa.

yksi editio, japanilaisen Zen-On Music -kustantamon vuonna 1993 julkaisema laitos, jonka ovat toimittaneet Izumi Tateno ja Haruyo Kubo. Vaikka edition nuottiteksti on huolellisesti valmistettu, Melartinin nuottitekstin sisältämät monitulkintaisuudet on lakaistu editiossa maton alle: editiossa ei ole esimerkiksi minkäänlaista mainintaa lyijykynällä luonnostellusta lopusta – ainoastaan mustekynäversio löytyy siitä. Editio ei itse asiassa edes vihjaa sellaisesta mahdollisuudesta, että lopun nuottiteksti ei ehkä olekaan aivan yksiselitteinen.¹⁶

Tämänlaisesta julkaisupäätöksestä voidaan hyvinkin todeta, että toimittaja on ylittänyt toimivaltansa rajat. Kuten Peter L. Shillingsburg (1997, 180) on asian muotoillut: ”Hyvä lukija ei pyydä toimittajaa yliyksinkertaistamaan tekstuaalisia ongelmia tai eliminoidaan tekstin sisäisiä jännitteitä teeskentelemällä, että tämä on ratkaissut kaikkien puolesta sen, minkä lukijan tulisi ratkaista itse. Uskon, että hyvä lukija toivoo selkeyttä, ei yksinkertaisuutta”.

Juuri *Fantasia apocaliptican* kaltaisen, nuottitekstilään ongelmallisen teoksen editiossa toivoisi Shillingsburgin ajatuksen nousevan toimittajan ohjenuoraksi.

Lähteet

Arkistolähteet

KK: Kansalliskirjasto.

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

KK Ms.Mus.Sibelius Ö.97. Jean Sibelius. *Herr Lager och Skön fager*, op. 84 nro 1.

SibA: Sibelius-Akatemian kirjasto.

Signumit Mel 17:239, Mel 19:338 ja Mel 19:342. Erkki Melartin: *Fantasia apocaliptica*. ”Kokonaisluonnos”.

Signumit Mel 17:239. Erkki Melartin: *Fantasia apocaliptica*. ”Puhtaaksikirjoitus”.

Nuottijulkaisu

Melartin, Erkki 1993. *Sonata No.1 Op. 111 Fantasia Apocaliptica per il Pianoforte*. Toim. Izumi Tateno ja Haruyo Kubo. Zen-On piano library. Tokio: Zen-On Music.

Kirjallisuus

de Biasi, Pierre-Marc. 2004. Toward a science of literature: manuscript analysis and the genesis of the work. Teoksessa *Genetic criticism: texts and avant-textes*. Toim. Deppman, Ferrer ja Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 36–68.

Dahlström, Fabian. 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

¹⁶ Edition käyttöä hankaloittaa hieman myös se, että esittelytekstit ja alaviitteet ovat vain japaniksi. Haluan tässä yhteydessä kiittää Yui Katadaa, joka käänsi tekstit minulle.

- Deppman, Jed, Daniel Ferrer ja Michael Groden 2004. Introduction: a genesis of French genetic criticism. Teoksessa *Genetic criticism: texts and avant-textes*. Toim. Jed Deppman, Daniel Ferrer ja Michael Groden. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1–16.
- Ferrer, Daniel 2009. Variant and variation: toward a Freud-bathmologico-Bakhtino-Goodmanian genetic model? Teoksessa *Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater*. Toim. William Kinderman ja Joseph E. Jones. Rochester: University of Rochester Press. 35–50.
- Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen 2010. *Tekstuaaliteiden sanasto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkolähde <http://www.edith.fi/tekstuaaliteidensanasto> [22.9.2014].
- Hallmark, Rufus. 1977. The sketches for *Dichterliebe*. *Nineteenth-Century Music* 1 (2): 110–136.
- Karhu, Hanna 2012. *Säkeiden synty: geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kinderman, William 2009. Introduction: genetic criticism and the creative process. Teoksessa *Genetic criticism and the creative process. essays from music, literature, and theater*. Toim. William Kinderman ja Joseph E. Jones. Rochester: University of Rochester Press. 1–16.
- Kolamo, Sami 2014. *FIFAn valtapeli: Etelä-Afrikan jalkapallon MM-kisat 2010 keskitettynä mediaspektaakkelina*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 116. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lernout, Geert 2002. Genetic criticism and philology. *Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship* 14: 53–76.
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II: Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: Werner Söderström.
- Marston, Nicholas 2001. Sketch. Teoksessa *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23. Toim. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited. 472–474.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Symphonic unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius*. Studia musicologica universitatis Helsingiensis. Helsinki: University of Helsinki, Department of Musicology.
- Pascall, Robert 1999. "Machen Sie es wie Sie es wollen, machen Sie es nur schön". Wie wollte Brahms seine Musik hören? Teoksessa *Johannes Brahms. Quellen–Text–Rezeption–Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997*. Toim. Friedhelm Krummacher ja Michael Struck. München: G. Henle Verlag. 15–30.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa 1: Valmistuneet sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto yhdistys.
- Poroila, Heikki 2015. *Erkki Melartinin sävellykset*. Verkkolähde <http://koti.mbnet.fi/hjp/Melartin/Melartin.html> [11.11.2015].
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. *Erkki Melartin pianosäveltäjänä*. Anime sole -levyn sivunumeroinen levykansivihko. FUGA-9197. Levy julkaistu vuonna 2005. Helsinki: Erkki Melartin -seura.
- Ranta-Meyer, Tuire 2015. Erkki Melartin modernistisukupolven sävellysohjaajana. Teoksessa *"Ijäsen nuoruuden" musiikkia: kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson ja Matti Huttunen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 95–110.
- Reiman, Donald H. 1993. *The study of modern manuscripts: public, confidential, and private*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 3: uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Shillingsburg, Peter L. 1997. *Resisting texts: authority and submission in constructions of meaning*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Tiilikainen, Jukka 2003. The evolution of Jean Sibelius's songs as seen in his musical manuscripts. Teoksessa *Sibelius forum II: proceedings from the Third international Jean Sibelius conference*. Toim. Huttunen, Kilpeläinen ja Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy. 39–49.
- Ylivuori, Sakari 2013. *Jean Sibelius's works for mixed choir: a source study*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Zychowicz, James L. 2009. "They only give rise to misunderstandings"; Mahler's sketches in context. Teoksessa *Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater*. Toim. William Kinderman ja Joseph E. Jones. Rochester: University of Rochester Press. 151–169.

Genetic approach to the form of *Fantasia apocaliptica*

In 1921, Erkki Melartin wrote an apocalyptic fantasy for piano solo: *Sonata 1, Fantasia apocaliptica*, opus 111. In Finland, the single-movement work was unprecedented in its modernistic approach to tonality and form. It remained unpublished and was not publicly performed during the composer's lifetime. The first edition was published as late as in 1993.

In the article, the extant autograph manuscript sources for the work are analysed. The analysis – based on the methodology of genetic criticism – reveals that Melartin originally did not plan it as a single-movement work. Instead, the earliest surviving layer in the manuscripts is intended as a separate movement within a multi-movement piano work. The study of the manuscripts draws forth an intriguing creative process, in which the composer has interwoven material from his plans for a multi-movement work into a large-scale single-movement work. The study also reveals a need for a new edition, which would be based on a rigorous study of all existing sources.

MuT Sakari Ylivuori (sakari.ylivuori@helsinki.fi) väitteli tohtoriksi Jean Sibeliuksen sekakuoroteosten lähteistä Sibelius-Akatemiassa vuonna 2013. Hän työskentelee tutkijana Jean Sibelius Works -kokonaiseditiohankkeessa Kansalliskirjastossa.

Ut ur den sibelianska slagskuggan

Dags för rehabilitering av symfonikern Melartin

Mats Liljeroos

I skuggan av Sibelius. Så lyder titeln på Einar Englunds lätt kverulantiska självbiografi men det handlar också om ett begrepp, eller snarare tillstånd, som samtliga finländska tonsättare efter Sibelius befunnit sig i eller åtminstone på ett eller annat sätt tvingats ta ställning till. I vilken mån ett dylikt tillstånd överhuvudtaget existerade under Sibelius livstid kan dock diskuteras.

De centrala tonsättarna i generationen efter Sibelius – Erkki Melartin, Selim Palmgren, Toivo Kuula och Leevi Madetoja – åtnjöt de facto en avsevärd uppskattning såväl på hemmaplan som, i viss mån, utomlands och deras ställning verkar ha stärkts snarare än kringkurits tack vare det uppsving för hela den inhemska tonkonsten och dess internationella renommé som Sibelius framgångar medförde.

Den för många tonsättare så förödande sibelianska slagskuggan tycks tvärtom vara ett i första hand under det senaste halvseklekt uppkommet repertoarpolitiskt fenomen, som i ett nötskal handlar om den fullständigt bedövande dominans Sibelius fortfarande i den dag som är har bland finländska tonsättare på den finländska orkesterrepertoaren.

Ett tillstånd som, med andra ord, företrädesvis underblåsts av fantasilösa intendenten och dirigenter och självfallet inte har någonting att göra med en tonsättare som, sin nationella piedestalplats till trots, gjorde sitt bästa för att på olika sätt uppmuntra unga lovande förmågor – bland dem även Einar Englund.

Successivt dalande stjärna

Erkki Melartin (1875–1937), som var en inte sällan sedd gäst på Ainola, tycks när det begav sig i alla fall inte ha befunnit sig i någon desto mer dramatisk sibeliansk slagskugga. Hans kompositionskonserter var viktiga händelser i det finländska musiklivet och de fick i regel positiv kritik. Om vi tar fjärde symfonin som exempel kan vi konstatera att den mellan 1913 och 1929 uppfördes ett tiotal gånger i, förutom Helsingfors, bland annat Köpenhamn och med Berlinfilharmonikernas framförande 1923, med Melartin själv på podiet, som guldkant på det hela.

Att det offentliga utbudet på Melartins musik, i såväl orkester- som mer intima sammanhang, efter hans död minskade i allt mer accelerande takt för

att i dagens läge vara så gott som obefintligt är minst sagt förvånande. Melartin var, i egenskap av ansedd pedagog och rektor för Helsingfors konservatorium (sedermera Sibelius-Akademien), trots allt en central och respekterad person i finländskt musikliv med ett grundmurat anseende även utanför de innersta tonsättarkretsarna.

Och ändå trycktes och publicerades vare sig symfonierna – med undantag för den sjätte, som är ett specialfall vi får tillfälle att återkomma till längre fram – eller merparten av hans övriga orkesterverk. Tvärtom blev de alltmer främmande fåglar på den inhemska repertoaren och några skivinspelningar var inte aktuella förrän Ondine i början av 1990-talet utgav de kompletta symfonierna i versioner, som tyvärr visade sig vara varken konstnärligt eller editionsmässigt representativa.

Melartin var givetvis inte den enda inhemska tonsättare vars stjärna successivt dalade efter det andra världskriget för att slutligen hamna i skuggan av såväl Sibelius enorma popularitet som den i allt högre grad terrängvinnande modernismen. Även de ovan nämnda kollegerna har periodvis lyst med sin frånvaro på den gängse inhemska konsert- och skivrepertoaren, men Melartin har härvidlag av någon outgrundlig anledning drabbats hårdast.

Det faller dock utanför denna artikels ramar att desto mer ingående utreda de i sig intressanta bakomliggande processerna och orsakerna härtill. Däremot kommer jag att koncentrera mig på de befintliga skiv- och konsertinspelningarna samt bandupptagningarna av symfonierna, jämföra dem sinsemellan och kommentera de mest flagranta skillnaderna mellan originalmanuskriptet och det klingande resultatet.

I första hand symfoniker

Melartin är, liksom Palmgren, mest känd för sina alster i det mindre formatet och då inte minst de utsökta, och inte sällan för sin tid rätt avancerade, piano-styckena och sångerna. Ändå höll han sig själv i första hand som symfoniker och hans sex symfonier, tidsmässigt någorlunda exakt överlappande de av Sibelius, utgjorde jämte Madetojas tre symfonier det mest substantiella inhemska bidraget dittills till genren efter Sibelius.

Melartin var, på samma sätt som så många av hans samtida kolleger, en boren eklektiker som tog intryck från en mängd skilda håll. Det vilar ett lika påfallande som fascinerande art nouveau-skimmer över hans tonspråk och som första finländska tonsättare uppvisar Melartin tydliga intryck från såväl Bruckner som Mahler – Melartin dirigerade det första framförandet i Norden av den sistnämndes musik – medan de sibelianska influenserna i regel är relativt sparsamt förekommande.

Melartins symfoniska estetik vilar på stadig germansk grund och stilen kan utan överdrift kallas nationalromantisk med frekvent förekommande såväl skandinaviska som, framförallt, finsk-nationella karakteristika. Om vi blickar västerut

är de naturliga jämförelseobjekten Hugo Alfvéns, Wilhelm Stenhammars och Kurt Atterbergs symfonier, medan Madetojas symfonier föga överraskande är de inhemska yttringar i genren som står de melartinska syskonverken närmast.

I ett bredare internationellt perspektiv kan man konstatera att Melartin inte tog lika starka intryck från den galliska världen som Madetoja – även om Albert Roussel är en symfonisk röst, som åminstone delvis känns relevant i sammanhanget – medan Melartins benägenhet till ett utpräglat kontrapunktiskt skrivsätt stundtals får tanken att gå till Max Reger. Allra närmast själsbefryndad tycks Melartin intressant nog dock vara med Frederick Delius, vars sensibla melankoli hos Melartin finner en attraktiv nordisk utlöpare.

Lyriska stämningar och karaktärer

Melartin komponerade sin första symfoni vid tjugosju års ålder, medan den sjätte och sista – en sjunde och åttonde symfoni förblev på skisstadiet – uruppfördes vid hans 50-årskonsert och vid en första genomlyssning är det svårt att tro att de är skrivna av samma person. Den stilistiska utvecklingen är frapperande – i det stora hela jämförbar med motsvarande metamorfos hos Sibelius – även om den för Melartin så typiska melodiska ådran vid ett närmare studium visar sig vara intakt även i det sista verket i genren.

De två första symfonierna kan ses som något av ett gesällprov, även om Melartin här etablerar några av de karakteristiska kännetecken som kom att gå som en röd tråd genom hans symfoniska produktion: en traditionell fyrsatsig storform, ett nyttjande av såväl egenhändigt koncipierat som inlånat folkligt färgat material samt en förkärlek för dels ett cykliskt formtänkande med nyttjande av återkommande mottoteman, dels ett i finalen förekommande kontrapunktiskt sammanvävande av teman från de tidigare satserna.

Melartin publicerade detaljerade översikter av flera av sina symfoniers tematiska material av vilka tydligt framgår att han, även om musiken inte är programmatisk i liztsk bemärkelse, tänker i mer eller mindre konkreta stämningar och karaktärer. Även i det stora formatet är han till syvende och sist en lyriker med en klar fäbless för kopplingen mellan det auditiva och det visuella – så hör Melartin även till den exklusiva skara tonsättare som också verkade som bildkonstnär.

Ingen idealisk premiärinspelning

Lejonparten av Melartins orkesterkompositioner är alltså opublicerade och har tills för bara några år sedan endast förekommit i form av relativt svårtydbara originalmanuskript. För att råda bot på situationen och underlätta framföranden och skivinspelningar av Melartins musik har Erkki Melartin-sällskapet initierat

projektet att editera och renskriva den centrala orkesterproduktionen under överinseende av ordföranden, Melartinforskaren Tuire Ranta-Meyer, och med Jani Kyllönen som manuskriptredaktör och notgrafiker. I dagens läge finns symfonierna 3–5, den symfoniska dikten *Traumgesicht* samt tonpoemet *Marjatta* för sopran och orkester att tillgå i renskriven form.

Om vi ser på skivinspelningarna har läget på symfonifronten varit minst lika eftersatt. Den första helhetsinspelningen – och de första inspelningarna överhuvudtaget – av Melartins symfonier gjordes inte förrän 1992–1994 av det vid den här tiden företrädesvis på inhemsk musik specialiserade skivbolaget Ondine. De tre skivorna utkom först var för sig och samlades inte förrän 1999 i en box.

Ett envist rykte, som med största sannolikhet inte ligger långt från sanningen, gör gällande att erbjudandet att spela in Melartins symfonier på skiva gick till såväl Radions symfoniorkester som Helsingfors stadsorkester, som bäge dock avböjde med motiveringen att uppdraget var konstnärligt otillfredsställande. Budet gick härefter till Tammerfors stadsorkester, som under ledning av sin dåvarande chefsdirigent Leonid Grin antog utmaningen, om än utan desto större entusiasm.

Bristen på entusiasm kan även skönjas i såväl tolkning som musicerande. Grin kommer aldrig in under huden på det melartinska tonspråket, Tammerforsorkesterns konstnärliga nivå var för tjugo år sedan betydligt anspråkslösare än i dag och när även inspelningstekniken lämnar en hel del övrigt kvar att önska – många viktiga instrumentationstekniska och klangmässiga detaljer faller mer eller mindre utanför ljudbilden – står det klart att premiärinspelningen av Melartins symfonier är långt ifrån idealisk.

När det begav sig var törsten efter en dylik av allt att döma ändå så pass stor att utgåvorna hälsades som den uppstigande solen, recensionerna var överlag positiva – även internationellt – och skivan med symfonierna 1 och 3 fick rentav Rundradions pris som årets skiva 1995. Receptionen bör dock ses i ljuset av ett icke-existerande jämförelsematerial och den avgörande frågan är om inställningen varit lika välvillig om de varit allmänt bekant att betydande partier i de fem första symfonierna helt sonika strukits.

Långsökta och svärmotiverade strykningar

Strykningar vid inspelnings- och konsertsituationer var inte ovanliga för ännu ett halvsekel sedan. Partiturtrogenheten var inte lika självklar som i dag, dirigenterna tog sig överlag större friheter än vad som nu är fallet och vissa av Grins strykningar baserar sig, som vi kommer att märka längre fram, helt enkelt på förfarandet i de befintliga tidigare inspelningarna.

I vissa fall finns det dock inga historiska exempel att falla tillbaka på och här kan man med fog fråga sig vem och vad som dikterat besluten. Det förefaller tämligen orimligt att producenterna, Seppo Siirala och Viive Mäemets, skulle

ha haft något med saken att göra och ljuskäglan faller alltså på Grin. Men varför skulle Grin företa betydande strykningar i en repertoar han inte ens känner?

Durationsmässiga skäl kan inte ligga bakom – symfonierna hade även med dåtida CD-längd gott och väl rymts på de tre skivorna – och konstnärliga eller speltekniska orsaker förefaller lika långsökta som svårmotiverade. Man behöver hur som helst dock inte vara alltför cynisk för att inse att förvisningen om att partituren inte inom en överskådlig framtid kommer att komma till allmänhetens kännedom sannolikt har varit en bidragande faktor.

Eftersom endast symfonierna nr 3–5 i dagsläget föreligger i renskriven och editerad form och den sjätte, som trycktes av Wilhelm Hansens förlag på ombesörjan av Melartins danska vänner Nanni och Frits Jarl som en present till 60-årsdagen 1935, är den enda som när det begav sig utkom offentligt är det dessa symfonier som kommer att granskas inom ramen för denna artikel. Omfattande strykningar föreligger dock även i Ondineinspelningen av de två första symfonierna.

Som komparativt material till Ondineinspelningen används de anmärkningsvärt fåtaliga existerande inspelningarna av symfonierna 3–6. Femman har begåvats med de flesta, tre stycken, signerade Tauno Hannikainen (konsertinspelning med Helsingfors stadsorkester från 25 februari 1955), Jussi Jalas (konsertinspelning med Radions symfoniorkester, 31.10.1974) samt Atso Almila (inofficiell konsertinspelning med Åbofilharmonikerna, 23.10.2008).

Sexan föreligger i två versioner med Jussi Jalas (Rundradions arkivband, RSO, 11.–12.2. 1982) samt Tuomas Ollila (konsertinspelning från Saarijärvi, RSO, 20.11.1999). Fyran finns i endast en alternativ tolkning, dirigerad av Erik Cronvall (Rundradions arkivband, RSO, 27.8.1968), och samma gäller Trean, som dirigeras av Sakari Oramo så sent som 27.4.2012 (konsertinspelning med RSO).

Mot nya konstnärliga höjder

Symfoni nr 3 F-dur, opus 60 (1906–1907)

Vid ungefär trettio års ålder skedde något i Melartins uttrycksmässiga kapacitet, som knappast kan beskrivas på annat sätt än som ett gigantiskt konstnärligt framsteg – han fick helt enkelt in en ny växel. Nu vidtog en intensiv skaparperiod och under tioårsperioden 1906–1915 tillkom bland annat centrala verk i det större formatet som symfonierna 3–5, operan *Aino*, *Traumgesicht*, violinkonserten, *Marjatta*, Lyrisk svit nr 3 samt fjärde stråkkvartetten.

Steget från andra till tredje symfonin är anmärkningsvärt och omedelbart från och med det brucknerska mottotematets presentation i valthorn och trumpet står det klart att Melartin uppnått en helt ny teknisk säkerhet och stilmässig integritet. Efter den tematiskt bärkraftiga första satsen följer en melodiskt slagkraftig andra sats, som reviderades drastiskt i september 1907, vars inledning målar upp spännande klangfärgseffekter i blåsarna och vars kulmen nås i en åktmahlersk sorgmarschepisod.

Det brett upplagda scherzot presenterar en överraskande novitet i form av en ödesmättad koral (av Melartin benämnd "Todeschoral") inom ramen för den kontrapunktiskt upplagda triodelen. I den nobelt framskridande Largofinalen, som fick ampla lovord av kritikerkåren, tycks en finländsk Elgar vara i farten och Melartin väver mot slutet, sin vana trogen, kontrapunktiskt sömlöst samman såväl mottotemat som teman från de övriga satserna med det för satsen specifika materialet.

Tredje symfonin kan med fog sägas vara Melartins första odiskutabla orkestrala mästerverk och den framfördes även inte mindre än tio gånger mellan åren 1907 och 1924 – utanför Finland bland annat i Stockholm, Riga och Moskva. Den enda alternativa bevarade tolkningen är dock Sakari Oramos knappt fyra år gamla konsertframförande från Musikhuset.

Oramo använder sig av den 2010 editerade och renskrivna utgåvan av originalmanuskriptet och rent allmänt kan sägas att Oramos version är inte blott bättre spelad utan även såväl tempomässigt som vad den allmänna känslomässiga profilen beträffar mer insiktsfullt och dramaturgiskt övertygande gestaltad. Nedan följer en jämförelse, sats för sats, av Grins och Oramos versioner.

Sats I (Allegro moderato)

Grin utelämnar takterna 88–143 samt 261–385. Den första strykningen omfattar den avslutande utvecklingen av huvudgruppen samt inledningen av sidogruppen och den andra en betydande del (ungefär två tredjedelar) av genomföringen. Inalles handlar det alltså om 179 av satsens totalmängd om 576 takter – i tid cirka 4 minuter och 30 sekunder musik – med resultatet att satsens dramaturgiska struktur blir svårt haltande. Oramos duration är här 13:53, medan Grin avverkar satsen på 8:55.

Sats II (Andante)

Inga strykningar men Oramos långsammare, och onekligen mer ändamålsenliga, tempo resulterar i en duration om 10:40, medan Grin stannar på 9:06.

Sats III Scherzo (Vivacissimo)

Inga egentliga strykningar. Grin utelämnar dock – stick i stäv med Melartins uttryckliga önskemål – den första delens repris i samband med att scherzots A-del återkommer efter trion. Durationen är dock den samma, 10:09, i bägge versionerna.

Sats IV (Largo)

Inga strykningar, men Grins alltför andfådda tempo resulterar i en duration om 6:30 medan Oramos tempo, som andas i en takt som bättre överensstämmer med musikens karaktär, tar 9:18 i anspråk. Hela symfonins duration är i Grins tappning 34:54, Oramo landar på 44 minuter jämnt.

Symfoniskt integrerad sommarspsalm

Symfoni nr 4 E-dur, op. 80 (1912–1913)

Fjärde symfonin – med den inofficiella, om än sannolikt från Melartin härstammande och nog så passande underrubriken ”Sommarsymfonin” – var den, jämte trean, under Melartins livstid populäraste av hans symfonier och populariteten är inte svår att förstå. Det utpräglat nationalromantiska, i den långsamma satsen folktonsfärgade tonspråket har i sin lyriskt-melodiskt blommande fräschör något omedelbart tilltalande över sig och det för Melartin så karakteristiska kontrapunktiska skrivsättet är här mindre rigoröst genomfört än vad som ofta är fallet.

Första satsens energiskt uppåtsträvande huvudtema anger omedelbart verkets optimistiska grundton, medan den stora scenen är tilldelad det melodiskt anslående sidotemat. Andra satsen är ett slagkraftigt exempel på den typ av brucknerskt färgade scherzon, som Sibelius i sin första symfoni introducerade i den inhemska symfonilitteraturen och som Melartin tycks ha en så naturlig fallenhet för.

Tredje satsen gjorde med sina folkligt färgade naturstämningar det starkaste intrycket på Melartins samtid och han demonstrerar här sin förmåga att skapa genuint, men aldrig banalt, klingande folktonsmelodik utan att ty sig till direkta lån. Det verkliga genidraget är dock introducerandet av en sopran, som senare får sällskap av två lägre damröster, vars vokalis klingar som en högst avsiktlig reminiscens av huvudpersonens så kallade björkaria ur den några år tidigare komponerade operan Aino.

Ordlösa vokaliser i symfonisk musik låg i tiden och Melartin var härvidlag i gott sällskap. Carl Nielsen hade varit först ut i sin 1911 skrivna *Sinfonia espansiva* – ett verk Melartin med största sannolikhet kände till – och även Hugo Alfvén skulle komma att nyttja effekten i sin 1919 fullbordade fjärde symfoni. I samma sats introduceras även koralen *Den blomstertid nu kommer*, som fungerar som symfonins andliga signatur snarare än som ett motto i egentlig bemärkelse.

Den uppslupna finalen är åter ett brett upplagt rondo, med lätt hand modellerat på motsvarande satser i Mahlers femte och sjunde symfonier. Melartin integrerar sin vana trogen tidigare i stycket förekommande tematiskt material i den sjudande strömmen och hela symfonin utmynnar i den älskade sommarspsalmen i praktfull bleckkör.

Fyrans komplicerade tillkomsthistoria, omfattande bland annat genomgripande revideringar, förkommet material och alternativa partituruupplagor, behandlas inte desto mer ingående i det här sammanhanget. Den 2012 editerade och renskrivna versionen representerar dock, så att säga, Melartins sista vilja såtillvida att man har prioriterat första satsens reviderade slut – Melartin ersatte efter uruppförandet så gott som hela återtagningen med en nedtonad, lätt resignerad, epilog – samt den instrumentationsmässigt effektivare senare versionen av finalens slut, där *Den blomstertid nu kommer* tillåts slå ut i verklig blom.

Erik Cronvalls och Radions symfoniorkesters arkivband från 1968 är något överraskande den, jämte Grin, enda inspelningen av symfonin och strykningarna i scherzot och finalen är takt för takt de samma i bägge versionerna. I första satsen gör Grin däremot en förkortning som inte återfinns hos Cronvall, vars tolkning har sina musikaliska poänger även om såväl första satsens som scherzots, och eventuellt finalens, grundtempo med fördel hade kunnat vara aningen rörligare

Sats I (Allegro moderato)

Grin stryker takterna 91–99 (ca 18 sekunder) – en utvecklingsmässigt umbärlig, men dramatiskt laddad episod – medan Cronvall, som sagt, följer partituret till punkt och pricka. Grins duration är 10:26 och Cronvalls 11:17.

Sats II Scherzo (Vivace)

Både Grin och Cronvall stryker takterna 328–360 (ca 26 sekunder) i triodelen, vilket inte på något avgörande sätt rubbar satsens balans, men ändå förefaller långsökt. Grin noteras för durationen 5:56 och Cronvall för 6:35.

Sats III (Andante)

Inga strykningar. Grins maktigare grundtempo resulterar i tiden 14:40, medan Cronvall avverkar satsen på 13:48.

Sats IV Rondo-Finale (Allegro)

Bägge herrarna nonchalerar den av Melartin föreskrivna repriserna för takterna 44–68 (ca 37 sekunder), vilket eventuellt är förlåtligt. Snudd på oförlåtliga är däremot de tre strykningar man gör sig skyldig till längre fram i satsen (takterna 219–243, 272–290 samt 316–338; inalles ca 1 minut och 40 sekunder), enär de undergräver den sinnrika rondostrukturen.

Strykningarna för hela symfonin omfattar med andra ord i effektiv tid ca 3 minuter. En i sig relativt obetydlig tidsrymd och inte minst därför framstår förfarandet som så fullkomligt meningslöst. Helhetsdurationen blir för Cronvall 42:25, medan Grin stannar på 41:33.

Det kan här ännu vara skäl att ytterligare diskutera den redan nämnda epilogen till första satsen (takt 298–312). Den bygger på en tidigare hörd inversion av huvudtemat och avslutar satsen på ett stämningsfullt sätt, men vidtar onekligen rätt abrupt efter en stor klimax och resulterar i att satsens helhetsbalans framstår som aningen skev. I det utelämnade partiet skymtar för första gången dessutom den bekanta psalmmelodin, som i den reviderade versionen alltså hörs första gången först i den tredje satsen.

Erkki Melartin-sällskapet planerar att, som ett appendix till den slutliga editionen, ge ut även den ursprungliga versionen av första satsen och eventuellt kunde någon form av syntes av de båda versionerna visa sig vara den optimala dramaturgiska lösningen med tanke på kommande framföranden och inspelningar. En i sig intressant utmaning för varje ambitiös dirigent.

Rigorös kontrapunktisk tour de force

Symfoni nr 5 a-moll, op. 90, *Sinfonia brevis* (1915)

Femte symfonin är försedd med den officiella, av Melartin själv givna under rubriken *Sinfonia brevis* och brukar inte sällan, och inte utan orsak, anses som Melartins starkaste verk i genren. Några speciellt kortfattade, eller materialmässigt knapphändiga, kvaliteter uppvisar stycket – med en genomsnittlig duration om ca 33 minuter – dock inte.

Med bestämningen "brevis" kan man givetvis även förstå en, vad det motiviska arbetet anbelangar, ovanligt kompakt och koncentrerad helhetsplan. Femman är Melartins formmässigt mest behärskad och målmedvetet upplagda symfoni där två kontrasterande, för Melartin så typiska element, fuga och koralen, på ett fruktbart sätt ställs emot varandra.

Den tematiska processen sträcker sig, liksom i tidigare verk, genom hela symfonin men är här mer konsekvent genomförd. De två första och de två sista satserna spelas attacca och kan uppfattas som varsin helhet, samtidigt som även hela symfonin kan uppfattas som en enda sats, där såväl tematiska som övriga parametrar går som en röd linje genom helheten. (Se också Ylivuoris artikel i det här numret.)

Den första satsen inleds med symfonins mottotema, som i en lätt varierad form även utgör finalens första fugatema, och det motiviska arbetet är rigoröst med en första genomföring redan innan sidogruppens inträde. Den andra satsen är en av Melartins mest inspirerade lyriska kreationer med sina tydliga Deliusinfluenser och öronkittlande arabesker i blåsar och celesta (takt 60–68) – passagen ger ett snudd på atonalt intryck och är det klart "modernaste" som dittills hade skrivits i vårt land – medan tredje satsen är ett charmigt folktonsfärgat intermezzo med en triodel som kunde betecknas som en hommage à Tjajkovskij.

Symfonins verkliga tour de force är dock finalen, där Melartin spelar ut hela sitt inte helt obetydliga kontrapunktiska kunnande inom ramen för en intrikat kvadрупelfuga, vars samtliga teman har förekommit tidigare i symfonin och som självaste Reger hade nickat sitt uppskattande bifall till. Värt att notera är även att vissa tematiska inversioner, liksom det dynamiska samspelet mellan fuga och koral, ställvis på ett närmast förbluffande sätt förebådar en annan mästartkontrapunktiker, Paul Hindemith.

Det existerar, som redan nämnts, fyra klingande versioner av den femte symfonin och vilken man föredrar är i mångt och mycket en smaksak. Ingen av inspelningarna är speltekniskt på högsta nivå och durationsmässigt är Jalas, med sina sedvanligt makliga men överlag fungerande tempon, långsammast (35:01) medan Hannikainen, med sina karakteristiskt raska men ävenså någorlunda väl fungerande tempon, är snabbast (30:51). Almila (32:26) och Grin (32:46) placerar sig mellan dessa ytterligheter.

Strykningarna är beträffande *Sinfonia brevis* betydligt mindre genomgripande än i de två föregående symfonierna och inskränker sig till 11 takter i första satsen och, i Grins version, 17 takter i finalen; inalles ca 40 sekunder.

Almilas framförande utgår från det 2008 renskrivna originalmanuskriptet och innehåller inga förkortningar. Däremot negligerar Almila, förvånansvärt nog, de av Melartin föreskrivna attaccaövergångarna mellan första och andra samt tredje och fjärde satsen. Hannikainen uppmärksammar i viss mån dessa (han håller en relativt kort paus), medan Jalas följer partiturets bokstav i den första övergången men inte i den andra. Ondineinspelningen är av någon anledning editerad så att pauserna i övergångarna blir aningen för långa för att fungera som renodlad attacca.

Sats I (Moderato)

Samtliga dirigenter utom Almila utelämnar takterna 286–297 (ca 18 sekunder). Det är frågan om en pendang till ett kontrapunktiskt avsnitt i huvudgruppen och det är svårt att se att helheten skulle vinna något på förkortningen. Hannikainen är snabbast på 12 minuter jämnt, medan Jalas är långsammast på 13:09. Grin (12:23) och Almila (12:35) ligger även här mellan dessa.

Sats II (Andante)

Inga strykningar. Hannikainen är återigen snabbast (6:22) och Jalas långsammast (7:26). Almila gör satsen på 6:52 och Grin på 7:20.

Sats III Intermezzo (Allegro moderato)

Inga strykningar. Än en gång är Hannikainen snabbast (4:37), följd av Almila (4:46) och Jalas (5:38). Grin är här långsammast (6:01), vilket inte är helt fel med tanke på att A-delen, tempobeteckningen till trots, har tydlig allegretto-karaktär.

Sats IV Finale (Largo pensioroso – Allegro moderato)

Grin utelämnar, som enda dirigent, de nämnda 17 takterna (271–288, ca 23 sekunder) strax före finalens slutstegring. En strykning, som ur strikt musikaliskt hänseende måhända inte är direkt graverande – det handlar om en orkestralt spektakulär, men ur dramaturgisk synpunkt kanke inte hundraprocentigt motiverad upptrappning inför koralens samt mottotematets sista triumfartade framträdande – men som det oaktat känns helt onödig.

Flirt med den gryende modernismen

Symfoni nr 6, op. 100 (1924)

Sjätte symfonin har på många sätt en särställning bland symfonierna. Melartin bryter här, åtminstone delvis, med den dittills förhärskande nationalromantiska grundtonen – även om femman uppvisar tydliga förebud visavi den kommande

utvecklingen – och bevisar på ett sätt som måtte ha tett sig minst sagt förvånande för premiärpubliken vid Melartins 50-årskonsert den 7 februari 1925, att samtidens moderna musikaliska trender definitivt inte passerat obemärkta.

Symfonin, det enda av Melartins verk i genren som inte är försett med tonartsbeteckning, inleds med ett suggestivt stråkkuster, som den gryende inhemska modernismen till trots sannerligen inte hörde till vardagsmaten på den finländska musikmenyn, och fortsätter i form av en typisk mahlersk sorgmarsch. Det aningen om Honegger påminnande, rörligare huvudavsnittet är nyklassicistiskt med lätt expressionistiska förtecken och även om Melartin aldrig överger tonaliteten flirtar han stundtals på ett rätt lyckat sätt med tidens harmoniskt avancerade strömningar.

Tyvärre infriar inte resten av symfonin till fullo första satsens högt ställda förväntningar. Andra satsen kombinerar i och för sig stundtals rätt från kromatik med heltonsskalor, medan den scherzerande tredje satsen i sin närmast skådespelsmusikaktiga lek med en exotiserande pentatonik känns aningen lösryckt i sammanhanget – ett intryck, som även förstärks av det faktum att satsen är den enda där det mahlerska mottotemat lyser med sin frånvaro. Finalen syntetiserar åter på ett fascinerande sätt expressiva element med en flödande senromantisk melodik, men Melartin lyckas inte knyta ihop den symfoniska säcken på ett helt och hållet tillfredsställande sätt.

Värt att lyfta fram är även att symfonin understundom förekommit med undertiteln "De fyra elementens symfoni" – benämningen återfinns bland annat med Melartins egen handstil i skisserna – där de olika satserna följaktligen skulle motsvara de olika elementen. Detta tar Melartin dock bestämt avstånd från i det 1935 tryckta partituret, där det sägs: "Komponisten för sin del önskar intet namn, ty symfonin är ej programmusik."

Symfonin nr 6 är, som redan nämnts, den enda av Melartins symfonier som trycktes under hans livstid och partituret, som inte undergått en kritisk granskning av Erkki Melartin-sällskapet, framförs på samtliga befintliga inspelningar i sin helhet. Grins tolkning framstår den här gången som den tempomässigt bäst avvägda, medan Jalas stundtals ger ett onödigt släpigt intryck och Tuomas Ollilas i sig emotionellt högotaniga version känns alltför jäktad.

Sats I (Andante – Allegro moderato)

Inga strykningar. Grins duration är 13:36, Jalas 14:30 och Ollilas 10:54.

Sats II (Andante)

Inga strykningar. Grins duration ligger på 5:28, Jalas på 5:53 och Ollilas på 4:38.

Sats III (Allegro)

Inga strykningar. Grin landar på 5:43, Jalas på 6:05 och Ollila på 4:50.

Sats IV Finale (Allegro con fuoco)

Inga strykningar. Grin klockar in på 10:16 och J alas på 11:16, medan Ollila stannar på 9:16. Hela symfonin tar för Grin 35:11 i anspråk, för J alas 37:44 och för Ollila blott 29:38.

Vedertagen praxis eller självvåldighet

Ondines helhetsinspelning av Melartins symfonier var när det begav sig onekligen en kulturgärning av stora mått och desto mer förargligt var det att inspelningens konstnärliga och tekniska nivå inte var den bästa tänkbara samt, vilket är betydligt mer graverande, att man inte spelade in symfonierna i sin helhet.

Det är i efterskott, men utan klagörande facit på hand, hart när omöjligt att förstå hur man resonerade och vad man trodde sig vinna på ett dylikt självvåldigt agerande – var och en kan, för jämförelsens skull, försöka föreställa sig motsvarande förfarande i samband med en Sibeliusinspelning. Ansåg Grin, som veterligen aldrig tidigare konfronterats med Melartins musik, verkligen att det konstnärliga slutresultatet vann på de ovan redovisade strykningarna eller låg det andra orsaker bakom?

När det gäller symfonierna 4 och 5 – vi bortser i det här sammanhanget alltså från de två första symfonierna, som ävenså är stympade – förefaller det, vilket även framgår av jämförelserna ovan, tämligen klart att åtminstone en del av strykningarna baserar sig på tidigare versioner och med andra ord tycks utgöra ett anammande av något slags vedertagen praxis.

Sexan är i detta hänseende problemfri, men när det gäller trean hopar sig frågetecknen. Ingen äldre inspelning är bevarad och produktionsteamet tycks ha tagit sig avsevärda friheter. Det finns förstås en möjlighet att förkortningarna även här baserar sig på en relativt tidigt etablerad kutym – man kan heller inte helt och hållet utesluta möjligheten att förfarandet, liksom i de övriga symfonierna, åtminstone delvis kunde gå att spåra ända till vissa av Melartins egna framföranden – men även om så vore fallet är det inte någon hållbar motivering.

Nyinspelning högst på önskelistan

Hur rikhaltig och intressant Melartins produktion än är även inom de övriga genrerna – med den högklassiga piano- och kammarmusiken samt de enormt spännande, och alltför sällan framförda, solosångerna i första rummet – är symfonierna ändå nyckeln till hans produktion. Det är med andra ord hög tid att sätta en ny helhetsinspelning av Melartins symfonier högst på önskelistan.

År 1998 gjorde John Storgårds, tillsammans med Tammerforsfilharmonikerna under ledning av Leif Segerstam, en ypperlig skivinspelning för Ondine av

den utsökta violinkonserten – övriga nummer på skivan är den stämningmätade Suite lyrique nr 3 *Impressions de Belgique* samt sviten ur den populära *Törnrosamusiken* – och Storgårds tycks ha en naturlig känsla och förståelse för Melartins temperament och estetik.

Ondine lär knappast vara intresserat av en nyinspelning, men det vore onekligen en lottovinst med tanke på Melartins nationella och internationella reputation om Storgårds skulle få en möjlighet att följa upp sina ypperliga inspelningar av Sibelius och Nielsens symfonier med BBC Philharmonic för det engelska skivbolaget Chandos, som gjort sig känt för sin fördomsfria repertoarpolitik.

Comeback på musikparnassen

Melartin är en fascinerande, och på vissa plan unik, röst i ett såväl inhemskt och nordiskt som vidare perspektiv. Helt oberörd av Sibelius musik var han inte, det var ingen tonsättare i det tidiga 1900-talets Finland, men som den borne kosmopolit han var vände han sig utåt och fann ett personligt uttryck, som på ett fruktbart sätt smälte samman internationella tendenser med nationella särdrag.

Det lönar sig även att hålla i minnet att Melartins musik, som understundom än i den dag som är avfärdas som avslagen och opersonlig nationalromantik, när det begav sig uppfattades som synnerligen modern, med fingret på tidens nerv och i takt med tidens puls. De generaliserande underskattningarna talar sitt tydliga språk om att Melartins musik fortfarande i sina centrala beståndsdelar inte är tillräckligt bekant ens för professionella förståsigpåare.

Erkki Melartin befann sig under sin levnad de facto aldrig i någon desto djupare sibeliansk slagskugga och det är hög tid att han nu, snart 80 år efter sin död, gör comeback på den finländska musikparnassen och återerövrar den framträdande position i den gängse orkesterrepertoaren, som hela tiden borde ha varit en självklarhet. Det är dags för en rehabilitering av symfonikern Melartin.

Källor

Inspelningar

Erkki Melartins 1. symfoni.

1995 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 841-2.

Erkki Melartins 2. symfoni.

1994 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 822-2.

Erkki Melartins 3. symfoni.

1995 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 841-2.

2012 Radios symfoniorkester, dir. Sakari Oramo. Konsertinspelning 27.4.2012 i Musikhuset.

Erkki Melartins 4. symfoni.

- 1968 Radions symfoniorkester, dir. Erik Cronvall, solisterna Taru Valjakka, Marja Holopainen och Maiju Kuusoja. Inspelning 27.8.1968 i Rundradions arkiv.
- 1994 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 822-2.
- Erkki Melartins 5. symfoni.
- 1955 Helsingfors stadsorkester, dir. Tauno Hannikainen. Konsertinspelning 25.2.1955 i Rundradios arkiv.
- 1974 Radions symfoniorkester, dir. Jussi Jalas. Inspelning 31.10.1974 i Rundradions arkiv.
- 1993 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 799-2.
- 2008 Åbo filharmoniska orkester, dir. Atso Almila. Arkivinspelning 23.10.2008.
- Erkki Melartins 6. symfoni.
- 1982 Radions symfoniorkester, dir. Jussi Jalas. Masterband av inspelning 11.–12.2.1982 i Rundradions arkiv.
- 1993 Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Ondine ODE 799-2.
- 1999 Radions symfoniorkester, dir. Tuomas Ollila. Konsertinspelning 20.11.1999 i Saarijärvi kyrka. Rundradions arkiv.

Partitur

- Melartin, Erkki 1935. *VI symfoni*. Partition d'orchestre. København: William Hansen.
- Melartin, Erkki 2008. *Sinfonia brevis (Sinfonia No 5)*. Red. Jani Kyllönen. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Melartin, Erkki 2010. *Symphoni No 3*. Red. Jani Kyllönen. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Melartin, Erkki 2012. *Sinfonia No 4*. Red. Jani Kyllönen. Helsinki: Fennica Gehrman.

Litteratur

- Ranta-Meyer, Tuire och Jani Kyllönen 2008. Erkki Melartins 5. sinfonia, "Sinfonia brevis" (op. 90). Förord (på finska och engelska) i publikationen Melartin 2008. Nätkälla <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Ranta-Meyer, Tuire och Jani Kyllönen 2010. Erkki Melartins 3. sinfonia F-duuri (op. 40). Förord (på finska och engelska) i publikationen Melartin 2010. Nätkälla <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Ranta-Meyer, Tuire och Jani Kyllönen 2012. Erkki Melartins 4. sinfonia, E-duuri (op. 80). Förord (på finska och engelska) i publikationen Melartin 2012. Nätkälla <http://www2.siba.fi/Melartinseura/?page=dokumentit> [12.11.2015].
- Salmenhaara, Erkki 1999. Verkpresentationer (på engelska och finska) i publikationen Erkki Melartin: the six symphonies. Tammerfors stadsorkester, dir. Leonid Grin. Helsinki: Ondine ODE 931-2. Publicerade för första gången åren 1993–1995 i sammanhang med inspelningarna Ondine ODE 8412, 822-2 och 799-2.

Mats Liljeroos (mats.liljeroos@kolumbus.fi) är musikvetare och fungerar som musikschriftställare och kritiker vid Hufvudstadsbladet.

Opuksella vai ilman?

Suomalaisten säveltäjien ja kustantajien salattu maailma

Heikki Poroila

Tarvitseeko ihmiskunta opusnumeroita? Tuskin: elämänmeno jatkuisi kutakuinkin ennallaan, vaikka kaikki aikojen kuluessa maailmaan ilmaantuneet opusnumerot saman tien katoaisivat. Ovatko ne tarpeellisia edes säveltäjälle tai kustantajalle? Tähän on jo vaikeampi vastata, joten asiaa voi pysähtyä hetkeksi pohtimaan.

Seuraavat ajatukset ovat muotoutuneet koottuani kolmen suomalaisen säveltäjän (Oskar Merikanto, Erkki Melartin ja Selim Palmgren) teosluettelot vuosina 1994–2014. Olen lähestynyt asiaa musiikin historiaa harrastavana kirjastonhoitajana, en musikologina. Toisaalta ammattitutkijoiden kiinnostus opusnumeroiden kaltaisia ilmiöitä kohtaan on ollut vähäistä, ja itse kohde – säveltäjien ja kustantajien suhtautuminen opusnumeroihin – kaihtaa niin kerkeästi faktoja, ettei tieteellisen metodin vähyys liene haasteista suurin.

Pohdintojeni rajoittuminen kolmeen tutkimaani säveltäjään jättää ulkopuolelle yhden nimen, jonka puuttumista lukija voi oikeutetusti ihmetellä. Jean Sibeliuksen keskeinen asema suomalaisen musiikin historiassa oikeuttaisi luonnollisesti hyvin perusteelliseen pohdintaan myös tämän katsauksen teeman parissa. Olen jättänyt kuitenkin Sibeliuksen sivuun kahdesta syystä. Ensinnäkään en ole itse koskaan tutkinut hänen opusnumerojaan sillä perusteellisuuudella, jota pidän välttämättömänä yleistysten esittämiseksi. Toisaalta Sibeliuksen tuotannosta merkittävä osa julkaistiin ulkomaisten kustantajien kanssa, joten tarkastelua olisi hänen kohdallaan ollut pakko laajentaa kotimaisten kuvioiden ulkopuolelle. Siihen ei tässä yhteydessä olisi ollut mahdollisuutta.

On kuitenkin syytä todeta, että Sibelius olisi selvästi hyvin kiinnostava opusnumerotutkimuksen kohde. Hänen taipumuksensa – tietoinen tai ei – manipuloida numeroiden synnyttämän kronologisen mielikuvan ja todellisen sävellysajan suhdetta näkyy useista tunnetuista esimerkeistä. Teoksella *Cassazione* op. 6 pitäisi kronologian näkökulmasta olla päälle neljäkymmenen oleva numero, näytelmämusiikilla *Ödlan* op. 8 päälle viidenkymmenen ja opukseen 1 päätyneistä joululauluista kaksi on sävelletty vasta vuonna 1913, jolloin oli ehditty jo yli 70:n ulottuviin opusnumeroihin. Sibelius olikin opusnumeroitten käyttäjänä lähempänä Melartinin monimutkaista kuin Merikannon ja Palmgrenin suoraviivaisempaa persoonallisuutta, mutta myös kollegoitaan ehkä valmiimpi ja halukkaampi suoranaiseen tosiasioiden häivyttämiseen.

Kuka keksi opusnumeroida elämäntyönsä?

Yleiset suomalaiset hakuteokset eivät kerro opusnumeroiden vaiheista juuri mitään. Ruotsalainen Jan Kask arvelee *Otavan suuressa musiikkietosanakirjassa* (1978, sv. opus) yhden ensimmäisistä opusnumeroa käyttäneistä säveltäjistä olleen B[agio] Marini, jonka opus nro 1 on vuodelta 1617. Milloin opusnumerot ilmestyivät suomalaisen luovan säveltaiteen käytäntöihin, jää perusteellisemman tutkimuksen selvitettäväksi. Ennen 1800-lukua tuskin kukaan oli Suomessa tohtinut itseään ajatella opusnumeroita tarvitsevana säveltäjänä.

Mutta niille suomalaisille säveltäjille, joiden luovan uran alku ajoittuu 1800-luvun lopulle, opusnumero oli jo tuttu ja harkittu merkintätapa. Kun 18-vuotias Oskar Merikanto piirsi 16-vuotiaalle pianonsoiton opiskelijalle Sally Enrothille tarkoitetun *Grande Valsen* koristeelliselle etusivulle merkinnän ”Op. 7”, hän oli epäilemättä tietoinen siitä, että näin se piti tehdä, kuten jo suuri Beethoven oli tehnyt ja että näin suuri opusnumero viestittäisi lahjan saajalle tärkeitä asioita nuoresta, mutta yhtä ja toista jo aikaan saaneesta säveltäjästä.

Individualistista lähestymistapaa suosinut romantiikan aikakausi on myös säveltäjien itsensä antamien opusnumeroiden kulta-aikaa. 1700-luvulla niiden kimpussa olivat olleet pääasiassa nuottien kustantajat. Heidän luovia keksintöjään oli niputtaa säveltäjän tuotantoa julkaisukokonaisuudeksi, jolle annettiin opusnumero jonkinlaista kronologista ryhtiä luomaan.

Idea oli mainio, mutta sitä toteutettiin varsin piittaamattomasti. Koska kustantajat olivat keskenään samoista ostajista kilpailevia vihollisia, ei kukaan heistä ollut kiinnostunut toisen mahdollisesti aloittaman opusnumeroinnin kunnioittamisesta. Sen seurauksena monella suosituksi osoittautuneella säveltäjällä on useampia opuksia numero 1 ja toisaalta suunnilleen sama sisältö julkaistuna eri nimillä ja opusnumeroilla eri aikoina, eri paikoissa ja eri julkaisijan kustannuksella.

Jos sävellysten historiaan halutaan selkeyttä, nämä kustantajien numeroinnit on syytä jättää vähemmälle huomiolle. Niillä ei ollut useinkaan mitään yhteyttä itse säveltäjänsä, paitsi niissä tapauksissa – kuten Telemannin kohdalla –, joissa säveltäjät itse kunnostautuivat myös kustantajina. Tosin näissäkin tapauksissa ei opusnumeroiden antamisen perusteena ollut myöhempien aikojen individualismi, vaan sama kaupallinen intressi kuin muilla kustantajilla.

Siirrytään siksi 1800-luvulle ja siihen opusnumerointiin, joka kietoutuu romanttisen säveltäjän elämänmittaisen luovan kamppailun ja saavutusten kuvauksiin. Suomalaisilla säveltäjillä oli tunnetut esikuvansa, joista erityisesti Ludwig van Beethoven lienee ollut varhaisimpia opusnumeroidun säveltäjäelämän edelläkävijöitä. Kymmenet myöhemmät romantikot seurasivat esimerkkiä kuka uskollisesti, kuka muulla tavoin soveltaen. Sävellysten opusnumerointi oli 1800-luvulla suorastaan muodikasta, eikä joidenkin tuotteliain säveltäjien kohdalla voi välttää mielikuvaa, että isoilla opusnumeroilla pyrittiin ehkä myös korvaamaan sävelvuon laadussa esiintyneitä puutteita. Itävaltalainen pianisti, pedagogi ja säveltäjä Karl Czerny ehti opusnumeroon 861 asti, eikä tuo luku suinkaan koostu minuutin pituisista etydeistä, vaan pikemminkin satojen etydien kokoelmista.

Oskar Merikanto ja opusnumerokäytännöt

Tiedämme hyvin vähän suomalaisten opusnumerokäytäntöjen muotoutumisesta. Kirjallisia lähteitä ei kerta kaikkiaan ole, vaikka viittauksia yksittäisiin opusnumeroihin on paikoitellen säveltäjien keskinäisissä sekä kustantajien kanssa käydyissä kirjeenvaihdossa. Kun aloitin selvitystyön Oskar Merikannon parissa, kirjoitin valmistuneeseen teosluetteloon pitkäkhön katsauksen hänen opusnumeroistaan ja niiden epäjohdonmukaisuuksista. Ihmettelyni taustalla olivat musiikkikirjastonhoitajan ammatista seuranneet ammatilliset kysymykset, mutta myös ainoan vanhemman tarjolla olleen luettelon eli Yrjö Suomalaisen vuonna 1949 julkaistun Merikanto-elämäkerran yhteydessä olevan teosluettelon monet kummallisuudet ja virheet.

Opin Merikannon parissa, että opusnumeroita on syytä tarkastella ainakin kolmesta näkökulmasta: (1) säveltäjän subjektiivisesta, (2) kustantajan subjektiivisesta ja (3) teosluettelon tekijän ja musiikintutkijan objektiivisuuteen pyrkivästä näkökulmasta.

Merikannolla itsellään oli opusnumeroinneissaan kolme vaihetta. Romanttisena nuorukaisena hän aloitti sävellystensä numeroinnin epäilemättä suurten esikuvien velvoittava kuva silmissään. Kun opintojen aika koitti, Merikanto ilmeisesti tajusi, että sävellysyrittysten numerointia kannattaa kenties lykätä myöhemmäksi. Merikannon kohdalla tuo numeroton kausi kesti vuodesta 1888 vuoteen 1906, jolloin kaikki hänen tuotantoaan julkaisseet (Wasenius, Fazer ja Lindgren) ryhtyivät tuntemattomasta syystä takautuvasti numeroimaan jo julkaistuja teoksia.

Tällainen takautuva numerointi on tuskin voinut tapahtua ilman säveltäjän myötävaikutusta. Toteutuneen kronologisen sekasotkun syllisiä voinee silti kohtuudella etsiä myös kustantajista, joille jonkin teoksen autenttinen sävellysvuosi lienee ollut toisarvoinen tekijä. Olivat syyt mitä tahansa, Merikannon kohdalla jo varsin mittavaksi ehtinyt sävellystuotanto sai jälkikäteen numerot, jotka ulottuivat opuksesta 1 (julkaisuvuosi 1895) opukseen 69 (julkaisuvuosi 1908). Sen jälkeen säveltäjä ja kustantajat antoivat opusnumeroita suunnilleen julkaisutahtiin.

Tämän pohdinnan kannalta kiintoisa fakta on, että takautuvan numeroinnin aikana jäi joitakin opusnumeroita kokonaan käyttämättä. Tämä viittaa siihen, että ne varattiin yhdessä, mutta syystä tai toisesta sen paremmin säveltäjä kuin kustantajatkaan eivät muistaneet niitä yhdistää mihinkään teokseen, vaan elämä jatkui opuksen 69 jälkeen vakiotahdissa ilman että kukaan osasi kaivata noita käyttämättömiä numeroita. Merikannolla, joka ei ilmeisesti koskaan tehnyt täsmällisiä listauksia tekemisistään, tuskin oli intressiä paikkailla opusnumerosarjaa täydelliseksi. Kuusi numeroa jäi siten kokonaan käyttämättä (10, 27, 35, 64, 66 ja 68).

On myös mielenkiintoista tutkia, mitkä teokset jäivät kokonaan vaille opusnumeroa. Tämä kohtalo on yleisesti osunut ns. ”vähäisempien” teosten osalle, joita sen paremmin kustantaja kuin säveltäjäkään eivät ole pitäneet erityisen

huomion tai julkaisemisen arvoisina. Merikannon kohdalla tällaista logiikkaa on kuitenkin vaikea hahmottaa, koska hänen tuotannostaan niin merkittävä osa on aikoinaan julkaistu. Toisaalta opusnumeroitujen suosikkien lisäksi puutetta ei ole opusnumeroiduista, mutta täysin unohdetuista lauluista ja pianokappaleista.

Opusnumerottomuudessa on kuitenkin havaittavissa joitakin linjauksia, joita pidän seurauksena yleisten, säveltäjien ja kustantajien keskuudessa vallinneiden ajatusten ja käytäntöjen seurauksena. Ensinnäkin jotkin sävellyslajit ovat meillä jääneet pääosin opusnumerotta. Näitä ovat ennen muuta kuoro- ja näyttämömusiikki, samoin kirkkomusiikki. Miksi tai miten kustantajat (ja säveltäjät) ovat tällaiseen käytäntöön päätyneet, on kuitenkin pääosin selvittämättä.

Eräs selitys on kuorolaulujen poikkeava kustannustilanne, koska niitä julkaisivat esimerkiksi Kansanvalistusseura ja monet kuorot itse, siis pääosin muut kuin vakiintuneet nuotinkustantajat. Vokaalisävellysten kohdalla erillinen numeroinnin tarve on luonnollisista syistä vähäisempi kuin yleisnimisten soitinteosten kohdalla. On silti tutkimatta ja selvittämättä, olisivatko säveltäjät käyttäneet opusnumeroita toteutunutta enemmän myös kuoromusiikissa, jos kustantajat olisivat niin halunneet.

Näyttämömusiikin kohdalla tarve opusnumeroihin oli käytännössä vähäinen, koska teoksista julkaistiin parhaassakin tapauksessa yleensä vain osia, eikä teosten yksilöinnissä ollut tietenkään ongelmia. Voisi silti ajatella, että laajojen näyttämöteosten jättäminen ilman opusnumeroa on säveltäjän näkökulmasta epäloogista ja jopa epätoivottavaa. Merikannon kohdalla tällaista ongelmaa ei kuitenkaan näytä olleen. Vaikka *Pohjan neiti* oli ensimmäinen suomenkielinen ooppera, en ole löytänyt mitään viitteitä Merikannon halusta numeroida sitä tai myöhempiäkään oopperoita. Sekään ei ole tässä hyvä selitys, että oopperat jäivät suosiossa kauas yksinlaulujen ja pianomusiikin taakse, sillä jos Merikanto antoi opusnumeroita julkaisutahtiin, olisi hän hyvin voinut toivoa myös oopperoidensa laajempaa julkaisemista ja auttaa tätä opusnumerolla. Niin ei kuitenkaan tapahtunut.

Merikannon sävellysten numerointi on kaikinensa suhteellisen selkeä tapaus, vaikka avoimia kysymyksiäkin jää jäljelle. Merikanto oli hyvin käytännöllinen säveltäjä, joka asemansa vakiinnutettuaan työskenteli kesäisin ja toi alkusyksystä kustantajalle todennäköisesti jo etukäteen sovitut opukset painamista ja julkaisemista varten.

Suurin arvoitus on, oliko Merikannolla itsellään erityisiä opusnumeroinnin ambitioita nuoruusvuosia lukuun ottamatta. Oman tulkintani mukaan Merikannon julkaistujen teosten takautuva opusnumerointi – joka oli maamme oloissa ilmeisesti varsin ainutlaatuinen prosessi määrällisistäkin syistä – oli enemmän kotimaisten kustantajien kuin säveltäjän itsensä tarpeista syntynyt toimenpide. Kun kenelläkään ei ollut ostavan yleisön suosiossa olleeseen Merikantoon yksinoikeutta, kustantajilla oli selkeä tarve paaluttaa reviiirinsä vaikka sitten jälkikäteen. Tuolloinhan kustannustoiminta Suomessa oli vielä lähinnä kolmen välistä kauppaa.

Opusnumerosta 71 lähtien julkaistujen sävellysten numerointi oli Merikannolla lähes mekaaninen käytäntö, jota hän sovelsi niin vanhojen kuin uusienkin kustantajien kanssa kuolemaansa asti. Kun säveltäjän leski 1930-luvulla yhteistyössä kustantajan kanssa julkaisi joitakin ”jälkeenjääneitä” lauluja, ei kukaan näytä edes harkinneen, että niille olisi annettu kronologisesti sopiva tai jokin muu opusnumero. Joko sellainen ei tullut kenenkään mieleen tai sitten jälkeenjääneet kunnioittivat säveltäjän muistoa eivätkä ryhtyneet keinotekoisiiin numerointeihin.

Merikanto jätti suosiolla ilman opusnumeroa niin monta julkaistua tai muuten merkittävää teosta – ja toisaalta antoi numeroita mm. soitinkouluja –, että on suuri houkutus ajatella hänen itsensä suhtautuneen koko asiaan välinpitämättömästi. Mitään jälkiä siitä, että Merikanto olisi pyrkinyt numeroimaan teoksiaan tietoisesti kronologian vastaiseksi esimerkiksi luodakseen mielikuvaa varhaiskypsästä säveltäjästä, en ole löytänyt.

Jos Merikanto olisi tavoitellut suuriin opusnumeroihin liittyvää oletettua säveltäjänkunniaa tai jotain muuta immateriaalista hyvää, hänen olisi ollut helppoa kasvattaa opusnumerolukuaan päälle kahden sadan (virallisesti suurimmaksi numeroksi jäi 113). Kun mistään sellaisesta ei ole löytynyt merkkiäkään, pidän kohtuullisen perusteltuna näkemystä, ettei Oskar Merikanto opusnumeroista suuremmin piitannut.

Selim Palmgren

Selim Palmgren oli säveltäjänä samantyyppinen pragmaatikko kuin Oskar Merikanto. Kummaltakaan ei ole jäänyt hyödyntämättömien käsikirjoitusten pinoja, eikä kummankaan kohdalla opusnumeroihin näytä liittyvän erityisiä intohimoja, jos edes suurta kiinnostusta. Palmgrenilta jäi käyttämättä useita opusnumeroita (19, 21, 23, 25, 29, 53, 55, 58, 59, 68, 69, 91, 92 ja 108), jotka hän olisi halutesaan voinut käyttää. Kiinnostuksen puutteesta tässä suhteessa viestittää myös se, että käyttämättömien numeroiden vastapainona kaksi opusnumeroa annettiin sekaannusten takia kumpikin kahdelle eri teokselle (opukset 34 ja 67).

Palmgren, joka oli Erkki Melartinin opiskelu- ja lähes ikätoveri, mutta selvemmin Merikantoa nuorempi, otti opusnumerot käyttöön kustantajien kanssa yhteistyössä suhteellisen aikaisessa uransa vaiheessa. Opusnumerotietoisuus ei ollut kuitenkaan syttynyt vielä ensimmäisten sävellysten yhteydessä, sillä Merikannolta tuttua ”varhaisromanttista” numerointia ei Palmgrenin varhaisissa käsikirjoituksissa esiinny ollenkaan. Hänen opusnumeronsa liittyvät selvästi vasta kontakteihin kustantajien kanssa.

Onkin houkutus ajatella, että Selim Palmgren suhtautui opusnumeroihin vielä käytännöllisemmin kuin Merikanto. Hän näyttää antaneen kustantajien toiveiden ratkaista, annetaanko teokselle opusnumero ja jos annetaan, mikä. Tästä seurasikin ongelmia. Kun Palmgren asioi samanaikaisesti monien koti- ja ulkomaisten kustantajien kanssa, tieto käytetyistä numeroista ei aina kulkenut

reaaliajassa – jos sitä oli muistettu edes lähettää. Kuten jo todettu, muutamat numerot Palmgren tuli käyttäneeksi kahteen kertaan, mikä ei tosin näytä häiritsevän ketään muuta kuin teosluettelon kokoajaa.

Toisin kuin Merikanto, Palmgren laati elämänsä aikana joitakin teoslistauksia, joissa oli myös opusnumeromerkintöjä. Näillä listauksilla näyttää kuitenkin olleen aina käytännöllinen tarkoitus (viranhaku tai itsensä esittely uudelle kustantajalle), joten myös numeroinnit muuttuivat tarpeen mukaan. Mitään viitteitä opusnumeroiden tietoisesta viilaamisesta suuntaan tai toiseen en ole kuitenkaan löytänyt. Tämä ei tarkoita, että numerot Palmgrenin kohdalla olisivat tarkasti kronologiasta kertovia, mutta epäjohdonmukaisuudet eivät tunnuta jalkikäteen arvioiden tarkoituksellisilta vaan lähinnä huonon järjestyksenpidon seurauksilta.

Mielenkiintoinen Palmgrenin opusnumeroihin liittyvä dokumentti on Karl Fredrik Waseniuksen huhtikuussa 1912 *Hufvudstadsbladetissa* julkaissut juttu Palmgrenin siihenastisesta elämäntyöstä tämän saaman valtionavustuksen johdosta. Laajahkossa artikkelissa on myös kattava listaus Palmgrenin opuksista 1–31. Tällaisen listan julkistaminen ei ole voinut tapahtua ilman säveltäjän myötävaikutusta, niin paljon siinä on muuten tuntematonta informaatiota. Tuossa vaiheessa käyttämättä jääneiden opusnumeroitten kohdalla on aina jotain tekstiä, vähintään ilmaisu ”Otryckta alster”.

Waseniuksen julkaisema opuslistaus kertoo siitä, että Palmgren oli tietoinen opusnumeroiduista teoksistaan ja että hän oli halukas listan julkaisemaan, vaikka siellä oli välissä käyttämättömiä numeroita. Waseniuksen motiiveja näin tarkkaan luettelon, joka on sanomalehtikirjoittelussa uskoakseni ainutlaatuisia, ei tunneta. Kun juttu on tavattoman myötäsukainen, ehkä tällaiseen nuoren säveltäjän jo mittavaksi ehtineen opusluettelon julkistamiseen liittyi usko sen voimaan Palmgrenin mainetta kasvattavana tekijänä.

Palmgren oli säveltäjänä poikkeuksellinen kosmopoliittinen ja onnistui myös solmimaan kustannussopimuksia monien ulkomaisten kustannustalojen kanssa. Osa näistä yhteyksistä oli kiinteitä ja pitkäaikaisia (erityisesti Wilhelm Hansenin kanssa), osa hyvin tilapäisiä. Kustantajien kotimaalla ei kuitenkaan näyttäisi olleen suurta vaikutusta opusnumeroiden käytön yleiseen logiikkaan, joten se lienee ollut pääsääntöisesti Palmgrenin käsissä. Esimerkiksi yhdysvaltalainen Composers' Music Corporation, joka julkaisi vuosina 1921–1924 melkein kaikki Palmgrenin Yhdysvalloissa oleskelun aikana syntyneet sävellykset, sai käyttöönsä peräkkäiset opusnumerot 75–81. Lähes kaikki julkaiseminen tapahtui niiden mukaisesti (ilman opusnumeroa CMC julkaisi vain neljä pientä pianokappaletta).

Kaiken kaikkiaan Palmgrenin tunnetuista teoksista sai opusnumeron vain noin kolmasosa (monet opusnumeroidut ovat moniosaisia, mikä monimutkaistaa tällaista laskentaa), eikä ratkaisuja ole kaikissa tapauksissa helppo loogisesti ymmärtää. Kuten Merikannolla, myös Palmgrenilla pääosa kuoromusiikista jäi numerotta. Niin tosin kävi myös monille yksinlauluille ja pianoteoksille, joita suomalaiset kustantajat muuten julkaisivat mieluiten opusnumeroituina.

Useimmat Palmgrenin pääteoksista – mm. kaikki pianokonsertot – saivat oman opusnumeron, mutta opusnumerottomista löytyy myös joitakin suhteel-

lisen laajoja teoksia (mm. orkesteriteos *Ballade*, pianolle sävelletty mutta orkesterille sovitettu *Chopinin hauta*, varhainen pianoteos *Deux contrastes*, mieskuorolle ja orkesterille sävelletyt *Dvärgens hämd* ja *Julkvällen*, näyttämöteos *Kalevan uhri* ja näyttömusiikki *Tuhkimo*). Pääosa opusnumerottomista teoksista on kuoromusiikkia, joka pianoteosten rinnalla oli Palmgrenin toinen päätuotantoalue.

Kuten edellä jo totesin, Palmgrenilta jäi käyttämättä useita opusnumeroita. Mitään tarkempaa tietoa syistä ei ole, mutta käsitykseni mukaan numeroita jäi välistä lähinnä säveltäjän ja kustantajien tiedonkulun katkojen seurauksena. Palmgrenin käsikirjoituksissa – joissa yleisesti ottaen on hyvin niukasti mitään muuta informaatiota kuin signeeraus – on suhteellisen paljon korjattuja ja jälkikäteen lisättyjä opusmerkintöjä. Tulkitsen ne itse kustantajan kanssa käytyjen neuvotteluiden tulokseksi. Palmgren oli mieluusti mukautuvainen, kunhan ennakkomaksu tuli ajoissa.

Palmgrenin teosten opusnumeroita ei ole mielekästä käyttää selkeän kronologian ilmentäjinä. Vaikka numerot karkealla tasolla kasvavat vuosien mukaan, joukkoon mahtuu useita suuria poikkeamia ja tutkijan näkökulmasta suorastaan kummallisuuksia. Monissa tapauksissa meillä ei ole dokumentoitua tietoa sävellysten syntyajoista. Opusnumeroa on tällöin houkutus käyttää ainakin karkeana osviittana, vaikka epävarmuus on suuri.

En ole löytänyt merkkejä siitä, että Palmgren olisi tavoitellut mahdollisimman suurinumeroista opusluetteloa tai muutenkaan nähnyt opusnumeroissa mitään ylimääräistä lisäarvoa, kuten voisi helposti olettaa ja kuten joidenkin säveltäjien kohdalla on ehkä perusteltuakin ajatella. Palmgren ei ollut räiskyvä taiteilijaluonne – ehkä hän oli riittävän pitkään naimisissa sellaisen kanssa oppiakseen olemaan sitä itse tavoittelematta –, mutta alituisten toimeentulohuolien takia hän oli kiinnostunut sävellystensä kaupallisesta menestyksestä. Sikäli kun opusnumerot liittyivät kaupalliseen julkaisemiseen, Palmgren oli valmis niitä käyttämään ja hyödyntämään. Mutta Palmgrenia säveltäjänä ei selvästikään suuremmin kiinnostanut se, oliko joku hänen teoksistaan opusnumeroitu vai ei. Se oli ja pysyi sivuseikkana sen rinnalla, paljonko kustantaja tai kuoro oli valmis esitys- tai kustannusoikeuksista maksamaan.

Erkki Melartin

Merikannon ja Palmgrenin rinnalla Erkki Melartin oli säveltäjänä ja persoonana monimutkaisempi, vaikeaselkoisempi ja selvästi taipuvaisempi näkemään opusnumeroissa muutakin kuin kustantajan kanssa sovittuja kylmiä järjestysnumeroita. Tuire Ranta-Meyer – ja hänen mukaansa jo aiemmin Erkki Salmenhaara – on havainnut, että Melartin harrasti jopa lukusymboliikkaa antamalla monet tasalukuisista opusnumeroista sellaisille teoksille, joita itse piti keskeisinä. Tältä listaus näyttää kokonaisuudessaan (taulukko 1):

Taulukko 1. Erkki Melartinin tasalukuiset opusnumerot.

Opus 10	Viulusonaatti nro 1, E-duuri
Opus 20	Kolme yksinlaulua
Opus 30	Sinfoniat nro 1, c-molli ja nro 2, e-molli
Opus 40	Sinfonia nro 3, F-duuri
Opus 50	<i>Aino</i> -ooppera
Opus 60	Viulukonsertto d-molli
Opus 70	Sinfoninen runo <i>Traumgesicht</i>
Opus 80	Sinfonia nro 4, E-duuri
Opus 90	Sinfonia nro 5, a-molli
Opus 100	Sinfonia nro 6
Opus 110	Pianosarja <i>Röster ur skymningen</i>
Opus 120	Pianosarja <i>Varjokuvia</i>
Opus 130	<i>Uusia kansanlauluja</i>
Opus 140	Kaksi yksinlaulua (<i>Paimenelta</i> ja <i>Schliesse mir die Augen beide</i>)
Opus 150	Aforismikokoelma <i>Minä uskon</i>
Opus 160	Balettimusiikki <i>Sininen helmi</i>
Opus 170	Kolme Runeberg-laulua
Opus 180	Suomalainen fantasia (kadoksissa)

Opusnumeron symbolinen arvostus näyttää ilmeiseltä opusten 30–100 välillä, mutta myös erällä muilla on luonteva selityksensä. Tuire Ranta-Meyerin mukaan esimerkiksi opuksen 10 viulusonaatti on laaja ja merkittävä nuoruuden teos, jota myös esitettiin aikoinaan paljon. Hänen arkistolähteisiin perustuvan näkemyksensä mukaan myös opuksen 20 *Sydänmaan lammella* on ollut Melartinille erityisen tärkeä niin, että säveltäjä itse piti sitä kenties parhaimpana yksinlaulunaan. (Ks. lisää Melartinin opuksien numerosymboliikasta myös Ranta-Meyer 2008, 44–45 ja Ranta-Meyer tässä numerossa.)

Aforismikokoelman opusnumerointi (opus 150) antaa myös ymmärtää, että Melartinille näillä numeroilla oli suurempi merkitys kuin Merikannolle tai Palmgrenille, vaikka myös viimeksi mainittu halusi tai salli antaa opusnumeron myös muistelmateokselleen (*Minusta tuli muusikko* op. 111) kolme vuotta ennen kuolemaansa.

Melartinin tuotantoa kokonaisuutena tarkastellen voidaan kysyä, miksei hän soveltanut symboliikkaratkaisuja vielä kattavammin, vaikka aloitti tasalukujen antamisen tärkeille teoksille jo hyvin varhain. Jousikvartetoilla (op. 36 ja 62) ei ole erityistä numeroa, ei myöskään *Prinsessa Ruususella* (op. 22) – jonka merkittävyys tosin saattaa olla *Häämarssin* suosion synnyttämää jälkiviisautta –, Koskenniemi-lauluilla (opukset 45–47), pianosarjalla *Der traurige Garten* (op. 52) tai *Marjatta*-legendalla (op. 79). Myöhäinen ja myös säveltäjälle tärkeä *Fantasia apocaliptica* (op. 111) voidaan kyllä lukea numerosymboliikan piiriin siitä huolimatta, ettei sen opusnumero ole muitten tavoin kymmenluku, vaan toisella tavalla erityislaatuinen (ks. Ylivuori tässä numerossa).

Yksi selitys on ilmeinen: tasanumeroita on rajallinen määrä. Kaikille tärkeille teoksille niitä ei ole kerta kaikkiaan riittänyt, eikä pitkällä aikavälillä syntyneen Koskenniemi-laulusarjan tasalukunumerointi olisi ollut edes käytännössä mah-

dollista. Luultavasti jotkin tärkeät teokset ovat myös syntyneet numerointien kannalta ”hankalaan aikaan” tai sitten säveltäjän itsekritiikki kasvoi ja myöhäisemmät teokset eivät tuntuneet enää samalla lailla tärkeiltä. Esimerkiksi luonosten asteelle jääneitä sinfonioita nro 7–9 Melartin ei enää halunnut juhlistaa tasanumeroilla, vaan ne joutuivat tyytymään ”tavallisiin” numeroihin (149, 186 ja 188). Tätä tulkintaa tukee se, että opusluettelon loppupään (110–180) tasanumerot ovat osuneet pääosin teoksille, joita on vaikea lukea tärkeimpien joukkoon. Ainoa poikkeus tässä joukossa on baletti *Sininen helmi* opus 160.

Melartinin opusnumeroissa ilmenevä numerosymboliikka saattaa liittyä hänen muihin filosofis-uskonnollisiin näkemyksiinsä, joissa erityisesti teosofialla on merkittävä rooli. On myös mahdollista, ettei tämä tasanumeroinnin käyttö tärkeille teoksille ollut Melartinille niin tärkeää kuin miltä se jälkikäteen näyttää. Dokumentoitua tietoa tämän huomion selittämiseksi ei ole löytynyt.

Hyvin yleisellä tasolla myös Melartinin opusnumerot noudattelevat samoja isoja linjoja kuin ikätovereilla. Pääosa kuoroteoksista on ilman numeroa, pääosa julkaistuista yksinlauluista ja pianoteoksista on opusnumeroitu. Melartin oli tuottelias säveltäjä, jota myös kustannettiin paljon. Joinakin aikoina näyttää kustantajille – ehkä säveltäjällekin – syntyneen suoranaista ”tungosta”, kun esimerkiksi ensimmäinen ja toinen sinfonia ovat joutuneet jakamaan saman opusnumeron (op. 30), kuten myös kolme ensimmäistä, aivan eri vuosina valmistunutta jousikvartettoa (op. 36). Toisin kuin Merikanto ja Palmgren, Melartin ei kuitenkaan jättänyt yhtään opusnumeroa tyhjäksi. Osa viimeisistä nimetyistä ja numeroiduista teoksista on kadonnut, jos ne ovat koskaan valmistuneetkaan, mutta tyhjiä numeroita ei ole.

Melartin luetteloi omaa sävellystuotantoaan jo varhain (ensimmäinen kunnollinen luettelo syntyi Tuire Ranta-Meyerin mukaan Nummelan parantolassa vuonna 1906), ja muutamia suhteellisen perusteellisia listauksia 1930-luvulta on myös säilynyt. Sibelius-Akatemian kirjastonhoitajana toimineen Helvi Leiviskän tekemät luettelot ovat todennäköisesti syntyneet Melartinin myötävaikutuksella, koska niissä on tietoa, jota kellään ulkopuolisella ei ole voinut olla. Myös Einari Marvia on aikoinaan laatinut Melartinin teosluettelon teostyyppien mukaisesti luokiteltuna.

Säilyneiden luetteloiden perusteella voi arvioida, että Melartin suhtautui opusnumeroihin asian vaatimalla vakavuudella, ehkä jopa keskimääräistä vakavammin. Tässä suhtautumisessa saattoi olla mukana myös muiden harrastusten (filatelia, maalaaminen, puutarhanhoito) mukanaan tuomaa kärsivällisyyttä ja huolellisuutta. Jos Melartin halusi jollekin teokselle opusnumeron, se tapahtui selvästikin hallitusti loppuun asti. Viimeinen numeroitu teos, neljä fuugaa jousikvartetille, on myös käsikirjoituksen saatesanoissa selkeästi numeroitu ”Opus 189”.

Erkki Melartin jätti kuitenkin huomattavan osan laajasta sävellystuotantoon ilman opusnumeroa. Numeron puuttuminen ei ole ollut erityisen johdonmukaista: julkaistujen teosten joukossa on opusnumerottomia teoksia ja toisaalta jotkin opusnumeroidut teokset ovat jääneet julkaisematta. Yleisesti ottaen opusnumerotta jääneet teokset ovat säveltäjän näkökulmasta vähemmän tär-

keitä, sekalaisia tilaustöitä ja muita sattumalta syntyneitä suppeampia sävellyksiä. Opusnumerottomien joukossa on kuitenkin myös laajempia teoksia, joiden puuttumista opusluettelosta voi aiemmin käsitellyn numerosymboliikan valossa ihmetellä. Tällaisia ovat ainakin orkesterisarja *Lyyrillinen sarja III (Belgialaisia kuvia)* ja ehkä myös näytelmämusiikki *Hannele*. Tuire Ranta-Meyer on tosin arvelut, että myös varhainen *Hannele* (1897–1901) olisi saanut opusnumeron, jos Melartin olisi koonnut siitä orkesterisarjan, kuten eräiden muiden näyttämöteosten (*Prinsessa Ruusunen, Hiiden miekka*) kohdalla tapahtui.

Modernin kauden torjumat opusnumeroinnit

Edellä olleen pohdinnan tavoitteena ei ole ollut katsoa omaan aikaamme asti, mutta ehkä on hyvä muistuttaa siitä, miten jyrkän statuksen laskun opusnumerot 1900-luvun loppupuolella ovat kokeneet, myös Suomessa. Monet ns. modernin kauden säveltäjät eivät ole käyttäneet opusnumeroita uransa missään vaiheessa, vaikka myös poikkeuksia on, kuten Aulis Sallinen, Paavo Heininen ja Tauno Marttinen.

On myös niitä, jotka ovat nuoruudessaan jatkaneet perinnettä, mutta havahduneet jossain vaiheessa huomaamaan, ettei se ehkä olekaan heidän juttunsa. Einojuhani Rautavaara lienee tunnetuin niistä säveltäjistä, jotka ovat hylänneet jo käyttöön otetut opusnumerot kesken uraansa.

Teosten yksilöllisen identifioinnin näkökulmasta tämä 1900-luvun muoti on ollut takaisku. Satoihin teoksiin on pakko viitata säveltäjän nimeä ja sävellysvuotta mukana raahaten, koska karu ilmaisu ”Pianosonaatti” tai ”Toinen sinfonia” ei yksinään sytytä yhtäkään tunnistamisesta kertovaa valoa esimerkiksi kirjastojen hakujärjestelmissä.

Säveltäjiä itseään tämä vaikea erottautuminen ei näytä paljon huolettavan, vaikka aina silloin tällöin joku antaa armeliaasti muista erottuvan erisnimen niin ja niin monennelle sonaatilleen tai konsertolleen. Opusnumero on joka tapauksessa menettänyt, ehkä pysyvästikin, sillä mahdollisesti aikoinaan olleen loistonsa. Ainakaan itseään maailman konserttilavoille tarjoavat nuoret säveltäjät eivät näytä tuntevan mitään vetoa opusnumeroperinteen jatkamiseen.

Jos opusnumero on säveltäjille vanhentunutta käytäntöä, pitäisikö asiasta olla huolissaan ja ruveta keksimään jotain muuta tilalle? Tuskin. Vaikka meillä musiikkikirjastonhoitajilla voi olla intohimoinen suhde säveltaiteelliset luomukset luotettavasti yksilöiviin tunnisteisiin, on täysin ymmärrettävää, ettei ainakaan musiikkia kuunteleva yleisö niitä kaipaa, kun eivät niitä kuitenkaan muista muut kuin kirjastonhoitajat ja musiikkitietokilpailujen osanottajat.

Opusnumeroton elämä jatkuu leppoisasti, koska yhden ainoan saksofonikonserton säveltäneen kohdalla ei ole suurta sekaannuksen vaaraa, eivätkä säveltäjät nykyään yleensä suolla samaa lajia kovinkaan monta kappaletta (tässä yhteydessä unohdamme tietoisesti Leif Segerstamin, joka sentään käyttää järjestysnumeroita). Silti tekee mieli ehdottaa luoville säveltaiteilijollemme ai-

empaa rohkeampaa erisnimien käyttämistä. Jos ei halua leimautua ohjelmamusiikin säveltäjäksi, voi aina ammentaa mytologioiden maailmasta nimiä, jotka kuulostavat hyvältä, mutta jotka eivät tarkoita mitään häiritsevää.

Säveltäjän tehtävänä ei ole tehdä musiikin luetteloojaa onnelliseksi, mutta toisaalta se olisi kyllä varsin vaivatonta, ilman opusnumeroitakin.

Lähteet

- Carlson, Bengt 1945. *Westerlunds musikhandel 1870–1945*. Helsingfors: Westerlunds musikhandel.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Kurkela, Vesa 2009. *Sävelten markkinat: Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Sulasol.
- Marvia, Einari 1947. *Ab Fazers Musikhandel 1897–1947*. Helsingfors : Fazers Musikhandel.
- Otavan suuri tietosanakirja* 1978. Osa 4. Helsinki: Otava.
- 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].
- Poroila, Heikki 1994. *Oskar Merikannon sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Poroila, Heikki 2014. *Selim Palmgrenin sävellykset*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire 2008. *Nulla dies sine linea: avauksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja reseptiohistoriallisena tutkimuksena*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Suomalainen, Yrjö 1950. *Oskar Merikanto: Suomen kotien säveltäjä*. Helsinki: Otava.
- Wasenius, Karl Fredrik 1912. *Årligt statsunderstöd åt komponisten Selim Palmgren: Ett kulturkräf. Hufvudstadsbladet* 19.4.1912.

FM Heikki Poroila (heikki.poroila@gmail.com) on musiikkikirjastonhoitaja, toimittaja ja tietokirjoittaja. Säveltäjien teosluettelot ovat hänen erityinen kiinnostuksensa kohde.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa perustelluissa erikoistapauksissa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteiden ohjeellinen maksimipituus on n. 60 000 merkkiä, ja tästä tulisi poiketa vain poikkeustapauksissa artikkelin sisällön ja argumentaattiorakenteen sitä vaatiessa.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa jommalle kummalle lehden päätoimittajista sähköpostin liitetiedostona. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajille samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, OpenOffice). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilu on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. alempana ”Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat”).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”-” (ei ”-” eikä ”—”). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus”). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu[t])”. Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole

mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkiteollinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.

Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkkolähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2014].

Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.

Wahlfors, Laura. 2012. Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”Teoksessa teoksen nimi” ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei tarvitse kääntää. Niissä on kuitenkin suositeltavaa noudattaa alkuperäiskielelle ominaista kirjoitusasua.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa kannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Sibelius- ja Finale-nuotinkirjoitusohjelmien käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvia pdf- tai eps-tiedostona fontit on upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisukuntoon saamista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä vaikeuksia, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen Timo: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Tolonen Jouko: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Tolonen Jouko: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €

- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaija: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008. 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. — Loppuunmyyty!
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 30 €
- AMF 30 Tyrväinen Helena: *Kohti Kalevala-sarjaa – Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*, HKI 2013. 30 €
- AMF 31 Toivakka Svetlana: *Alma Fohström – kansainvälinen primadonna*. HKI 2015. 20 €
- AMF 32 Henriksson Laura: *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. HKI 2015. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

- MK 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- MK 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- MK 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- MK 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!
- MK 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Helsinki 2014, 653 s. 49 €

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatter”. 5 €

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä Nappu Koivistolta (mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 2002– 10 € numero
Musiikki 1993–2001 6 € numero
Musiikki 1984–1992 5 € numero
Musiikki 1980–1983 3 € numero
Musiikki 1971–1979 1,50 € numero
 Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.