

Tuire Ranta-Meyer & Jani Kyllönen



Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus
käsikirjoitusaineistosta.

ARTIKKELI

MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: Tuire Ranta-Meyer 0000-0002-9434-2874

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179038

FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer on Melartin-tutkija, Erkki Melartin -seuran puheenjohtaja ja elokuussa 2025 ilmestyneen Melartin-elämäkerran kirjoittaja. Hänen päätyönsä on vuodesta 1999 ollut Metropolia-ammattikorkeakoulussa, jossa hän on tällä hetkellä tuotantotalouden yliopettaja.

tuire.ranta-meyer@metropolia.fi

Nuottigraafikko Jani Kyllönen on musiikin kandidaatti Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta sävellyksen ja teorian osastolta. Hän on editoinut useita suuria orkesteri- ja näyttämöteoksia ja puhtaaksikirjoittanut muiden muassa Melartinin sinfoniat. Hän on tuotantoassistentina Fennica Gehrmanilla.

jani.kyllonen@fennicagehrman.fi

The purpose of this article is to investigate the composing and performance history of Melartin's Fourth Symphony (E major, Op. 80), completed in early 1913, and to study in particular the composer's sketches, scores, instrumental parts, copies of the scores and instrumental parts, chronology, and complex phases of the autographs and copies. The research will also assess the prerequisites of making a critical edition of this symphony.

This research approach is important because of the many temporal layers of the score and gaps within the manuscript materials. For example, no autograph of the score has survived for the third movement. Of the first, second and last movements, only copies made by the composer himself exist, apparently written in 1916 based on the instrumental parts of the premiere. The manuscript material also includes the score of the third movement and the instrumental parts of the entire symphony transcribed 1921–1922 by Albert Harzer, the solo flautist of the Berlin Philharmonic Orchestra.

Based on a music philological examination, it can be concluded that the autograph score of the premiere in the year 1913 with its corrections by the composer six months later would be the one he himself would have considered correct for the publication of the work. One of the key conclusions of the study is that the only surviving score of the symphony, and especially the end of its last movement, should not be the starting point for a critical edition. Instead, the instrumental parts copied by Albert Harzer are crucial in clarifying how the options offered by the different layers should be presented in a possible critical edition of the symphony.

ABSTRAKTI

Johdanto

Erkki Melartinin (1875–1937) laajaa orkesterimusiikin sävellystuotantoa ei kustannettu eikä julkaistu hänen elinaikanaan lainkaan.¹ Se on säilynyt meidän päiviimme asti pääosin autografeina eli säveltäjän käsin kirjoittamina partituureina.² Poikkeuksen tästä muodostaa kuudes sinfonia (op. 100 vuodelta 1924), jonka hänen tanskalaiset ystävänsä Frits ja Nanni Jarl kirjoittivat puhtaaksi ja painattivat Hansenin kustantamossa säveltäjän 60-vuotislahjaksi kymmenen vuotta sen kantaesityksen jälkeen.

Vaikka esimerkiksi sinfonioiden kustantamiseen ja julkaisemiseen liittyi taloudellisia riskejä, joita kotimaiset kustantamot eivät olleet halukkaita ottamaan kannettavakseen poliittisesti ja yhteiskunnallisesti epävarmoina aikoina (ks. Ranta-Meyer 2025, 197, 277), edes Melartinin hyvin suosittua orkesterisarjaa näytelmästä *Prinsessa Ruusunen* (1904) – tai sen ”hittiosia” Juh-lamarssia (op. 22b nro 5) ja Perhosvalssia (op. 22b nro 3) – eivät suomalaiset tai ulkomaiset kustantajat koskaan julkaisseet orkesteriversioina. Myös oopperan *Aino* (1909) lukuisat esitykset eri vuosikymmeninä on soitettu ajan myötä varsin huonoon kuntoon menneestä käsikirjoitusmateriaalista.³

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

- 1 Kotimaiset kustantajat eivät juuri lainkaan julkaisseet ja painattaneet orkesteripartituureja Melartinin eläessä tai sen jälkeenkään pitkään aikaan. Sibeliuksenkin sinfonioiden kustantajina olivat ulkomaiset toimijat. 1940-luvulla Suomen Säveltaiteilijoiden Liitto (nyk. Suomen Säveltäjät ry) julkaisi kymmenkunta silloin elävien suomalaisten säveltäjien partituuria (Madetoja, Klami, Aarre Merikanto, Raitio, Ranta, Linnala). Nämä olivat pitkään aikaan lähes ainoat painetut orkesteriteokset ennen 1980-lukua, poikkeuksina Madetojan 2. sinfonia, joka painatettiin säveltäjän omalla rahalla 1940-luvulla ja Klamin *Kalevala*-sarja 1951. (Ks. esim. Marvia 1970, 101–104.)
- 2 Appel ja Emans (2017, 64) määrittelevät käsitteen *autografi* teoksen tekijän (säveltäjän) omakätisesti ylös muistiin paperille tai vastaavalle kirjoittamaksi tekstiksi tai notaatioksi, oli kyse luonnoksista, valmiista teoksista tai vaikkapa säveltäjän painettuun nuottiin tekemistä omakätisistä merkinnöistä riippumatta käyttötarkoituksesta tai kohderyhmästä.
- 3 Ks. *Ainon* esityksistä Ranta-Meyer 2008.

Puute helposti saatavilla olevasta painetusta nuottimateriaalista on haitannut merkittävästi Melartinin orkesterimusiikin leviämistä ja sen pääsyä orkestereiden ohjelmistoihin.⁴ Suomalaisen musiikin tiedotuskeskukseen (nyk. Music Finland) on valokopioitu sinfonioiden, sinfonisten runojen ja joidenkin muiden orkesteriteosten partituureja lainattavaksi 1970-luvulta alkaen. Esimerkiksi tämän artikkelin tutkimuskohteena olevan sinfonian nro 4 partituuri on kopioitu vuonna 1976 (arkistonumerolla 2909). Äänilehdistä on otettu valokopiot 1993 ilmeisesti Tampereen kaupunginorkesterin Melartin-levytysprojektia varten.⁵ Vasta 2010-luvulta alkaen Melartinin orkesterimusiikin saatavuus on kohentunut sitä mukaa kuin Erkki Melartin -seuran puhtaaksikirjoitushanke on edennyt ja musiikkikustantamo Fennica Gehrman tarjonnut materiaaleja orkesterien vuokrattavaksi. (Suomen kulttuurirahasto 2020; fennicagehrman.fi).⁶

Melartin-seuran puhtaaksikirjoitushankkeessa päämääränä on ollut tuottaa kapellimestareiden ja soittajien kannalta käytökelpoisia, Melartinin sinfonioiden esittämistä palvelevia materiaaleja (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2012), niin sanottuja käytännöllis-kriittisiä editioita (*critical-practical edition*), joiden pohjana on autenttisin mahdollinen käsikirjoitus ja joissa kiinnitetään huomiota niin materiaalin oikeellisuuteen kuin annetaan olenaisissa kohdissa esittäjälle tai kapellimestarille informaatiota mahdollisista korjauksista tai tulkintavaihtoehtoista (ks. Toffetti 2024, 75). Ranta-Meyer ja Kyllönen (2012) ovat aikoinaan tuoneet esiin kuitenkin ajatuksen myös siitä, että Melartinin sinfonioista ja muista orkesteriteoksista saattaisi olla syytä tehdä myöhemmässä vaiheessa kriittiset editiot.

Tämän artikkelin tarkoituksena on selvittää Melartinin vuoden 1913 alussa valmistuneen neljännen sinfonian (E-duuri, op. 80) synty- ja esityshistoriaa sekä erityisesti koota ja tutkia säveltäjän luonnoksia, puhtaaksikirjoituksia, partituurin ja äänilehtien kopioita, kronologiaa ja monimutkaisilta vaikuttavilta vaiheita musiikkifilologiseen viitekehykseen nojautuen. Tutkimuksen myötä on mahdollista arvioida teoksen kantaesityksen

-
- 4 Painetun partituurin ja esitysmateriaalin puuttumisesta aiheutuneista haitoista suhteessa potentiaalisiin esityksiin saa havainnollisen kuvan esimerkiksi Berliinin filharmonikoiden soolohuulisti Albert Harzerin kirjeistä Melartinille (Kansalliskirjasto Coll.530.7).
 - 5 Valokopion tiedot saatu sähköpostitse 3.11.2025 Music Finlandin tietopalvelupäällikkö Kari Laitiselta
 - 6 Melartin-seuran sivuilta löytyviä partituureja voi tarkastella ja käyttää ei-kauhallisiin tarkoituksiin vapaasti (ks. https://erkkimelartin.fi/em/?page_id=23).

partituurin kohtaloa sekä kriittisen edition tekemisen edellytyksiä ja tarkoituksenmukaisuutta. Kyseisestä sinfoniasta on kirjoitettu aiemmin kuvauksia (Maasalo 1969, 17–21; Salmenhaara 1996, 215–220; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2012; Ranta-Meyer 2025, 325–340), ja jo helmikuussa 1913 *Tidning för Musik* julkaisi Melartinin käsialalla kirjoitetuin nuottiesimerkein varustetun artikkelin ”Erkki Melartins symfoni n:o 4, E-dur”. Nyt tarkoituksena on pureutua tarkemmin teoksen kaikkeen käsikirjoitusmateriaaliin ja pohtia sen perusteella vastauksia aiemmin ratkaisemattomiksi jääneisiin kysymyksiin.

Tämän artikkelin tutkimusaineistoon kuuluu ensimmäistä kertaa myös Lahden konservatorion arkistossa säilytettävän neljännen sinfonian kolmannen osan partituuri ja äänilehdet. Lahteen materiaali on siirtynyt sodan jälkeen Viipurin Musiikin Ystävien Orkesterin nuotiston mukana.

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitusa-ineistosta.

Musiikkifilologisen tarkastelun viitekehys

Suomessa kiinnostus musiikkifilologiseen tutkimukseen on lisääntynyt 1990-luvulta alkaen erityisesti Kari Kilpeläisen vuoden 1991 Jean Sibeliuksen käsikirjoituksia tarkastelleen väitöskirjan ja vuonna 1996 käynnistyneen – ja vuoden 2035 loppuun ulottuvan – Sibeliuksen teosten mittavan kriittisen Jean Sibelius Works –kokonaiseditiohankkeen myötä. Valmistuneiden JSW-editioiden esipuheissa ja hankkeen yhteydessä julkaistuissa useissa muissa artikkeleissa on kuvattu ansiokkaasti prosessia, periaatteita ja editiotutkimuksen eri osa-alueita (ks. esim. Virtanen 2008; JSW: Volumes Published to Date, Selected Literature).

Myös Toivo Kuulan ja Leevi Madetojan a cappella –mieskuoroteoksista on laadittu kriittinen editio (Meurman 2013; Niemelä 2020), ja Sakari Ylivuori (2015) on analysoinut Melartinin *Fantasia apocaliptican* (op. 111) kirjoitusprosessia ja kokonaismuodon rakentumista geneettisestä näkökulmasta. 2020-luvulla Sasha Mäkilä on perehtynyt Leevi Madetojan sävellyskäsikirjoituksiin ja tehnyt tekstikriittisiä tutkimuksia esimerkiksi ensimmäisestä sinfoniasta ja pianotriosta (Mäkilä 2021 ja 2024). Myös taiteellista, esittäjälähtöistä tutkimusta tekevät muusikot ovat enenevässä määrin kääntyneet sävellyskäsikirjoitusten pariin voidakseen ratkaista tulkinnallisia ongelmia tai laajentaakseen repertuaariaan, kuten esimerkiksi Sebastian Silén Fredrik Paciuksen viuluteosten osalta (2020) sekä Esa Ylönen ja Juha Ojala tämän numeron artikkelissaan Uno Klammin pianokamarimusiikista.

Musiikkifilologiaa ja sen peruskäsitteistöä on kuitenkin avattu niukasti suomeksi. Esimerkiksi Tuomas Eerolan, Jukka Louhivuoren ja Pirkko Moisalan toimittamassa teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen* (2003) ei käsikirjoitustutkimusta, editio-tekniikan kysymyksiä tai yleisemmin musiikkifilologian menetelmiä ole huomioitu lainkaan.⁷ Veijo Murtomäki on kuitenkin jo 1999 tuonut esiin käsitteen musiikkifilologia ja kuvannut sen musiikkitieteen osa-alueeksi, joka koskee kirjoitettuja tekstejä eli yleensä notaatioita. Hän on painottanut notaatiotutkimuksen ensisijaisuutta. Julkaistu nuottiteksti sisältää usein poikkeavuuksia, muutoksia ja suoranaisia virheitä alkuperäisiin käsikirjoituslähteisiin verrattuna, eikä mikään perusteellinen teoksen tutkimus voi perustua virheellisiin partituureihin tai nuotteihin.

Musiikkifilologian ja kriittisen editiotutkimuksen menetelmät nojautuvat kieli- ja kirjallisuustieteeseen. Varhaiset humanistit 1300-luvulla keskittyivät niin antiikin tekstien kuin Raamatun eri käännösten tutkimiseen. Myöhemmin filologia laajeni nykykieliin ja esimerkiksi merkittävien filosofien, runoilijoiden ja kirjailijoiden käsikirjoitusten, omakätisten kommenttien, marginaalimerkintöjen ja painettujen kirjojen tekstikriittiseen tarkasteluun. (Ks. esimerkiksi Toffetti 2024, 3–6; Feder 1987, 1–5; de.wikipedia.org sv. Philologie.)

Musiikkifilologian perusteoksena toimi pitkään Joseph Haydnin kokonaisedition laatineen Georg Federin teos *Musikfilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (1987), joka on käännetty englanniksi niinkin myöhään kuin 2011. Kuten musiikkiin liittyvistä kriittisistä editioista ja niiden metodologiasta oman kirjansa julkaisut James Grier (1996, 14) on todennut, Federin työ oli ensimmäinen, joka huomioi teosten editioihin ja niihin liittyviin tekstikriittisiin näkökulmiin liittyvät aspektit koko laajuudessaan. Vaikka 38 vuotta sitten julkaistu Federin kirja on osin vanhentunut, juuri Grierin kommentin näkökulmasta se on ansiokas, ikään kuin ”kaikesta teoria” taidemusiikkiin keskittyvän, säilyneisiin notaatioihin ja muihin kirjallisiin teksteihin liittyvän musiikkitieteen alalla.

7 *Musiikki*-lehteen on vuonna 2026 tulossa erikoisnumero, jonka tarkoituksena on päivittää tätä jo yli 20 vuotta vanhaa antologiaa ja huomioida laajemmin musiikillisia ja äänellisiä ilmiöitä (musiikkitieteellisen seuran kirjoituskutsu ”Miten tutkia musiikkia” -erikoisnumeroon on lähetetty sähköpostitse jäsenille 11.2.2025).



Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitus-aineistosta.

Kuva 1: Hahmotelma Federin (1987, 26) musiikkifilologiakäsitykseen sisältyvistä osa-alueista.

Grierin (1996, 5–8) näkemys on, että keskeiset musiikin editio-
tutkimuksen ja editoimisen periaatteet ovat a) editioiden laati-
misen jo itsessään kriittinen luonne, b) kriittisen tutkimusotteen
perustuminen historiallisiin aineistoihin ja lähteisiin, c) editoi-
miseen sisältyvä teoksen semioottisen tärkeyden arviointi osana
historian selvittelyä sekä d) kriittisen edition tuottaminen niin,
että lopulliset ratkaisut perustuvat editoijan parhaaseen käsityk-
seen teoksen tyylistä ja säveltäjän historiallisesta kontekstista.
Grierin kirja *The Critical Editig of Music. History, methods, and Prac-
tise* perehdyttää myös tutkimusaineiston luokitteluun eräänlaisen
"sukupuun" (*stemmatic filiation*) avulla, jolloin luonnosten, kä-
sikirjoitusten ja julkaisujen suhde toisiinsa on mahdollista esit-
tää havainnollisesti (sivut 69–95; ks. filiaatiosta ja "sukupuusta"
myös Appel ja Emans 2017, 191–196 sekä Feder 1987, 61–66.).⁸
Vuonna 2017 Bernhard R. Appelin ja Reinmar Emansin toimitta-
mana julkaistiin saksankielinen, hyvin kattava käsikirja *Musik-
filologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*, joka kuvaa jäsentynees-

8 Sana *stemma*, joka musiikin yhteydessä tarkoittaa äänilehteä, tarkoittaa filolo-
giassa "sukupuuta" eli kuviota, jolla havainnollistetaan tekstin muutoksia ja sen
tunnettujen eri versioiden suhdetta toisiinsa. (Hallamaa et al. 2010.)

ti, jopa pikkutarkasti ne ”käsityökalut” eli editiotekniikat, joita ammattitaitoista työtä tekevä musiikkitieteilijä tai –filologi tarvitsee. Nuottipaperin valmistajien, paperien vesileimojen, kopistien, käsikirjoitusten provenienssin eli omistushistorian selvittämiseen voidaan käyttää myös niin uusia kuvantamisteknologioita kuin aineistojen yhä paremman digitaalisen saatavuuden antamia tiedonhankintakeinoja (ks. Eckhardt et al. 2016).

Musiikkifilologian rinnalla käytetään usein käsitettä editiotekniikka. Se ei tarkoita pelkästään editioiden tekemisen käytäntöä vaan musiikkijulkaisujen perustana olevaa teoriaa kuten lähteitä koskevaa tekstikritiikkiä, notaation tulkintaa – toisin sanoen käsikirjoituslähteiden ja painettujen versioiden sekä kulloinkin kyseessä olevan musiikkiteoksen tarkoituksen tai sille asetetun päämäärän välisen vuorovaikutuksen tarkastelua – sekä edition käytännön kysymysten arviointia. (MGG sv. Editionstechnik.) Päämääränä on Toffettin (2024, 17) mukaan yleensä tehdä partituuri tai nuottijulkaisu, joka olisi mahdollisimman kiistaton säveltäjän tarkoittama lopullinen versio teoksesta ja sen monista mitä erilaisimmista laitoksista.

Teoksen käsite – musiikintutkimuksessa yleensä notaatiota sisältävä teksti – on musiikkifilologiassa tärkeä lähtökohta. Federin (1987, 14) mukaan teos koostuu kolmesta komponentista: säveltäjän sitä koskevasta ideasta tai suunnitelmasta (*Verfassung*), sen merkitsemisestä ylös kirjallisessa muodossa (*Text*) ja esittämisestä tai esityksistä (*Aufführung*). Muistiin kirjoittamisella ja notaatiolla on tärkeä funktio: säveltäjä tai julkaisija on halunnut ylittää sen tosiasian, että akustisena ilmiönä musiikki on katoavaa. Kirjallisessa muodossa on samalla mahdollista välittää teosta laajempaan käyttöön. (Appel ja Emans 2017, 89–90.)

Jo hyvin varhain 1500-luvulta alkaen useat säveltäjät katsoivat, että heillä tuli olla lopullinen valta omiin teoksiinsa ja siten oikeus edellyttää teostensa kopioilta ja painatuksilta virheettömyyttä. He tekivät sekä reklamaatioita kirjapainoihin että valittelivat editioiden virheistä kirjeissään tai muissa julkaisuissaan. Säveltäjien sekä nuottien painamiseen ja välittämiseen keskitettyjen toimijoiden välillä on ollut kahnauksia lähes alusta alkaen: levitykseen tarkoitetun julkaisun laatijoiden ja kustantajien mielestä painettu nuotti oli aina moitteeton ja jopa parannus säveltäjän käsikirjoitukseen nähden, kun taas säveltäjät pitivät tehtyjä nuottijulkaisuja lähes poikkeuksetta huolimattomina tai omavaltaisina. (Feder 1987, 18–21.) Toffetti (2024, 11–14) korostaa, että kaikkiin versioesiintymiin tulisi tutustua, sillä joissain tapauksissa virheet tai huonosti perustellut korjaukset käsikir-

joitukseen nähden voivat antaa vihjeitä siitä, miten teoksia on eri aikoina tulkittu ja esitetty.

Mikäli filologisia menetelmiä käytetään oikeaoppisesti, tuloksena ei ole ainoastaan teoksen mahdollisimman tarkasti säveltäjän ajatusta ja suunnitelmaa noudattava rekonstruktio. Filologinen tutkimus antaa myös tietoa teoksen syntyhistoriasta, leviämisestä, säteilyvaikutuksesta muihin säveltäjiin ja vastaanotosta välillä hyvinkin etäällä sen syntypaikasta tai -ajasta, mutta kykenee myös antamaan musiikin esittäjille täydentävää tietoa ja esittämistä tukevaa lisämateriaalia. Lisäksi nykypäivänä sellaiset versiot, esiintymät tai variantit, jotka eivät päädy itse rekonstruktioon tai kriittiseen editioon, analysoidaan, eritellään, luokitellaan, arkistoidaan ja avataan muille tutkijoille. (Toffetti 2024, 17–19.)

Sävellyksen rekonstruointi koostuu Toffettin (2024, 34–48) mukaan kolmesta erillisestä vaiheesta.⁹ Ensimmäinen on *recensio*, joka tarkoittaa kaiken saatavissa olevan lähde- tai todistusaineiston kokoamista ja inventoimista. Kaikki mahdolliset versiot, kopiot tai laitokset etsitään, identifioidaan, kuvataan ja tutkitaan niiden alkuperähistoria eli selvitetään, mihin käsikirjoituksen tai julkaisun versioon ne mahdollisesti perustuvat. Tämä on ratkaisevan tärkeä osa-alue filologiassa, koska seuraavat toimenpiteet perustuvat edeltävästä vaiheesta saatuun informaatioon ja kokonaiskuvaan. Hyvä tiivistelmä menetelmästä ja sen eri osa-alueiden soveltamisesta on luettavissa esimerkiksi JSW-editiohankkeen julkaisujen esipuheissa, joista käy ilmi tarkastelun moninaiset ja yksityiskohtaiset näkökulmat (esim. Virtanen 2008).

Toinen vaihe *collatio* on eri kopioiden ja jäljennösten vertailua keskenään merkki merkiltä ja erojen kirjaamista ylös. Mitä todennäköisemmin julkaisuihin on vuosien varrella syntynyt virheitä, kustantajan tekemiä ”oikaisuja” tai variantteja suhteessa säveltäjän käsikirjoitukseen tai säveltäjän tarkoittamaan lopputulokseen. Jotkut outoudet saattavat olla puhtaita kopistin kirjoitusvirheitä, jotka on mahdollista tunnistaa ja korjata tyy-

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**
Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

9 Toffetti (2024) käyttää melko paljon käsitettä rekonstruktio tai rekonstruointi. Tässä artikkelissa ajatuksena ei ole tutkimuksen avulla tuottaa teoksesta niin kutsuttua *Urtextiä*, johon jo esimerkiksi Feder (1987, 153) on suhtautunut melko varauksellisesti. Kun Melartinin sinfonian nro 4 tapauksessa ei ole olemassa sellaista yhtä lähdettä, joka kattaisi koko teoksen, artikkelissa käytetään siksi toisinaan sanaa rekonstruktio. Tekstuaalitieteiden sanasto (Hallamaa et al 2010) määrittelee rekonstruoinnin ”säilyneiden jäännösten perusteella muodostamiseksi” ja toteaa, ettei rekonstruktio ole sama kuin alkuperäinen, vaan analysoitu ja päätelty projektiio alkuperäisestä.

liin tai säveltäjän aikakauden notaatioon kuulumattomina. Joskus kyseessä on variantti, joka ei esiinny säveltäjän autografissa, muttei myöskään vaikuta sinänsä teokseen, kuten vaikkapa eri tavoin merkityt enharmoniset sävelet.

Kolmannessa vaiheessa eli *emendatio*ssa tehdään kriittisen edition edellyttämät tulkinnat. Ensinnäkin varmistetaan, että käsikirjoituksessa tai alkuperäisimmäksi katsotussa laitoksessa havaittu ongelmakohta todella on virhe, puute tai niin merkittävä poikkeama traditioon tai säveltäjän käyttämiin keinoihin nähden, että sen korjaaminen on välttämätöntä. Tällöin luonnollisesti korjausten ja perusteluiden kirjaaminenkin kriittisen edition kommentaariosaan on osa musiikkifilologin työtä. Korjausten tekeminen on kaikkea muuta kuin mekaanista työtä. Se vaatii erittäin korkeaa ammattitaitoa, koska on hallittava musiikkinteoriaa ja ymmärrettävä sävellysprosessin luonnetta, tunnistettava kyseisen aikakauden tyylikysymyksiä ja oltava perehtynyt kyseessä olevan säveltäjän sävelkielen yksilöllisiin piirteisiin.

Erkki Melartinin sinfoniaa nro 4 (op. 80) tarkastellaan soveltamalla musiikkifilologisia menetelmiä: esittelemällä teoksen synty- ja esityshistoriaa, kokoamalla ja kuvaamalla teoksen kaikki käsikirjoitusaineisto (*recensio*) sekä arvioimalla aineistoa ja erittelemällä eroavaisuuksia, asettamalla aineistokokonaisuus kronologiseen aikajärjestykseen ja osoittamalla käsikirjoitusten keskinäiset suhteet (*collatio*). Koska tässä vaiheessa ei vielä tehdä kriittistä editiota, artikkeli ei yksilöi eikä kirjaa ylös käsikirjoitusten välisiä pieniä epäjohdonmukaisuuksia tai partituurin eroja äänilehtiin eikä myöskään säveltäjän tai kopistin tekemiä vähäpätöiseltä vaikuttavia kirjoitusvirheitä. Samasta syystä artikkeleissa ei ehdoteta tällaisiin kohtiin korjauksia eikä esitetä niiden tueksi perusteluja. *Emendation* osalta artikkelia voidaan pitää vasta kriittisen edition esivaiheena. Siinä pohditaan ja tuodaan esiin ratkaisut, jotka aineiston tarkastelun perusteella on arvioitu säveltäjän tarkoitusta vastaavaksi lähtökohdaksi kriittiselle editiolle.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Melartinin neljännen sinfonian synty- ja esityshistoria

Erkki Melartin sävelsi kuuden sinfoniansa sarjan miltei rintarinnan itseään kymmenen vuotta vanhemman Jean Sibeliuksen sinfonioiden kanssa (Salmenhaara 2000, 7). Esimerkiksi molempien säveltäjien kolmannet sinfoniat syntyivät samana vuonna:

Melartin kantaesitti F-duuri-sinfoniansa (op. 40) 5. huhtikuuta 1907 yliopiston juhlasalissa johtamalla Helsingin filharmonis-
ta orkesteria, kun puolestaan Sibeliuksen C-duuri-sinfonia (op.
52) sai kantaesityksensä 25. syyskuuta säveltäjän johtaessa sa-
massa paikassa samaa Robert Kajanuksen orkesteria.

Sibeliuksen neljännen sinfonian kantaesitys puolestaan oli
3. päivänä huhtikuuta 1911 Helsingissä. Tällöin Melartin toimi
Viipurin Musiikin Ystävien Orkesterin kapellimestarina, em-
mekä hänen vuosien 1910 ja 1912 välisten päiväkirjojensa tai
kalenteriensä puuttumisen takia tiedä, ehtikö hän tähän esi-
tykseen tai sen harjoituksiin. Ehkei kuitenkaan ole täysin sat-
tumaa, että myös Melartinin mielessä alkoi väikkyä viimeistään
kesällä 1911 uuden sinfonian säveltäminen. Voidaan ajatella,
että taustalla oli Sibeliuksen uutuussinfonian antama kiritys
tai mahdollisesti edellisen vuoden useat vierailut ja intensii-
viset keskustelut Carl Nielsenin luona Kööpenhaminassa juuri
silloin, kun tämä sävelsi kolmatta sinfoniaansa (Sinfonia Es-
pansiva, op. 27, FS 60) ja esitteli sen ensimmäistä osaa nuo-
remmalle kollegalleen. Ehkä kapellimestarinpestinsä kesällä
1911 jättäneen Melartinin pontimena oli myös Viipurissa pi-
detty konsertti (23.3.1911), jossa hän oli johtanut Beethovenin
Pastoraalisinfonian, Nielsenin *Helios*-alkusoiton sekä Sibeliuk-
sen *Dryadin* ja *Kevätlaulun*. Hän kirjoitti Nielsenille kyseessä ol-
leen oikea ”kevätohjelma”.¹⁰ Kevätkauden päätyttyä ja kesälo-
man alettua Melartinin neljännestä sinfoniasta (E-duuri, op.
80) tuli luontevasti ”Kesäsinfonia”.

Jo 22. päivänä kesäkuuta 1911 Melartin kirjoitti Carl Nielsenil-
le ja mainitsi muiden kuulumisten ohella neljännen sinfoniansa
olevan työn alla (Nielsen 2008). Ystävälleen Helmi Krohnille hän
kirjoitti samana päivänä kertoen sinfoniasuunnitelmiansa vai-
kuttaneen ensin hyvinkin käyttökelpoisilta, mutta laittaneensa
ne sitten hautumaan. ”Siten tulee hyvin vähän valmista, vaik-
ka minulla on aina työssä kiire”, hän totesi tilanteestaan. (Ran-
ta-Meyer 2025, 326.)

Kesän puolivälissä heinäkuussa niin sävellystyön kuin elä-
mäntapahtumien rintamalla oli edelleen hiljaista. ”En ole saanut
valmiiksi juuri mitään”, hän kirjoitti (19.7.1911) Krohnille ja jat-
koi: ”Olen yrittänyt yhtä ja toista, sekä suurempaa että pienem-
pää, mutta ei vaan ole tullut mitään mieleistä valmiiksi. En ole
sitä kovin surrut, sillä tiedän että kaikella täytyy olla aikansa.”

10 Melartin kirjeessään 22.6.1911 Hammaslahdesta Carl Nielsenille (Nielsen 2008):
”Programmet var: Beethovens Pastoral, Helios, Sibelius Dryaden (uraufführung)
och Vårsång. Således ett vårprogram.”

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

Melartin kertoi kirjeessä myös tietävänsä, että jokainen uusi teos vie häntä yhä etäämmälle yleisön suosiosta. Mutta tämä oli tie, jonka hän koki omakseen. ”Kai se kohta vie minut edemmäksi myös ’ymmärtäjien’ ymmärtämisestä. Mutta sekin on kestettävää”, hän totesi. Kompromissien tekeminen ei enää ollut mahdollista, kun oma suunta alkoi näyttäytyä yhä selvempänä. (Melartin 29.7.1911 kirjeessä Helmi Krohnille, sit. Krohn 1945, 104–105 ja Salmenhaara 1996, 229.)

Säveltäjän viipurilaiselle ystävälleen Ester Hällströmille (myöh. Ståhlberg) 11.8.1911 lähettämän kirjeen mukaan sinfonia oli alkanut saada loppukesästä alkaen yhä selkeämpää hahmoa. Työhön tuli kuitenkin noin vuoden mittainen tauko. Melartin siirtyi Helsinkiin johtamaan opettajansa Martin Wegeliuksen perustamaa musiikkiopistoa. Johtamisen ja lukuvuoden koko työn organisoinnin lisäksi haastetta lisäsivät tavattoman suuret taloudelliset vaikeudet routavuosien epävarmoissa oloissa. Nämä kaikki ja johtajan tehtävään lisäksi sisältynyt opetusvelvollisuus teoria-aineiden parissa veivät täysin Melartinin ajan (Ranta-Meyer 2025, 344–347). Ilmeisesti vasta kesällä 1912 hän pääsi jatkamaan uurastusta sinfonian parissa.

Joulukuussa Melartin kertoi (kirjeessä äidilleen 21.12.1912) olleensa joka päivä sinfonian kimpussa niin, että ”pää tuntui olevan jo suuri ja ihan neliskanttinen”. Kaikki oli kuitenkin mennyt hyvin, ja hän oli päivittäin saanut valmiiksi sen mitä pitikin. Teoksen kantaesitys oli sävellyskonsertissa tammikuun viimeisenä päivänä 1913 eli lopulta kaksi vuotta Sibeliuksen neljännen kantaesityksen jälkeen. Huolimatta suurmenestyksestä, esiinhuudoista ja laakeriseppeleestä säveltäjä ei itse ollut tyytyväinen, eikä ollut mielestään saanut esiin musiikista kaikkea mitä olisi halunnut. Sinfonian esitys toistettiin Schnéevoigtin konserttisarjassa helmikuun 21. päivänä ja vielä kansankonsertissa maaliskuun 2. päivänä. Kolmea sinfonian esitystä Melartin piti jo lähes ennätyksenä Suomen oloissa (kirjeessä Carl Nielsenille 1.3.1913, Nielsen 2008).

Sinfonian saamat sanomalehtiarviot olivat hyvin kiittävät. ”Bis” Waseniuksen mielestä loppuhuipennuksessa koraali kuitenkin jäi hinteläksi ja soimaan ikään kuin eristyksessä, kun sitä vastaan kirjoitettu orkesterisatsi oli kovin latteaa (*Hufvudstadsbladet* 1.2.1913). Hän vihjasi lehden palstalla säveltäjälle, että ”asia olisi helposti korjattavissa”, millä hän viittasi varmaankin lopun mahdolliseen uudelleen muokkaukseen. Heti seuraavana kesänä säveltäjä tarttuikin toimeen. ”Laitoin sinfonian finaalia (loppua) uuteen uskoon”, hän kirjoitti 16.6.1913

kalenteriinsa ja jatkoi kaksi päivää myöhemmin: ”Sain valmiiksi sinfonian finaalin uudelleentyöstämisen, 12 sivua.”

Neljännän sinfonian kohdalla joissain vanhemmissa lähteissä (mm. Maasalo 1969, 17) on tieto kantaesitysvuoden olleen 1916. Salmenhaara (1996, 215) on arvellut sen johtuneen siitä, että 1913 orkesterina oli ollut Kajanuksen kanssa kilpaileva Schnéevoigtin Helsingin Sinfoniaorkesteri. Jos aiemmin lähdeteoksina on käytetty vain Kajanuksen orkesterin historiikkeja, Schnéevoigtin merkittävät sinfoniakonsertit 1912–1914 ovat voineet jäädä huomaamatta. Helsingin niin kutsutussa orkesteririidassa Melartin kuului Schnéevoigtin leiriin ja toimi usein tämän sijaisena kapellimestarina (Ranta-Meyer 2007, 25–26). Musiikkikritiikki ei ollut kyseisinä vuosina puolueetonta, vaan Helsingin Sinfoniaorkesterissa osattiin jo ennalta odottaa vaikkapa riidassa juuri Kajanuksen puolella olleen Evert Katilan nuivia tai hyvin lakonisia arvosteluja *Uudessa Suomettaressa*.

Melartin kantaesitti tammikuussa 1916 jo seuraavan, viidennen sinfoniansa (a-molli, op. 90), mutta johti saman vuoden lokakuussa (19.10.) Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa myös edellisen sinfoniansa – ehkä saadakse sille orkesteririidan päätyttyä laajemman yleisön. Joitakin viikkoja aiemmin (30.9.1916) *Hufvudstadsbladet* julkaisi pikku-uutisen otsikolla ”Nya kompositioner af Erkki Melartin”. Sen mukaan sinfonian nro 4 ”partituuri oli sodan kestäessä hävinnyt mannermaalla ja herra Melartin oli luonnosten ja joidenkin yksittäisten äänilehtien avulla säveltänyt sen uudelleen ja samalla muokannut sitä olennaisesti”. Tämän väitteen todenperäisyyttä ei ole aiemmin tutkittu, mistä syystä nyt käsillä oleva artikkeli paneutuu sekä käsikirjoitusmateriaaliin että muihin historiallisiin lähteisiin.

Niin *Hufvudstadsbladetin* arvostelija ”Bis” Wasenius kuin *Uuden Suomettaren* Evert Katila ovat olleet lokakuussa 1916 siinä käsityksessä, että sinfoniaa oli muokattu kantaesitettyyn nähden. Konserttiarviossaan (20.10.1916) Wasenius mainitsi teoksen puhutelleen vuoden 1913 esityksen tavoin myös ”nyt uudelleenmuokatussa laitoksessa” runollisen näkemyksensä ja kesätunnelmaan sopivan otteensa ansiosta. Hän myös totesi aiemmin liian tiiviin instrumentoinnin saaneen nyt ohuemman orkesterin käsittelyn. Katilan (20.10.1916) mukaan ”kesäsinfonia vaikutti nyt kokonaisuutena ehyemmältä, voimakkaammalta ja sinfonisemmalta” ja hän pohti, olisivatko säveltäjän siihen tekemiksi mainitut muutokset tai Melartinin entiseen verrattuna tarmokkaampi johtaminen olleet edullisemmän vaikutelman syynä.

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

Mistä materiaalista sinfonia lokakuussa 1916 soitettiin? Jo ennen tätä Helsingin-esitystä Melartin johti Andante-osan Viipurin Musiikinystävien 20-vuotisjuhlakonsertissa (4.3.1915), mutta mitään mainintaa tuossa yhteydessä ei ole alkuperäisen partituurin katoamisesta tai sen uudelleenkirjoittamisesta. Melartin oli ylipäänsä huolellinen ja tarkka sävellystensä käsikirjoitusten säilymisestä. Hän lähetti turvaan Käkisalmeen sisarelleen Liville esimerkiksi viulukonserttonsa partituurin sen valmistuttua keuhalla 1913, sillä ”nyt ei ole syytä sen pitemmälle retuuttaa näin arvokasta käsikirjoitusta, jos sille jotain tapahtuisi” (Ranta-Meyer 2025, 335–336). Jos sinfonian vuoden 1913 partituuri katosi maailmansodan aikaan Keski-Euroopan turuille ja toreille, myös Andanten Viipurin-esitystä varten säveltäjän olisi pitänyt kirjoittaa uusi partituuri Suomessa säilyneiden äänilehtien ja luonnosten avulla. Tällaista käsikirjoitusta ei kuitenkaan tunneta.

Kun E-duuri-sinfonia sai sekä kantaesitysvuonna 1913 että uudelleen syksyllä 1916 suuren suosion osakseen, säveltäjä ryhtyi ehkä tästä syystä suunnittelemaan sille ulkomaisiakin esityksiä. Niin ainakin voi päätellä tanskalaistuneen Eva Moltesenin Suomeen serkulleen Ester Hällströmille 21.11.1916 lähettämän kirjeen perustella. ”Saa nyt nähdä, miten Erkin matkan ja konserttisuunnitelmien kanssa käy”, hän kirjoitti ja jatkoi: ”Uskon, että maaperä on täällä etelämpänä [Tanskassa] nyt vastaanottavainen hänelle; hän on hyvin tunnettu ja rakastettu, joukko musiikki-ihmisiä jopa ihailee häntä enemmän kuin Sibeliusta, joka paikoin – miksi sitä nyt kutsuisi – yllättävillä pienillä suomalaisilla kauhukakaramaisuuksillaan vaikuttaa ehkä siihen, ettei ulkomaalaisten ole aina helppo ymmärtää häntä.”

Melartin todella sai sinfoniansa seuraavan kerran esille ulkomailla, tosin vasta heinäkuun 19. päivänä 1919 Tivolin orkesterikonserttisarjassa Kööpenhaminassa.¹¹ Tivoli-orkesterin kapellimestarina oli toiminut jo kymmenen vuotta säveltäjän tuttu, Suomessa vuosia asunut Frederik Schnedler-Petersen. ”Kesä-sinfonian” Tanskan-esityksestä lienee ollut puhetta jo vuodenvaihteessa 1918–1919, sillä keväällä nuottimateriaalista oli jälleen huolta. Sen piti olla Ruotsissa, koska sitä oli ollut mitä ilmeisimmin tarkoitus tarjota jollekin ruotsalaiselle kapellimestarille tai orkesterille. Sieltä se piti Melartinin pyynnöstä lähettää suoraan Schnedler-Petersenille. Kun tämä oli huhtikuussa 1919 vierailut Helsingissä johtamassa tanskalaista musiikkia kaupungin-

11 Ensimmäinen esittäytyminen orkesterisäveltäjänä oli ollut Kööpenhaminassa 1919 kesäkuussa Lyyrillisen sarja III:n eli ”Belgialaisten kuvien” (EM144) kanssa Pohjoismaisilla musiikkipäivillä.

orkesterin ”ekstra-sinfoniakonsertissa”, partituurista ei ollut mitään havaintoa. Säveltäjä kyseli ruotsalaiselta ystävältään, oopperalaulaja Matilda Jungstedt-Reutersvärdilta (kirjeissä 18.2. ja 27.4.1919) sen perään: ”Apropo Tanska, miten nyt oikeasti on IV sinfoniani partituurin ja äänilehtien kanssa? Kapellimestari Schnedler-Petersen (joka johtaa sen kesällä) on täällä rouvineen [...] ja väittää kivenkovaa, ettei ole saanut nuotteja. Ne olisi tullut jo kauan sitten lähettää S-P:lle. Voitteko tiedustella asiaa, sillä olen vähän huolestunut, koska kyse on ainoista kappaleista.” Melartinin hallussa oleva sinfonian ainoa partituuri oli sitten jälleen hukassa. Toukokuussa 1919 se oli onneksi Ruotsissa jostain jo paikannettu ja löytänyt tiensä Kööpenhaminaan. Olettavasti Schnedler-Petersen johti heinäkuisen esityksen saman partituurin ja äänilehtien perusteella kuin mitä säveltäjä oli käyttänyt lokakuun 1916 Helsingin-esityksessä.

Itsenäisen Suomen ensimmäiset messut järjestettiin Helsingissä Johanneksenkirkon kentällä kesällä 1920. Messujen yhteydessä järjestettiin myös monipuolista kulttuuriohjelmaa: teatteri- ja oopperaesityksiä, ulkoilmakonsertteja ja lastentapahtumia, Maikki Järnefeltin kansanlaulukonsertti ja esimerkiksi tunnetun amerikansuomalaisen Louhi-soittokunnan konsertti. Yliopiston juhlasalissa järjestettiin suomalaisten taidemusiikin säveltäjien esittäytyminen usean konsertin voimin. Melartin oli valinnut esitettäväksi teokseksi neljännen sinfoniansa, jonka hän johti messujen neljäntenä päivänä 1.7.1920.

Niin aiemman menestyksen, messuyleisön ja konsertista kirjoittaneiden kriitikkojen suosion kuin teoksen pohjoismaisen tunnelman vuoksi Melartin ilmeisesti valitsi tämän sinfonian vuoden 1923 Berliinin-sävellyskonserttinsa päänumeroksi. Saksan sekä yhteiskunnallinen vakaus että hyperinflaation aiheuttama taloustilanne olivat tuolloin aivan pohjalukemissa. Oman konsertin pitäminen Berliinin filharmonikkojen kanssa oli valtava saavutus (Räihälä 2000, 8–9).

Vaikkei kyse ollut filharmonikkojen omasta ohjelmistosta vaan itse järjestetystä konsertista, Melartinin rohkeutta ei ole syytä vähätellä. Konsertti piti lyödä lukkoon ja tietyt järjestelyt maksaa ennakkoon tilanteessa, jossa ei ollut mitään käsitystä lopullisista kustannuksista, kiinnostuneen yleisön määrästä ja maksukyvyystä tai edes yhteiskuntarauhasta. Kaikki oli Berliinissä erilaista aiempaan verrattuna. ”Sodanjälkeinen inflaatio aiheuttaa sen, että miljardit pyörivät ja ihmiset ovat hermostuneita”, säveltäjä kirjoitti kalenteriinsa (26.10.1923) ja jatkoi: ”Kummallista esiintyä täällä ja vielä näinä nykyisinä aikoina.” 9. päivänä

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**
Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

marraskuuta 1923 pidetty konsertti kuitenkin osoittautui suu-
reksi menestykseksi: Beethoven-sali oli ollut viimeistä paikkaa
myöten täynnä, ja bravo-huudot jatkuivat vielä silloin, kun va-
lot salista oli tilaisuuden päättymisen merkiksi jo sammutettu.
(Ranta-Meyer 20205, 486–487.)

Neljännän sinfoniansa säveltäjä johti itse viimeisen kerran
vuonna 1929 Helsingissä, ensin huhtikuun 25. päivänä kaupun-
ginorkesterin konsertissa ja kahden viikon päästä 12. toukokuu-
ta kansansinfoniakonsertissa. Samana vuonna (24.11.1929) teos
esitettiin ensimmäisen kerran Ruotsissa, jolloin kapellimesta-
ri Adolf Wiklund johti sen Konserthörensingensin sunnuntaimati-
neassa Auditoriossa. Viimeinen esitys Melartinin elinaikana oli
huhtikuussa 1936, jolloin Georg Schnéevoigt johti sen kaupun-
ginorkesterin konsertissa. Tämän esityksen jälkeen ainoat tie-
dossa olevat koko sinfonian esitykset ovat olleet Eero Kososen
johtamassa Tampereen kaupunginorkesterin konsertissa 21. tou-
kokuuta 1954, Leonid Grinin johtamassa Tampereen kaupun-
ginorkesterin konsertissa 1994 ja Heinäveden musiikkipäivil-
lä 29. kesäkuuta 2016, jolloin sen johti Erkki Lasonpalo. Myös
Onni Kelon johtaman Mikkelin orkesterin vuoden 1982 esityk-
sessä se on mahdollisesti esitetty kokonaan. Erik Cronvall joh-
ti teoksen Radion Sinfoniaorkesterin kantanauhoitusta varten
elokuussa 1968.

Melartinin neljännellä sinfoniolla on ollut siten 14 tiedossa
olevaa esitystä sen kantaesityksestä alkaen. Tämän lisäksi kol-
matta osaa, Andantea, on äänilehtiin tehtyjen soittajamerkin-
töjen mukaan esitetty huomattavan usein omana numeronaan
esimerkiksi Viipurissa 1915 ja 1937, Tartossa 1929 ja 1930, Riias-
sa 1931, kolme kertaa Helsingissä Jussi Jalaksen johdolla vuosina
1939 ja 1950. (Ks. kooste esityksistä liitteessä 1).

ARTIKKELIT
4 | 2025

Neljännän sinfonian käsikirjoitusaineisto

Kuten Roland Dieter Schmidt-Hensel (2016, 95) on todennut,
musiikkiteoksen autografit eli säveltäjän omakätiset notaatiot
ja merkinnät ovat aivan keskeisessä roolissa tutkimuksen, uu-
sien editioiden ja ylipäätään säveltäjän tarkoituksen ymmärtämi-
sessä, vaikkeivat aina ole yksi yhteen lopullisen edition kanssa.
Melartinin neljännän sinfonian käsikirjoitusmateriaalia säilyte-
tään Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjastossa. Partituu-
risidosta, neljännän osan lopun musteella kirjoitettua hylättyä
partituurifragmenttia ja teoksen syntyyn liittyvää luonnosmate-

riaalia säilytetään omana arkistokokonaisuutenaan ja kahta eri äänilehtien kokonaisuutta erillään orkesterinuotiston puolella. Materiaali on tullut Sibeliuksen Akatemiaan Melartinin kuoleman jälkeen, sillä testamentissaan säveltäjä toivoi kaikkien sävellyskäsikirjoitustensa päätyvän säilytettäväksi tähän pitkään johtamaansa oppilaitokseen (Ranta-Meyer 2025, 710). Lisäksi Lahden konservatorion arkistossa säilytetään sinfonian kolmannen osan käsin kirjoitettua partituuria ja äänilehtiä.

Tätä lukua varten sinfonian käsikirjoitusmateriaali on koottu ja inventoitu, toisin sanoen toteutettu musiikkifilologisen tutkimuksen *recensiota*. Tarkastelun selkeyttämiseksi materiaali esitellään alaluvuittain. *Collatio*-vaiheen menetelmien mukaisesti selvitetään eri ajallisia kerrostumia, lähteiden syntyajankohtaa ja asemaa toisiinsa nähden sekä arvioidaan kunkin lähteen merkitystä teoksen sävellyks- tai muokkausprosessissa sekä sen esityksissä. Kriittisen edition esivaiheeseen kuuluvat tulkinnat tehdään omassa, tutkimustuloksia esittelevässä luvussaan.

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitustutkimuksesta.

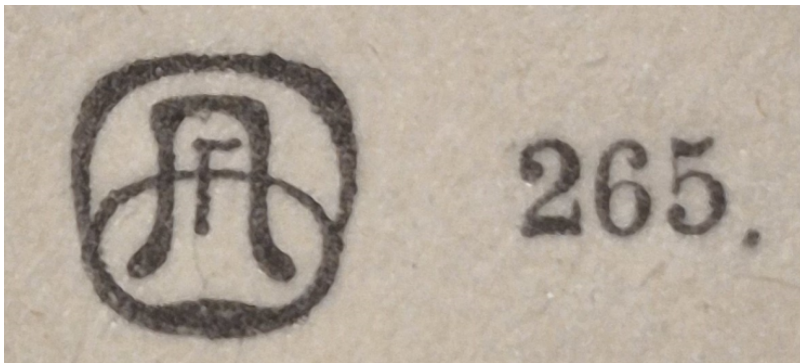
Kokonaisluonnos (pL)

Neljännestä sinfoniasta on säilynyt kesällä 1911 kirjoitettu konsepti, josta käytetään jatkossa nimeä kokonaisluonnos (lyhenne pL). Se on arkistoituaessa jaettu kolmeen eri arkistoonumeroon. Alun perin 27 lehteä sisältäneestä kokonaisluonnoksesta ensimmäinen osa (SibA Mel 20:375) käsittää lehdet 1–8. Toisesta osasta eli Scherzosta on säilynyt vain yksi, järjestyksessä yhdeksäs lehti (SibA Mel 25:1059), joka käsittää luonnostelua viidenteen tahtiin asti harjoitusnumerosta 12. Kolmannesta eli Andante-osasta (SibA Mel 24:802a–c) on säilynyt vain lehdet 12, 13 ja 14. Lehti 14 päättyy kuudenteen tahtiin harjoitusnumerosta 24. Kokonaisluonnoksessa viimeinen osa, Rondo-finaali, käsittää lehdet 20–27 (SibA Mel 25:1059). Lehdet 10–11 ja 15–19 puuttuvat.¹²

Kokonaisluonnos on tehty lyijykynällä kahdelle viivastolle, ja nuottipaperi on yhteneväisesti 20-viivastoista. Leevi Madetojan käsikirjoituksiin erikoistuneen Sasha Mäkilän mukaan paperin leima (kuva 2.) kertoo sen olevan suomalaisen A. Apostolin musiikkikaupan omaa nuottipaperia.¹³

12 Lisäksi arkistossa on säilynyt irrallisia, kesäkuussa 1911 päivättyjä muutaman rivin luonnostelmia (SibA Mel 23:624b).

13 Sähköpostikeskustelu 29.10.2025. Kiitämme Mäkilää avusta nuottipaperilaatujen ja -leimojen tunnistamisessa.



Kuva 2. Aleksei Apostolin musiikkikaupan omassa 265-nuottipaperissa oleva leima

Nuottipaperin arkit (bifoliot) Melartin on leikannut ennen käyttöä irtolehdiksi ja kirjoittanut sinfoniansa luonnoksen vain arkkien toiselle puolelle. Myöhemmin hän on lisännyt kokonaisluonnokseen harjoitusnumerot punakynällä tai aikaa myöten ruskeaksi haalistuneella musteella. Hän on merkinnyt kokonaisluonnokseen melko runsaasti luonnosteluvaiheeseen liittyviä päivämääriä. Niiden perusteella nähdään ensimmäisen osan luonnoksen valmistuneen 15.8.1911, kun Scherzon ainoalla säilyneellä lehdellä puolestaan on päiväyksenä aiempi ajankohta 11.8.1911. Andanten kolmella lehdellä on päivämäärämerkintänä 16.8.1911, mistä jatkuvat keskeytyksettä Rondo-finaalin luonnokset päivättyinä 16., 17. ja 18.8.1911.

Myöhemmin loppuvuonna 1912 partituurin puhtaaksikirjoittamisvaiheeseen päästyään Melartin on merkinnyt kokonaisluonnokseen lisää päivämääriä. Niiden perusteella ensimmäisen osan orkestrointi on alkanut marraskuussa 1912. Varsin systemaattisesti merkityt päiväykset alkavat harjoitusnumerosta 41, johon on merkitty päivämääräksi 15.11.1912, ja osan orkestrointi on nähtävästi päättynyt viikon sisällä, koska viimeinen merkintä on 21.11.1912. Seuraavaksi on tartuttu kolmanteen eli Andante-osaan (päivämäärämerkinnät 17.12. ja 18.12.1912 harjoitusnumeroiden 19 ja 20 välissä). Toisen osan eli Scherzon säilyneessä sivussa on merkintä 30.12.1912, mikä osoittaa sen jääneen viimeiseksi. Sitä on edeltänyt Rondo-finaalin soitinnus, jonka ensimmäinen merkintä on 20. joulukuuta 1912. Tästä alkaen päivämääriä on merkitty lähes joka päivälle 29.12.1912 asti.

Partituurifragmentti (paPfrag)

Tutkimuksen kannalta tärkeä säilynyt käsikirjoitus on sinfonian neljännen ja viimeisen osan lopun partituurifragmentti paPfrag (SibA Mel 25:1045), joka käsittää kahdeksan lehteä harjoitusnumerosta 47 alkaen. Se vaikuttaa yksityiskohtaisemman tarkastelun nojalla olevan ainoa jäänne siitä alkuperäisestä kantaesityksen partituurista, joka valmistui säveltäjän taskukalenterimerkinnän mukaan 3.1.1913. Partituurifragmentin säilyneiden lehtien päiväyksenä on Boxbacka 30.12.1912. Merkityssä päivämäärässä on pieni ristiriita verrattuna kokonaisluonnokseen, jonka lopussa oleva päivämäärä oli kirjoitettu alun perin musteella 30.12.1912, mutta korjattu päälle lyijykynällä päivää aikaisemmaksi. Ehkä Melartin kirjasi valmistumispäivämäärän neljännen osan kokonaisluonnokseen ensin virheellisesti, kun oli mennyt sekaisin päivämääristä työskenneltyään iltaan kello 23 asti ja korjasi sen myöhemmin. Hän mahdollisesti tarkisti seuraavana päivänä partituurin ja merkitsi silloin partituurifragmenttiin viimeisen osan loppuun päivämääräksi vuoden toiseksi viimeisen päivän. Muutakin tarkistustyötä ilmeisesti oli vielä edessä, koska koko sinfonian valmistumispäivän säveltäjä kirjasi kalenterissaan uuden vuoden 1913 alkuun 3. päiväksi tammikuuta (Ranta-Meyer 2025, 328).

Säveltäjän sittemmin hylkäämät partituurifragmentin lehdet ovat olleet alkuperäisen partituurin sivut 67–82. Voimme numeroiden perusteella olettaa jokaisen osan sivunumeroinnin vuoden 1913 partituurissa alkaneen ykkösestä. Musteen haalistumisesta ruskean sävyiseksi voidaan päätellä, että se on samaa kuin mitä on käytetty kokonaisluonnokseen tehdyissä mustemerkinnöissä. Partituurifragmentti koostuu kolmesta sisäkkäisestä arkista (sivuista 67–78) ja selvästi partituurin sidoksesta irti leikatusta kahdesta erillisestä lehdestä (sivut 79–82).

Partituurifragmentin paperi on Melartinille tuohon aikaan tyypillistä Breitkopf & Härtelin nuottipaperia.

Kaksi ulointa 24-viivastoista arkkia on varustettu leimalla B. & H. Nr. 14. A. 1.11 eli ne ovat tammikuulta 1911, sisin arki on 22-viivastoista B. & H. Nr. 13. E. -paperia huhtikuulta 1910.¹⁴ Sivujen 79–82 yksittäisistä lehdistä puuttuu leima, koska

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoituksesta.

14. Leima kertoo nuottipaperin painatuskuukauden ja vuoden. Breitkopf & Härtelin leimojen yksityiskohtien tunnistamisessa lähteenä on käytetty Kari Kilpeläisen (1991, 11–17) väitöskirjaa, minkä lisäksi asiantuntija-apua on saatu Sasha Mäkilältä.

ne on leikattu irti alkuperäisestä partituurisdoksesta. Voidaan silti olettaa niiden olevan samaa vuoden 1911 paperia kuin uloimmat arkit, ainakin ne ovat edelleen 24-viivastoisia.



ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 3. Kantaesityksen partituurista myöhemmin irrotettu ja punaisella kynällä yliviivattu partituurifragmentti (Siba Mel 25:1045) on kirjoitettu kahdelle eri Breitkopf & Härtelin paperille.

Säveltäjä on vetänyt kevyesti yli punaisella värikynällä lähes kaikki partituurifragmentin sivut. Sivujen hylkääminen johtui todennäköisesti vain siitä, että Melartin oli alun perin kirjoittanut loppuun lisävasket (3 trumpettia, 3 pasuunaa, 1 tuuba), jotka tuplasivat orkesterin vaskien osuuden muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Emme tiedä, onko näitä partituurifragmenttiin kirjoitettuja lisävaskia käytetty edes kantaesityksessä. Sisäkkäisissä arkeissa (sivut 67–78) olevista sidontalankojen rei'istä voidaan päätellä kyseisten sivujen kuitenkin olleen osa kantaesityksessä käytettyä nidettä. Arkit on leikattu suoraan irti kantaesityksen partituurin alkuperäisestä niteestä. Ne ovat todennäköisesti kuuluneet samaan arkinippuun niteen edeltävien sivujen 63–66 kanssa. Säveltäjä on kirjoittanut partituurinsa sivut 67–82 uudelleen ja korvannut alkuperäisen niteen vastaavat sivut uusilla. Samalla hän on hieman tiivistänyt sinfonian loppua, koska mainitsi kalenterissaan 18.6.1913 saaneensa finaaliin valmiiksi uuden, 12 sivun mittaisen lopun. Hylätyssä lopussa eli partituurifragmentissa on 16 sivua.

Partiotuurikopio (kansitettu partituurisidos) (paK124 + phzK3)

Nykyään tuntemamme Melartinin ainoa neljän sinfonian partituuri, kansitettu partituurisidos (SibA Mel 3:10) koostuu useista eri kerrostumista, minkä voi päätellä muun muassa siinä käytettyjä nuottipapereita tutkimalla. Vaikka ensivaikutelma ensimmäisestä osasta on yhtenäinen ja kaikki sivut 20-viivastoisia, Melartin on kirjoittanut sen Breitkopf & Härtelin kahdelle eri nuottipaperilaadulle B. & H. Nr. 12. E. ja B. & H. Nr. 12. A., joissa ei siis ole vuosilukua eikä kuukausimerkintää (kuva 4.) Käytetty muste ei ole juuri lainkaan haalistunut, eivätkä vähäisetkään haalistumat ole sävyltään ruskeita vaan harmaita. Siten säveltäjän käyttämä muste on eri laatua kuin kokonaisluonnoksessa ja partituurifragmentissa. Harjoitusnumerot Melartin on tähänkin merkinnyt punaisella värikynällä.

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitustaineistosta.



Kuva 4. Kansitetun partituurisidoksen ensimmäisen osan nuottipaperit.

Toisen osan, Scherzon, säveltäjä on kirjoittanut leimalla A. Apostol, Helsingfors merkitylle 26-viivastoiselle paperille. Muste ei siinäkään ole haalistunut, ja harjoitusnumerot on merkitty vastaavalla tavalla punaisella värikynällä kuin ensimmäisessä osassa.

Sidoksessa kolmannen osan partituuri ei ole säveltäjän käsialaa, vaan se on Albert Harzerin Berliinissä 5.1.1921 päiväämä kopio. Paperi on 28-viivastoista ja leimattu B. & H. Nr. 20. A. 7.14 eli se on tehty selvästi aiemmin: heinäkuussa 1914. Osa on kirjoitettu kokonaan musteella hyvin siististi ja tiheästi.



Kuva 5. Albert Harzerin vuonna 1921 kopioiman kolmannen osan paperilaatu.

Melartinin käsialaa oleva finaali on kirjoitettu 24-viivastoiselle A. Apostolin paperille. Kuten Scherzo, se on yhtenäisen näköinen, eikä muste ole juuri lainkaan haalistunut. Harjoitusnumerointi on tehty punaisella värikynällä. Partituurisidoksessa näkyy selvästi, että Apostolin paperit ovat kooltaan pienempiä kuin Breitkopf & Härtelin. Sidoksessa huomioita kiinnittää myös se, että vaikka Melartinilla oli yleensä tapana merkitä johdonmukaisesti valmistumisajankohdat sitä mukaan kuin hän sai partituuria valmiiksi, tästä sidoksesta päivämäärämerkinnät puuttuvat kokonaan Harzerin merkintää lukuun ottamatta.

Ainoat neljännen sinfonian partituurin valmistumispäiviin liittyvät merkinnät ovat löydettävissä vain hylätyiltä partituurifragmentin sivuilta (SibA Mel 25:1045). Tämä vahvistaa ajatusta siitä, etteivät kansitetun partituurisidoksen sinfoniaosat 1, 2 ja 4 ole kantaesitysvuodelta 1913 vaan vasta vuosilta 1915–1916 (ajoituksesta tarkemmin luvussa Albert Harzer Melartinin musiikin esitaistelijana Saksassa). Todennäköisesti säveltäjä ei katsonut tarkoituksenmukaiseksi merkitä myöhemmin äänilehdistä kopioimaansa partituuriin päivämääriä, jotka myöhemmin ajan saatossa voisivat hämärtää käsitystä teoksen varsinaisesta syntyajankohdasta.

Andante-osan tiivistelmä (aR3)

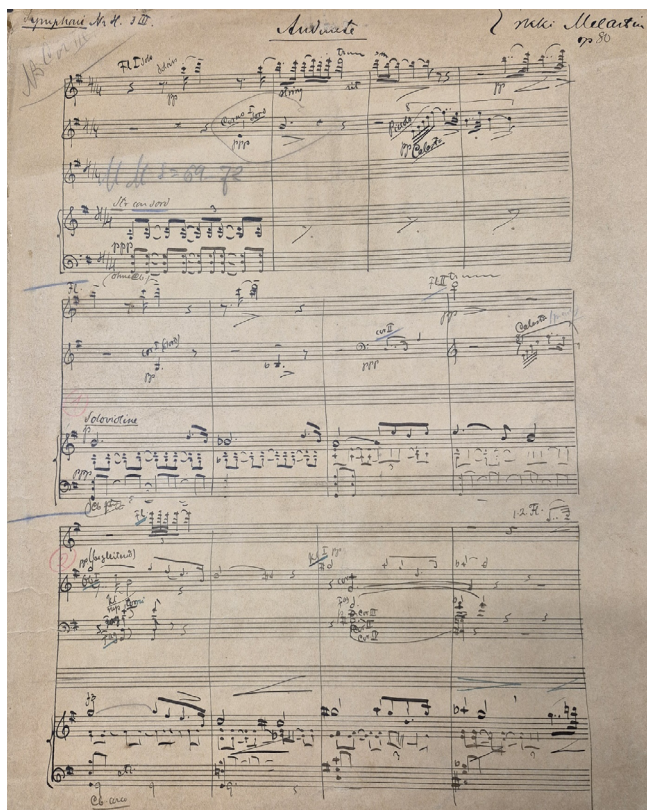
Kansitetun partituurisidoksen (Siba Mel 3:10) välissä on ennen kolmatta osaa irrallinen, säveltäjän käsialalla laadittu Andante-osan tiivistelmä, joka käsittää kolme sisäkkäistä langalla sidottua bifoliota. Paperi on 16-viivastoista Breifkopf & Härtelin

paperia B. & H. Nr. 3. A. 7.11 eli se on kesältä 1911. Tiivistelmä on kirjoitettu kokonaan musteella, ja siihen on lisätty merkintöjä niin lyijykynällä kuin sinisellä värillä. Tempomerkintöjä on merkitty lihavoituina sinisävyisellä musteella. Tiivistelmä on laadittu 2–5 viivastolle ja orkestroinnin detaljit merkitty niin tarkasti, että siitä pystyisi todennäköisesti johtamaan. On vaikea päätellä mikä tiivistelmän funktio on ollut. Se on voinut toimia vuonna 1913 laulajien harjoittamiseen tarkoitettuna kapellimestarin tai korrepetiittorin materiaalina, mutta siihenkin tarkoitukseen se on poikkeuksellisen detaljirikas. Arkistoitaessa käsikirjoitus on tulkittu particelliksi ja luetteloitu samalla arkistonumerolla kuin kansitettu partituurisidos. Mikäli kantaesityksen partituuri katosi maailmansodassa, Melartin on saattanut käyttää vuoden 1915 Andanten esityksessä Viipurissa tätä tiivistelmää. On myös mahdollista, että tiivistelmä on tehty tätä esitystä varten. Hän on myös mitä ilmeisimmin halunnut säilyttää tiivistelmän kansitetun partituurisidoksen yhteydessä, mistä syystä se on myöhemmin arkistoitu samalle numerolle.

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitusa-ineistosta.

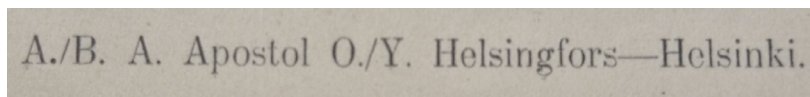


Kuva 6. Ensimmäinen sivu kolmannen osan tiivistelmästä.

Kantaesityksen stemmat (SK)

Sinfonian äänilehtien kahden eri kokonaisuuden tarkastelu antaa uutta tietoa teoksesta ja sen esityksistä. Kantaesityksen stemmat (kansio L 1-b Fennica No. 545) ovat olleet ainoat käytössä olevat siihen asti, kunnes Albert Harzer kirjoitti stemmat (kansio L 1-b Fennica No. 544) Berliinissä uudelleen sinfonian mahdollisia Saksan-esityksiä silmällä pitäen tai Melartinin vuoden 1923 sävellyskonserttia varten. Kantaesityksen stemmat on arkistoitu kahteen kansioon, joista toisessa ovat puhaltimet (harmonie) ja toisessa jouset.¹⁵ Ne on kirjoitettu yhteneväisesti A. Apostolin 12-viivaiselle nuottipaperille lukuun ottamatta muutamien jousistemmojen Scherzo-osia, jotka on kopioitu Breitkopf & Härtelin 14-viivastoiselle paperille.

ARTIKKELIT
4 | 2025



Kuva 7. Kantaesityksen 1913 äänilehtien paperi on ollut pääosin A. Apostolin leimalla varustettua.

Äänilehtien nuottipaperin koko on 26,5 cm x 33,2 cm ja rastalin eli viivaston korkeus 9 mm. Kopisteja on ollut käsialan perusteella pääasiassa kolme: kopisti A on kopioinut ensimmäisen ja neljännen osan, kopisti B Scherzon ja kopisti C kolmannen osan Andanten äänilehdet (kuvat 8a, 8b ja 8c.)

15 Harmonie tarkoittaa kokonaisuutta, jossa on kaikki muut stemmat paitsi jouset.

Äänilehdet on kirjoitettu niin, että jokaisesta sinfonian osasta on tehty oma stemmakohmainen nippunsa, ja niput on lopulta sidottu yhdeksi stemmavihoksi langalla (osin myös liimalla). Jousistemoihin on lisäksi laitettu siniset paperikannet. Aiemmin mainittujen kolmen pääasiallisen kopistin lisäksi muutamit Scherzon äänilehdet on kopioinut merkinnän perusteella Hans Löw. Muita kopisteja ei tunneta nimeltä.

Albert Harzerin kopioimat äänilehdet (ShzK)

ARTIKKELIT
4 | 2025

Toinen äänilehtikokonaisuus (L 1-b Fennica No 544) on laadittu Berliinissä vuosina 1921 ja 1922, ja stemmojen perään niiden tekijä Albert Harzer on merkinnyt nimikirjaimiensa lisäksi johdonmukaisesti päivämäärät. Äänilehdet on kirjoitettu merkittömälle, useimmiten 12-viivastoiselle paperille, ja ne eroavat kantaesityksen äänilehdistä lähinnä viimeisen osan lopun osalta. Eri äänilehtikokonaisuudet ovat silti tärkeässä roolissa arvioitaessa kantaesityksen partituurin (partituurifragmentista ja kantaesityksen äänilehdistä ilmi käyvän) lopun ja Melartinin kesällä 1913 tekemien muokkausten eroja. Harzerin kopioimia äänilehtiä vaikuttaa soittajamerkintöjen perusteella käytetyn yleisimmin teoksen esityksissä vuonna 1923 ja sen jälkeen, mutta kantaesityksen äänilehdissäkin on satunnaisia soittajien myöhäisiä merkintöjä. Tämä viittaa siihen, että orkesterimateriaalit ovat menneet ehkä jossain myöhemmässä vaiheessa keskenään sekaisin.

Viipurin orkesterin Andante-osan partituuri ja äänilehdet (pviK3)

Viipurin Musiikin Ystävien Orkesterin nuotiston neljännen sinfonian materiaalia (Concis 0579) säilytetään Lahden konservatorion kirjastossa. Tutustuminen aineistoon paikan päällä osoitti, ettei se sisällä säveltäjän omakätisiä käsikirjoituksia eikä merkintöjä. Se koostuu Albert Harzerin 1921 kopioiman Andante-osan partituurin kopiosta sekä Harzerin kopioimien äänilehtien kopioista.

Partituuri on kopioitu 28-viivastoiselle paperille, jonka leimassa lukee Oy Fazer'in Musiikkikauppa, Helsinki. Äänilehdet on kopioitu Westerlundin Import-nuottipaperille. Partituurin paperia on tehty vasta vuodesta 1919 alkaen ja äänilehtien vasta 1930-luvulla. Paperilaatujen perusteella vaikuttaa siltä, että 1930-luvulla Viipurin orkesterin nuotistoon on haluttu saada oma kappale Andante-osasta äänilehtineen. Materiaali on mahdollisesti kopioitu esitykseen, jossa Boris Sirpo johti sinfonian

kaksi osaa Melartinin muistokonsertissa 29.3.1937. Kopioiden tekijästä ei materiaalista löydy tietoa.

Koska Viipurin orkesterin aineistolla ei ole yhteyksiä kantaesityksen kadonneeseen tai säveltäjän vuonna 1916 uudelleen kopioimaan partituuriin, se ei tuo lisävalaistusta ajoitus- ja versiokysymyksiin.

Käsikirjoitusaineisto: koonti ja kronologia

Melartinin vuonna 1913 valmistuneen sinfonian nro 4 (E-duuri, op. 80) käsikirjoitusaineisto koostuu edellä mainitun perusteella seuraavasta kokonaisuudesta:

VOOSI	AINESTO	LYHENNE	ARKISTOTUNNUS
1911	Kokonais-luonnos	pL	SibA Mel 20:375, Mel 25:1059, Mel 24:802a-c
1913	Partituuri-fragmentti	paPfrag	SibA Mel 25:1045
1913	Kantaesityk-sen partituuri	paP0	Kadonnut
1913–1915	Andante-osan tiivistelmä	aR3	Siba Mel 3:10 (irralisena partituurisi-doksen välissä)
1913	Kanta-esityksen äänilehdet kopistien laatimina	SK	SibA orkesterinuotiston kansio L 1-b Fennica No. 545
1916	Omakätinen partituuri-kopio (osat 1, 2 ja 4)	paK124	SibA 3:10
1921	Harzerin laatima partituurin kopio (osa 3)	phzK3	Sisältyy partituurisi-dokseen SibA 3:10
1921–1922	Harzerin laatimat äänilehdet	ShzK	SibA orkesterinuotiston kansio L 1-b Fennica No. 544
1921 tai sen jälkeen	Kansitettu partituuri-sidos	paK124 + phzK3	SibA 3:10
1930-luku, mahdol-li-sesti 1937	Viipurin orkesterin partituurin ja äänilehtien kopiot (osa 3)	pviK3	Concis o579

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.
Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitus-aineistosta.

Jotta neljännen sinfonian käsikirjoitusmateriaaliin liittyviä tapahtumia ja ajoitusta voidaan selvittää tarkemmin, tässä yhteydessä on välttämätöntä tarkastella Viipurin-orkesterissa Melartinin johtajakaudella soittaneen huilisti Albert Harzerin roolia. Kantaesityksen partituurin väitettyyn katoamiseen sekä Andanten partituurin kopioimiseen ja koko sinfonian äänilehtien puhtaaksikirjoittamiseen liittyvää tapahtumasarjaa käsitellään siksi erikseen seuraavassa luvussa.

Albert Harzer Melartinin musiikin esitaistelijana Saksassa

Viipurin orkesterissa sekä Juho Leinon että Melartinin kaudella soittanut nuori huilisti (Marx) Albert Harzer (1885–1963)¹⁶ sai pian Saksaan paluunsa jälkeen 1910 kiinnityksen Berliinin filharmonikoihin. Hän teki pitkän elämäntyön orkesterin solo-huilistina aina vuoteen 1950 asti. Saksan 1920-luvun taloudellisen ahdingon ja perheensä elatusvaikeuksien vuoksi hän tosin joutui muuttamaan vuosiksi 1923–1925 Yhdysvaltoihin, jossa hän sai paikan Detroitin sinfoniaorkesterista. Harzer ei kuitenkaan unohtanut Melartinia, jonka musiikin esille pääsyä Saksassa hän vuosikymmenten ajan edisti. Kirjeenvaihdon perusteella voi havaita hänen olleen erittäin sitoutunut sinfonian nro 4 ohella erityisesti *Traumgesichtin* (op. 70) Saksan-esitysten aikaansaamiseen. Osittain hänen intoonsa on saattanut vaikuttaa myös se, että hän meni Suomessa syksyllä 1909 naimisiin Sortavalasta kotoisin olevan näyttelijä Lydia Haverisen, Suomen ensimmäisen operettitähti Aino Haverisen nuoremman sisaren kanssa. Vaimon kotimaan asiat olivat siten lähellä sydäntä, ja varmastikin Melartin oli ollut Viipurissa reilu ja sydämellinen johtaja orkesterimuusikoilleen.

Toukokuussa 1913 Harzer lähetti postikortin Helsinkiin ja kertoi puhuneensa filharmonikkojen johtaja Arthur Nikischille Melartinista. Finaalin muokkaamisen jälkeen Melartin lähetti heti syyskuussa neljännen sinfoniansa partituurin Harzerille, joka kuittasi kirjeessään 27.9.1913 sen tulleen perille. Hän toimitti ma-

16 Sivustolla https://inklupedia.de/wiki/Albert_Harzer ilmoitetaan Harzerin toimineen vuosina 1906–1908 Venäjän keisarikunnan Viipurissa. Pentti Kuulan väitöskirja (2006, 295–300) mainitsee Harzerin muutamia kertoja Viipurin orkesterin solistina syyskaudesta 1907 alkaen syyskauden loppuun 1909. On mahdollista, että Harzer on aloittanut pultissa jo 1906. Hän kuitenkin jatkoi tehtävässään vuoden 1909 loppuun.

teriaalin edelleen Nikischille. ”Olen utelias lopputuloksen suhteeseen”, hän kirjoitti ja jatkoi: ”Sinfonia vaikuttaa erittäin kauniilta, minua viehättävät erityisen paljon ensimmäinen ja kolmas osa. Scherzo on hyvin samankaltainen kuin ensimmäisen sinfonian ne vastaava.” Joulukuun 28. päivänä 1913 Harzer joutui kuitenkin kirjoittamaan säveltäjälle, että Nikisch oli torjunut sinfonian siitä huolimatta, että oli jaellut Melartinista paljon ylistyssanoja. Mutta sinnikkäästi hän lupasi jatkaa sen tarjoamista muille kapellimestareille arvelen sille löytyvän kiinnostusta.

Joulukuun 1913 jälkeen Harzerilta ei tullut kirjeitä kuuteen vuoteen. Keski-Euroopan opintomatkallaan keväällä 1914 Melartin kuitenkin tapasi huilistiystävänsä Berliinissä (kalenterimerkintä 2.3.1914), eikä vielä tällöin partituurista selvästikään ollut huolta. Kun ensimmäinen maailmansota puhkesi elokuun 1914 alussa, merkitsi se kaikkien muiden vaikeuksien lisäksi postisensuuria ja yhteyksien hankaloitumista tai katkeamista vihollismaiden välillä (Tanner 2018). Melartinilla ei liene ollut mahdollisuuksia olla yhteydessä Harzeriin, saada tietoa partituurista puhumattakaan sen palautuksesta hyvin epävarmaksi käyneen postin välityksellä. Hän ei myöskään tiennyt tämän filharmonikkojen soolohuilitin joutuneen vuodesta 1916 alkaen kolmeksi vuodeksi rintamalle. Harzer antoi ensimmäisen elonmerkin itsestään kirjeitse vasta 28. joulukuuta 1919. Hän vakuutti edelleen ihailevansa Melartin musiikkia ja tekevänsä työtä sen näkyvyyden eteen. Kun hän kirjoitti suositelleensa neljättä sinfoniaa nyt kapellimestari Hermann Scherchenille ja tarvitsevansa pikaisesti käyttöönsä orkesterimateriaalit – ei siis partituuria – siltä varalta, että tämä ottaisi teoksen heti esitettäväkseen, voidaan päätellä alkuperäisen, lopun osalta kesällä 1913 korjatun kantaesityksen partituurin olleen koko sodan ajan Saksassa.

Melartin uskoi vielä lokakuussa 1914 partituurin olevan filharmonikkojen kapellimestarilla. Hän kirjoitti Tanskaan: ”Jag har nog det enda partituret till min IV symfoni på lån hos antagligen Nikisch i Berlin, och min ’Drömsyn’ på samma väg” (kirjeessä 24.10.1914 perheystävä Eva Moltesenin pojalle Erik Moltesenille). Vasta vuonna 1916 hän lienee ajatellut sinfoniansa partituurin kadonneen ikiajoiksi, jolloin päätti kirjoittaa sen uudelleen kokonaisluonnoksen ja äänilehtien perusteella. Tätä johtopäätöstä tukee ainoan nykypäivään säilyneen partituurin (SibA Mel 3:10) tarkastelu. Se on kirjoitettu eri musteella ja eri paperille kuin alkuperäisen kirjoittamista edeltänyt kokonaisluonnos ja hylätyn lopun partituurifragmentti. Partituurin kopion ensimmäinen, toinen ja viimeinen osa on vuoden 1916 tienoilla kirjoi-

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

tettu sille paperille, jota Melartinilla itsellään tai musiikkikauppiaillo on ollut vielä varastossa tai jota hän on sattunut saamaan käsiinsä. Siksi niin nuottipaperin viivastojen koossa ja määrässä on keskinäisiä eroja.¹⁷

Partituurikopion kolme osaa on ollut todennäköisimmin erillisinä langalla sidottuina nippuina ja koko sinfonian partituurikopio sidottu kansitettuna yhteen vasta 1920-luvulla. On epäselvää, kirjoittiko Melartin vuonna 1916 kolmatta osaa uudelleen lainkaan, koska hänellä oli siitä käytössään tiivistelmä. Vuosien 1915 ja 1916 aikana nousi ilmeisesti esiin tarve tehdä koko sinfoniasta omaan käyttöön uusi partituuri, koska kantaesityksen partituurin kohtalosta tai palautumisesta Suomeen ei ollut mitään takeita. Siksi hän on päättänyt kopioida ensimmäisen, toisen ja neljännen osan äänilehdistä.¹⁸ Jos hän kirjoitti uudeleen Andanten, sitä on erillisenä nippuna saatettu lainata jonnekin ilman, että se on koskaan palautunut takaisin. Tätä ajatusta tukee se, että Schnedler-Petersen johti koko neljännen sinfonian kesällä 1919. Todennäköisesti hänellä on täytynyt olla silloin käytössään Andantestakin partituuri, vaikka täysin poissuljettu vaihtoehto ei ole, että hän olisi johtanut osan tiivistelmästä.

Andanten partituurin puuttuminen oli joka tapauksessa ongelma 1920-luvun alussa. Kun Harzer palasi sodan päätyttyä 1919 Berliiniin, Melartin pyysi häntä ilmeisen kiireesti teettämään sen kopistilla Saksassa säilyneen 1913 kantaesityksen partituurin perusteella (Harzerin vastaukset kirjeissään 2.2. ja 1.3.1920). Aluksi filharmonikkojen luottokopistin oli määrä tehdä työ kahdessa viikossa, mutta ongelmia kasaantui kevään edetessä eri kopistien sairastuttua, kieltäydyttyä työstä sen kannattamattomuuden vuoksi tai muutettua maasta. Maaliskuun lopussa 1920 työtä ei ollut päästy vielä edes aloittamaan, ja lopulta marraskuun 19. päivänä Harzer ilmoitti joutuvansa kopioimaan Andanten itse, vaikkei hänellä ollut varsinaisesti edes kokemusta kopistin tehtävästä. Se valmistui vuoden vaihteeseen mennessä niin, että Harzer saattoi merkitä nimensä kopion loppuun 5. tammikuuta 1921. Nykyään tämä (ja Viipurin nuotistosta peräisin oleva kopio

-
- 17 Sodan aikana ja sen jälkeen kaikesta materiaalista oli kova pula. Harzer kuvaa 1920-luvun alun kirjeissään sekä suuria vaikeuksia löytää laadukasta nuottipaperia Saksassa että sen kalleutta. Hän mainitsi säästävänsä paperia ja Melartinin kustannuksia sillä, että kirjoitti lähes puolet tiheämpään kuin ammattikopistit. Melartin joutui myös lähettämään hänelle Suomesta käsin partituuripaperia.
- 18 Levottomien aikojen takia Melartin saattoi ajatella, että myös hänelle itselleen saattoi tapahtua jotain. Hän kirjoitti esimerkiksi ensimmäisen testamenttinsa juuri vuoden 1914 opintomatkaansa ennen ja kertoi siinä varautuvansa siihen, ettei ehkä palaa matkalta (Ranta-Meyer 20205, 708).

siitä) on ainoa säilynyt tai tunnettu partituuriversio kolmannesta osasta ja juuri se on liitetty mukaan kansitettuun partituuriin (SibA Mel 3:10) sidokseen.

Alkuvuodesta 1921 Harzer oli markkinoinut Andantea ja koko sinfoniaa kapellimestari Selmar Meyrowitzille ja kysyi siihen liittyen Melartinin tarvetta myös äänilehtien kopioimiseen (postikortissa 28.4.1921). Kun säveltäjällä oli tarkoituksena oman sävellyskonsertin pitäminen Berliinissä ja kun Harzerin hallussa ollut, kesällä 1913 muokattu kantaesityksen partituuri oletettavasti edusti hänen mielestään parhaiten sitä, millaiseksi hän teoksen oli tarkoittanut, hän hyväksyi Harzerin ehdotuksen. Näin Harzer ryhtyi kopioimaan myös äänilehtiä, jotka valmistuivat vuosien 1921 ja 1922 aikana.

On hyvin todennäköistä, että Melartin johti 1923 Berliin-konsertin esityksen omasta kesällä 1913 muokkaamastaan kantaesityksen partituurista. Ainakin käytössä olivat soittajamerkintöjen perusteella Harzerin kopioimat äänilehdet, jotka oli tehty kantaesityksen partituurin pohjalta. Mitä partituurille sen jälkeen tapahtui ja miksi se ei koskaan palautunut Suomeen, ei tätä tutkimusta tehtäessä ole selvinnyt. Muutama kuukausi ennen kuolemaansa Melartin merkitsi kalenteriinsa (11.11.1936) kirjoittaneensa Harzerille nuoteista. Emme tiedä mitä nuotteja hän tarkoitti, mutta kyseessä on voinut olla neljännen sinfonian vuoden 1913 partituurin käsikirjoitus. Soittajien merkintöjen perusteella Harzerin äänilehdet olivat päätyneet Suomeen jo aiemmin, mutta kantaesityksen partituurin kohtalo on jäänyt arvoitukseksi.¹⁹

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.

Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitusaينهistosta.

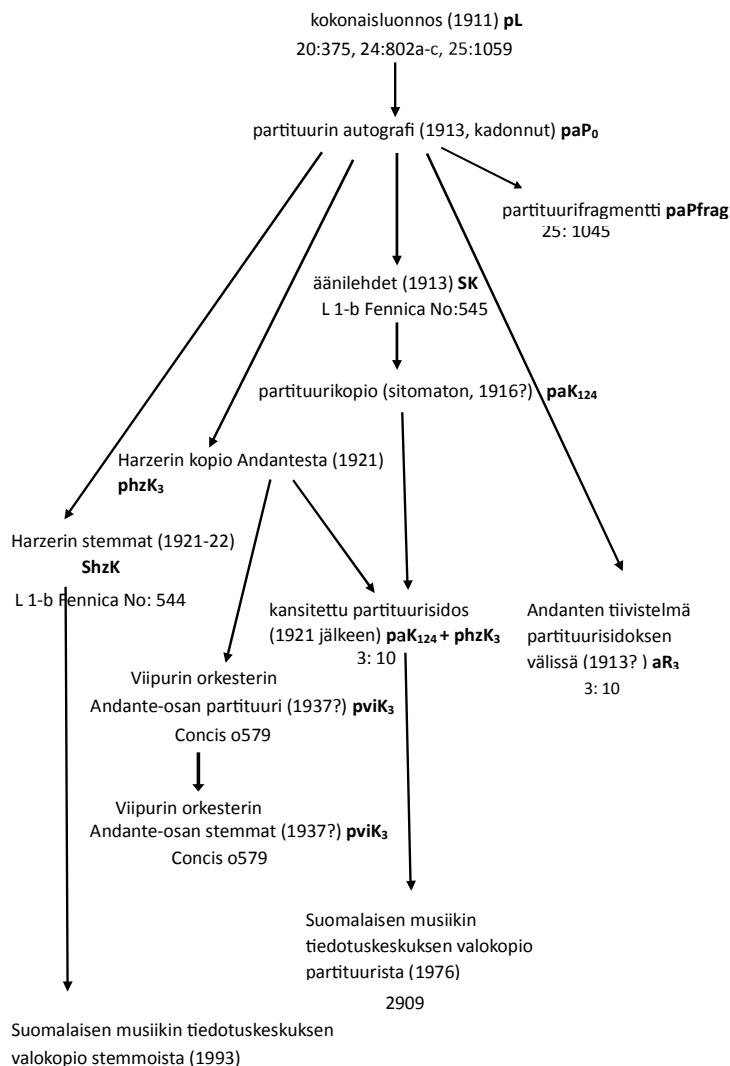
Tutkimustulosten koonti

Tämän artikkelin tarkoituksena on ollut koota ja perehtyä kaikkien siihen käsikirjoitusaineistoon, jota Melartinin neljännessä sinfoniasta (op. 80) on saatavilla, esitellä ja kuvata se sekä tehdä musiikkifilologisten menetelmien avulla päätelmiä käsikirjoitusaineiston ajoituskysymyksistä ja eri kerrostumista. Tähän liittyen on haluttu myös selvittää ja ratkaista aiemmin hieman avoimeksi jäänyt väite siitä, että sinfonian kantaesityksen parti-

19 Soittajamerkintöjen perusteella Schnéevoigtin huhtikuun 1936 konsertissa äänilehdet olivat Harzerin kopioimia. Artikkelin luku perustuu Kansalliskirjastossa säilytettyihin Albert Harzerin kirjeisiin (Coll.530.7.) Melartinille 5.5., 27.9. ja 28.12.1913; 28.12.1919; 2.2., 1.3., 31.3. ja 19.10.1920; 24.3., 28.4. ja 29.12.1921; 23.11.1922.

tuuri olisi kadonnut ensimmäisen maailmansodan aikana ja että Melartin olisi kirjoittanut vuonna 1916 partituurin uudelleen. Tavoitteena on lisäksi ollut pohjustaa mahdollista kriittistä editiota ikään kuin sen esivaiheena. Käsikirjoitusaineiston tarkastelun avulla luodaan tässä vaiheessa vasta lähtökohtia kriittiselle editiolle.

Tutkimuksen tuloksena syntynyt teoksen käsikirjoitusmateriaalin stemmaattinen filiaatio on esitetty alla olevassa kuvassa.



Kuva 9. Melartin sinfonian nro 4 (E-duuri, op. 80) käsikirjoitusaineiston stemma (stemmatic filiation).

Keskeinen havainto on, että Melartinin vuoden 1912 aikana laatima ja 3. tammikuuta 1913 valmistunut sinfoniapartituurin puhtaaksikirjoitus kesällä 1913 tehtyine muutoksineen on kadonnut. Perusteluna ovat paperilaatujen ajoituskysymykset, musteen ja sen haalistumien tarkastelu sekä se, että partituuria edeltäneessä kokonaisluonnoksessa ja hylätyssä viimeisen osan käsikirjoituksessa on johdonmukaisesti valmistumispäivämääriä, mutta nykyisestä partituurin kansitetusta sidoksesta (SibA Mel 3:10) ne puuttuvat (lukuun ottamatta Harzerin päiväystä Andante-osan kopiassa). Kansitetun partituurisivoksen (partituurikopio) viimeisessä osassa ei näy myöskään niitä muutoksia, joita Melartin teki kesällä 1913.

Melartin on kopioinut partituurin kantaesityksen äänilehtien avulla vuoden 1916 syksyyn mennessä. Suuren työn tehtyään – ja koska Helsingin orkesteririidan aikaan kantaesityksen vastaanotto ei ollut hänen mielestään täysin puolueeton – hän halusi saada sinfonialle uuden esityksen. Se onnistui lokakuussa 1916 Helsingin kaupunginorkesterin kanssa. Melartin ei selvästikään ole ehtinyt tai enää osannut tehdä 1916 partituuriin niitä muutoksia, jotka oli tehnyt kesällä 1913 kantaesityksen partituuriin ja jotka näkyivät luonnosteltuina ainoastaan partituurifragmentissa eli viimeisen osan hylätyssä lopussa (SibA Mel 25:1045).

Kansitetun partituurisivoksen (partituurikopion) ensimmäisen osan sivulle 58 Melartin on kirjoittanut kolmen tahdin lisäyksen, joka antaa mahdollisuuden päättää ensimmäinen osa siihen. Hän on siten antanut kapellimestareille keinon halutessaan hieman tiivistää osaa. Tämä muutos esiintyy 1913 kantaesityksen stemmoissa, joissa se näkyy ylikirjoituksena. Melartin on tehnyt osan ”vaihtoehtoisen” lopetuksen kuitenkin kesän 1913 jälkeen, koska se ei esiinny Harzerin puhtaaksikirjoittamisessa stemmoissa. Myöhemmin se on lisätty myös Harzerin kopioimiin äänilehtiin. Tämä kertoo, että Melartin on pitänyt vielä 1923 autenttisimpana kantaesityksen versiota kesän 1913 muutoksineen. Lyhennys sen sijaan on voinut olla alun perin tilapäinen. Mutta tällä partituurin merkityllä lyhennyksellä – antaessaan eräänlaisena optiona mahdollisuuden jättää pois koko ensimmäisen osan kertausjakso – hän on tehnyt myönnytyksen osan pituutta arvostelleille kriitikoille tai teoksen esityksille, joiden kestoa noin 21 partituurisivun poisto harjoitusnumeron 33 jälkeen on lyhentänyt selvästi.

Sinfonian toisen osan Scherzon partituurikopio ja sekä kantaesityksen ja Harzerin äänilehdet vastaavat toisiaan, joten tähän osaan ei ole tehty lainkaan muutoksia. Kolmas osa Andante

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

on siinä mielessä ongelmallisin, että ainoa tunnettu, Melartinin elinajalta peräisin oleva partituuri on Harzerin tekemä kopio. Jos Melartinin omakätinen partituurikopio ja Harzerin Andanten kopio kansitettiin ja sidottiin yhteen 1920- tai 1930-luvulla, voidaan ajatella säveltäjän pitäneen Harzerin kopiota täysin omakätistä vastaavana. Vuoden 1916 partituurikopion osalta ei tiedetä, onko siitä jo lähtökohtaisesti puuttunut kolmas osa, joka mahdollisesti on korvattu esityksissä tiivistelmällä vai onko osan puhtaaksikirjoitettu partituuri kadonnut ja korvattu vuoden 1921 jälkeen Harzerin kopiolla.

Finaalin osalta kiinnittää huomiota, ettei kesän 1913 korjauksia ole viety missään vaiheessa partituurikopioon eikä kantaesityksen äänilehtiin. Mikäli muutokset olisi tehty, ne olisi tehty korjauslehtinä, mutta orkesterimateriaalissa ei ole merkkejä tällaisesta. Viimeisen osan uusi loppu on näkyvissä ainoastaan Harzerin kopioimissa stemmoissa. Ne sekä hylätyn lopun (partituurifragmentin) yliviivatut sivut ja niissä olevat lyijykynällä tehdyt luonnostelut *Suvivirsi*-esiintymän uudeksi orkestraatioksi ovat ainoa lähde Melartin kesällä 1913 tekemiin lopun muutoksiin. Harzerilla on ollut hallussaan vuoden 1913 partituuri, siksi nämä korjaukset näkyvät hänen äänilehdissään.

Sinfonian syksyn 1916 esitys on perustunut kantaesityksen (korjaamattomiin) äänilehtiin. Tästä voi saada lisävihjeen *Hufvudstadsbladetin* arvostelija ”Bis” Waseniuksen konserttiarviosta 20.10.1916: ”Däremot måste den tidigare gjorda anmärkningen om det långa koralslutet i sista satsen vidhållas.” Wasenius ilmaisi siis tyytymättömyytensä siitä, ettei hänen aiempaan, kantaesityksestä antamaansa kehotukseen muokata loppu uudelleen ollut reagoitu. Partituurikopio (osat 1, 2 ja 4) on tehty selvästi kiireessä, koska siinä on pieniä kopiointivirheitä. Eri osissa on käytetty vaihtelevasti Breitkopf & Härtelin ja kotimaisia A. Apostolin nuottipapereita, mutta Andante-tiivistelmän paperissa on leima B. & H. Nr. 3. A. 7.11 eli paperi on vuodelta 1911. Apostolin nuottipaperi sinfonian partituurikopiossa viittaa siihen, että nuottipaperista oli pula ja oli käytettävä saatavissa olevaa paperia, vaikka nuottikuvan yhtenäisyys siitä hieman kärsi. Melartin myös joutui lähettämään vuonna 1920 Harzerille Suomesta

nuottipaperia Saksan vaikean tarvikepulan vuoksi.²⁰

Musiikkifilologisessa tutkimuksessa ajatellaan nykyään, että musiikin teosluonne on avoin ja että välttämättä ei voida tai ei kannata tehdä päätelmiä siitä, mikä olisi *Fassung letzter Hand* eli tekijän lopullinen ajatus teoksestaan (Appel ja Emans 2017, 170–175). Tämän tutkimuksen yhteydessä on kuitenkin tärkeä pohtia, millaiseksi säveltäjä on ajatellut tai olisi halunnut sinfonian lopullisen version. Melartin tyytyi Berliinin-esitykseen asti siihen, että teosta soitettiin partituurikopiosta ja alkuperäisistä äänilehdistä, joihin kesän 1913 muokkaukset eivät koskaan päätyneet. Jossain vaiheessa elämäänsä, oletettavasti 1920-luvulla hän teetti partituurikopiosta kansitetun sidoksen, jossa loppua ei edelleenkaan ole korjattu, vaikka käytössä ovat tuossa vaiheessa olleet Harzerin stemmat. Emme myöskään tiedä, miksi hän ei huolehtinut vuoden 1913 partituurin palautumisesta itselleen viimeistään Berliinin-konsertin jälkeen. Ensimmäisen maailmansodan vuosina kadoksissa olleen partituurin olisi luullut olleen säveltäjälleen erityisen tärkeä, mutta juuri se on kadoksissa. Ehkä sinfonialle toivottiin heti Berliinin-konsertin jälkeen uusintaesityksiä Saksassa, ja siksi partituuri jäi edelleen Berliiniin. Kun Harzer oli vuoteen 1925 asti Yhdysvalloissa, ei tiedetä kuka hänen sijastaan olisi voinut ottaa partituurin haltuunsa. Vaikka Harzer eli vuoteen 1963 asti, hän ei vaikuta palanneen toisen maailmansodan jälkeen Melartinin teosten pariin tai olleen yhteydessä Melartinin omaisiin. Ehkä hän ei tohtinut tehdä sitä, jos neljännen sinfonian omakätinen kantaesityksen partituuri muutoksineen oli kohdannut lopullisen tuhonsa Berliinin suurpommituksissa 1945.

Melartinin neljäs sinfonia (op. 80) on problemaattinen juuri lähdemateriaalin suhteen. Lähdeketju on puutteellinen siltä osin, ettei editoijan käytössä ole 1913 valmistunutta kantaesityksen partituuria eikä säveltäjän siihen kesällä 1913 tekemiä muutoksia, jotka ovat säilyneet ainoastaan Harzerin kopioimisessa äänilehdissä ja luonnostasolla hylätyssä partituurifragmentissa. Teoksen kolmannesta osasta ei ole lainkaan Melartinin omakätistä partituuria lukuun ottamatta tiivistelmää nykyisen sidoksen välissä. Ensimmäisestä, toisesta ja viimeisestä osasta

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**

Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

20 Vaikka Melartin yleensä suosi Breitkopf & Härtelin paperia, myös maailmansodan aikana syntyneessä sinfoniassa nro 5 (op. 90) on samojen saatavuusongelmien tähden käytetty pääosin A. Apostolin tyylitellyllä A-leimalla varustettua paperia. Partituurin lehdet on leikattu sidokseen niin, että vasta finaalin yhteydessä on A-leima näkyvissä. Lopussa esiintyy myös toinen, toistaiseksi tunnistamaton leima.

on olemassa Melartinin kantaesityksen äänilehtien pohjalta kirjoittama partituurikopio.

Voidaan päätellä, että kun Melartin johti Berliinin-konsertin Harzerin hallussa kymmenisen vuotta olleesta partituurista ja hänen 1921–1922 kopioimistaan äänilehdistä, se oli myös versio, jollaiseksi hän säveltäjänä oli teoksensa tarkoittanut. Mikäli sinfoniasta tehtäisiin kriittinen editio *Fassung letzter Hand* -periaatteen mukaan, Harzerin äänilehdet tarjoavat ainakin sinfonian loppuun ainoan lähteen tästä versiosta. Musiikkifilologisen tarkastelun perusteella säveltäjän kesällä 1913 muokkaama versio olisi varmasti se, jonka hän olisi itse katsonut oikeaksi esimerkiksi julkaisemista varten. Päätelmää tukee myös muokatun lopun selkeä ja yksinkertainen tekstuuri.

Tutkimuksen yhtenä keskeisenä päätelmänä on, ettei kansite-tun partituurisidoksen (partituurikopio) eikä varsinkaan sen lopun tulisi olla lähtökohta kriittiselle editiolle. Kun teoksen kesän 1913 versio pystytään rekonstruoimaan Albert Harzerin stemmoista ja Fennica Gehrmanin vuonna 2012 julkaisema editio on rakennettu pääosin juuri niiden pohjalle, voidaan ajatella säveltäjän näkemyksen toteutuvan varsin hyvin tämän edition pohjalta toteutetuissa nykypäivän esityksissä. Kriittisen edition tekeminen olisi silti tärkeää, jotta eri ratkaisut ja tehdyt korjaukset tulisivat dokumentoiduiksi riittävällä tarkkuudella.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Lähteet

Arkistolähteet

Helsingin kaupunginarkisto

Erkki Melartin: Op. 90 Sinfonia brevis No 5 (a-moll).
Partituurin käsikirjoitus.

Kansallisarkisto

Ester Ståhlbergin (ent. Hällström) arkisto: Eva Moltesenin lähettämät kirjeet.

Kansalliskirjasto

Erkki Melartinin arkisto Coll.530
Saapuneet kirjeet Coll.530.3–16.
Lähetetyt kirjeet Coll.530.21–25.
Päiväkirjat ja kalenterit.

Kungliga biblioteket, Tukholma

Matilda Jungstedt-Reutersvärdin arkisto: Erkki Melartin lähettämät kirjeet

Rigsarkivet (Kööpenhamina)

Laust Moltesenin arkisto: Erkki Melartinin lähettämät kirjeet
Erik Moltesenille

Taideyliopiston Sibelius-Akatemian arkisto

Melartin, Erkki. IV sinfonian käsikirjoitusmateriaali:
SibA Mel 3:10 (partituurin sidos ja Andanten tiivistelmä)
SibA Mel: 20:375 (kokonaisluonnos)
SibA Mel 23:624 b ja SibA 24:802a-c, SibA Mel 25:1059 (luonnoksia)
SibA Mel 25:1045 (viimeisen osa loppu 1912 valmistuneesta
partituurista)
SibA L 1-b Fennica No. 545 (kantaesityksen äänilehdet
orkesterinuotistossa)
SibA L 1-b Fennica No 544 (Albert Harzerin kopioimat äänilehdet
orkesterinuotistossa)

**Ranta-Meyer &
Kyllönen**

**Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.**
Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

Kirjallisuus

- Appel, Bernhard R. ja Reinmar Emans, toim. 2017. *Musikfilologie. Grundlagen-Metoden-Praxis*. Laaber: Laaber Verlag.
- Eckhardt, Wolfgang, Julia Neumann, Tobias Schwinger ja Alekxander Staub, toim. 2016. *Wasserzeichen -Schreiber-Provenienzen. Neue Methoden der Erforschung und Erliessung von Kulturgut im Digitalen Zeitalter: zwischen wissenschaftlicher Spezialdisziplin und Catalog Enrichment*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.
- Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Erkki Melartinin symfoni n:o 4, E-dur. 1913. *Tidning för Musik* Vuosikerta 3, no 3. 23–26.
- Feder, Georg. 1987. *Eine Einführung in die Musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Musikwissenschaft).
- Feder, Georg. 2011. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Kääntänyt Bruce C. MacIntyre. New York: Pendragon Press.
- Fennica Gehrman sv. Erkki Melartin.
<https://fennicagehrman.fi/?s=erkki+melartin>
- Grier, James. 1996. *Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen. 2010. *Tekstuaalitieteiden sanasto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<http://tekstuaalitieteidenasanasto.finlit.fi:8080/search>
- Jean Sibelius Works (JSW). Kansalliskirjaston hankkeen kotisivut
<https://www.kansalliskirjasto.fi/fi/jean-sibelius-works>.
- Kilpeläinen, Kari. 1991. *Tutkimuksia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Väitöskirja. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis, 3. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Krohn, Helmi. 1945. *Ystäviäni kirjeittensä valossa*. Helsinki: Otava.

- Kuula, Pentti. 2006. *Viipurin Musiikin ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. Studia Musica 28. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Maasalo, Kai. 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.
- Marvia, Einari. 1970. *Suomen säveltäjien 25 vuotta*. Helsinki: Suomen säveltäjät ry.
- MGG. 1995. sv. Editiostechnik. *Die Musik in Gesichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachenteil 2 (Böh – Enc), toim. Ludwig Finster, 2. uudistettu painos.
- Melartin, Erkki. Sinfonia nro 4 E-molli, op. 80. 2012. Jani Kyllösen puhtaaksikirjoittama, vuonna 2016 korjattu partituuri ISMN 979-0-55011-135-6. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Meurman, Tuomas. 2013. *Toivo Kuula. Mieskuorolaulut a cappella*. Kriittinen editio. Ylioppilaskunnan laulajien nuottijulkaisuja.
- Murtomäki, Veijo. 1999. ”Sibelius-tutkimuksen nykytilaa.” *Tieteessä tapahtuu* 17(1). <https://journal.fi/tt/article/view/58305>. Kirjoitus on perustunut Tieteen päivien yhteydessä Sibelius-Akatemiassa 14.1.1999 pidettyyn esitelmään.
- Mäkilä, Sasha. 2021. ”Kohti kriittistä editiota. Musiikkifilologinen analyysi Leevi Madetojan ensimmäisen sinfonian käsikirjoituslähteistä.” *Trio* 10 (1), 9–39. DOI:10.37453/trio.v10i1.110033.
- Mäkilä, Sasha. 2024. ”Leevi Madetojan pianotrio op. 1 (1909) – nuoren säveltäjän unohdettu mestariteos ja sen neljä käsikirjoitusta.” *Trio* 13 (2), 7–35. DOI:<https://doi.org/10.37453/tj.148049>.
- Nielsen, Carl. 2008. *Carl Nielsen brevtgaven*. Bind 4 1911–1913. Redaktion, indledning och noter: John Fellow. Fredriksberg: Multivers.
- Niemelä, Tuomas. 2020. *Leevi Madetoja. Mieskuorolaulut a cappella*. Kriittinen editio. Ylioppilaskunnan laulajien nuottijulkaisuja.
- Philologie*. Verkkosanakirja de.wikipedia.org. <https://de.wikipedia.org/wiki/Philologie>.
- Poroila, Heikki. 2025. *Noli me tangere. Erkki Melartinin teosluettelo*. Helsinki: Honkakirja ja Suomen musiikkikirjastoyhdistys ry.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2007. ”Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikki-elämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911.” *Musiikki* 37 (4), 3–36.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. ”Melartinin Aino-oopperan reseptiohistoria” *Musiikki* 38 (2), 43–86.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen 2012. *Erkki Melartinin 4. sinfonia, E-duuri (op. 80)*. Esipuhe puhtaaksikirjoitettuun partituuriin ISMN 979-0-55011-135-6. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2025. *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 32. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Räihälä, Osmo Tapio 2000. ”Erkki Melartin, suurten mittojen sinfonikko?” *Rondo* nro 1.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918. Suomen musiikin historia 2*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 2000. ”Erkki Melartin sinfonikkona”. *Musiikki* 30 (1–2), 7–12.

Schmidt-Hensel, Roland Dieter. 2016. "Möglichkeiten und Grenzen der Identifizierung von Autographen. Ein Werkstattbericht". Teoksessa *Wasserzeichen-Schreiber-Provenienzen. Neue Methoden der Erforschung und Erschliessung von Kulturgut im Digitalen Zeitalter: zwischen wissenschaftlicher Spezialdisziplin und Catalog Enrichment*, toim. Wolfgang Eckhardt, Julia Neumann, Tobias Schwinger ja Alekxander Staub, 96–120. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH.

Silén, Sebastian. 2020. "Reconstructing the Violin Part to Fredrik Pacius's Duo for Violin and Piano." *Musiikki* 50 (3), 9–37.

Suomen kulttuurirahasto 2020. *Melartin-seuran 14 vuoden suurhanke päätökseen*. <https://skr.fi/blog/melartin-seuran-14-vuoden-suurhanke-paatokseen/>.

Tanner, Reijo. 2018. "Helsingin varhainen sotasensuuri syyskuusta vuoden 1914 loppuun. Suomen postimerkkilehti 99 (6), 14–20.

Toffetti, Marina. 2024. *An Introduction to Music Philology with Case Studies*. Società Editrice di Musicologia. Libreria Musicale Italiana (LIM).

Virtanen, Timo. 2008. *Jean Sibelius Works – Jean Sibelius Werke, Series I, Volume 2. Symphony No. 1 in E Minor [=JSW I/2]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Ylivuori, Sakari. 2015. "Geneettinen näkökulma Fantasia apocaliptican kokonaisuuteen." *Musiikki* 45 (1), 87–110.

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.
Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitusaineistosta.

Liitteet

Neljännän sinfonian tiedossa olevat esitykset kantaesitysvuodesta 1913 alkaen. Tähdellä merkityissä esityksissä on esitetty vain osia sinfoniasta.

VUOSI	PÄIVÄ	PAIKKA	ORKESTERI	JOHTAJA
1913	31.1.	HKI yliopiston juhlasali	Helsingin Sinfoniaorkesteri	Erkki Melartin
1913	21.2.	Seurahuone	"	Erkki Melartin
1913	2.3.	Työväentalo	"	Erkki Melartin
1915	4.3.	Viipuri, raatihuone	Viipurin Mus. Yst. Ork.	Erkki Melartin
1916	19.10.	HKI yliopiston juhlasali	H:gin kaupungin-orkesteri	Erkki Melartin
1919	19.7.	Tivoli, Kööpenhamina	Tivoli-orkesteri	Fr. Schnedler-Petersen
1920	1.7.	HKI yliopiston juhlasali	H:gin kaupungin-orkesteri	Erkki Melartin
1923	9.11.	Beethoven-sali	Berliinin filharmonikot	Erkki Melartin
1929	25.4.	HKI yliopisto	H:gin kaupungin-orkesteri	Erkki Melartin

1929	12.5.	Työväentalo	H:gin kaupungin- orkesteri	Erkki Melartin
1929*	26.6.	Tartto	?	?
1929	24.11.	Tukholma, Auditorio	Konsertföreningen orkesteri	Adolf Wiklund
1930*	2.9.	Tartto Wanemuine-teatteri	Tarton kaupungin- orkesteri / Wanamuine-orkesteri	?
1931*	29.7.	Riika	Riga Radiofon (Riian radio-orkesteri?)	?
1936	3.4.	HKI yliopiston juhlasali	kaupunginorkesteri	Georg Schnee- voigt
1937*	29.3.	Viipuri, raatihuone	mus.yst. Orkesteri	Boris Sirpo
1939*	5.2.	Helsinki?	Ylioppilaskunnan soittajat	Jussi Blomstedt
1939*	10.4.	Helsinki?	Ylioppilaskunnan Soittajat	Jussi Blomstedt
1939*	22.6.	Yleisradion ohjelma	Radio-orkesteri	Jussi Blomstedt
1939*	2.7.	Pärnu	Pärnu Kurorchester	?
1950*	2.4.	Kauppakorkeakoulu	Helsingin teatteri- orkesteri	Jussi Jalas
1954	21.5.	Tampereen yliopiston juhlasali	Tampereen kaupunginorkesteri	Eero Kosonen
1968	28.8.	Kantanauhoitus	Radion sinfonia- orkesteri	Erik Cronvall
1982	5.4.	Mikkelin Ammattikoulu	Mikkelin orkesteri	Onni Kelo
1993	22.10.	Tampere-talo	Tampereen kaupunginorkesteri	Leonid Grin
2016	29.6.	Heinäveden kirkko	Helsinki Sinfonietta	Erkki Lasonpalo

ARTIKKELIT
4 | 2025