

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

virtausmaailmaan. 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 murtosointukuviosta 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 ennakoitua 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.

kaarros 1		kaarros 2	
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 nivoonut alun perin erilliset osat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Toinen kirjoitusprosessin analyysistä esiin nouseva tärkeä näkökulma liittyy siihen, ettei teosta ole julkaistu: käsikirjoitusten ajallisesti viimeisen kerrostuman ei-julkinen 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.

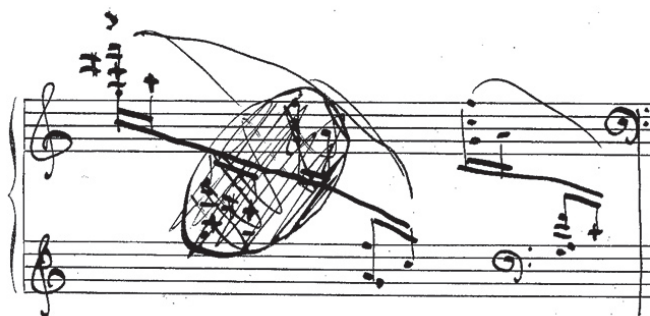
⁴ Jako on alun perin Louis Haylta, ks. Karhu 2012, 11.

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.



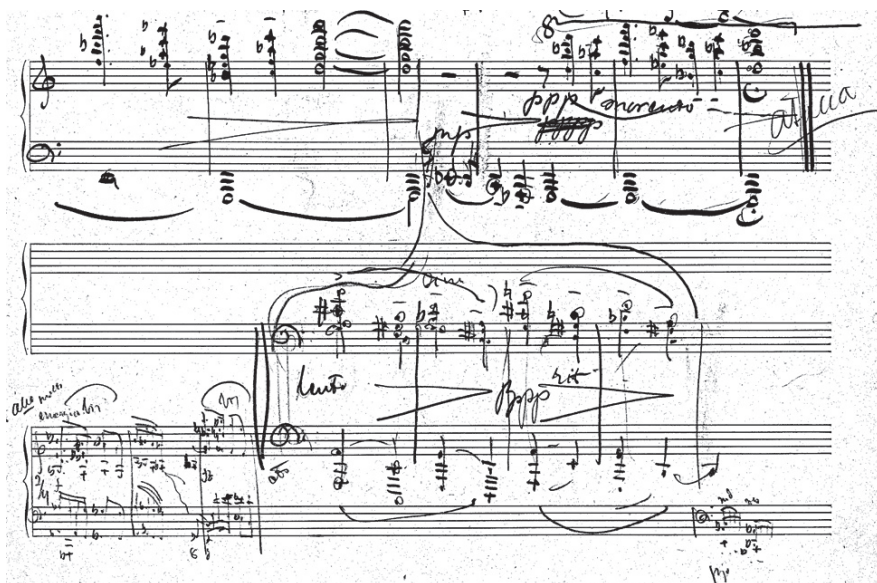
Kuva 2. Kirjoitusvariantti, jossa avaimen vaihto on aiheuttanut yliviivauksen. Teksti jatkuu yliviivauksen jälkeen samalla viivastolla. Lopullisen version tahti 34 (iskut 3 ja 4). Puhtaaksikirjoitus, sivu 3, viivastot 3–4 (Mel 17:239).

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 määrittelyä 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 kokonaisuutoa, jolloin yksityiskohdat 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 alemmaksi. Eräs tärkeä huomio kerratuista jaksosta 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 tokikaan 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 kuvatusta 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 nivoimisprosessi 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 liittämiselle -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 lyjykynää, 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 fixe*n tapaan läpi ensimmäisen kaaroksen käytetty sointukierto ja alkuperäisen ”toisen osan” laajentaminen tuomalla alkujaan sen codaan tarkoitettua materiaalia *transitio*jaksoon. 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. Tämäkään *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 Melartin 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 kokonaisuudota (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) yksiyäänisen 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 kokonaisuudo: 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 puhtaaimillaan: 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.

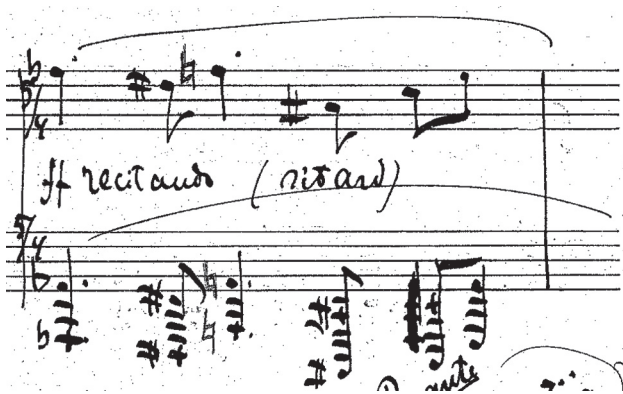
¹³ Teoksen ainoassa editiossa ei diminuendo-kiilaa ole pidennetty, vaan se löy-tyy vain tahdistä 33; tahtiin 32 on lisätty *dim.* ilman mitään tietoa, että kyseinen lisäys on toimittajan tekemä.

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).



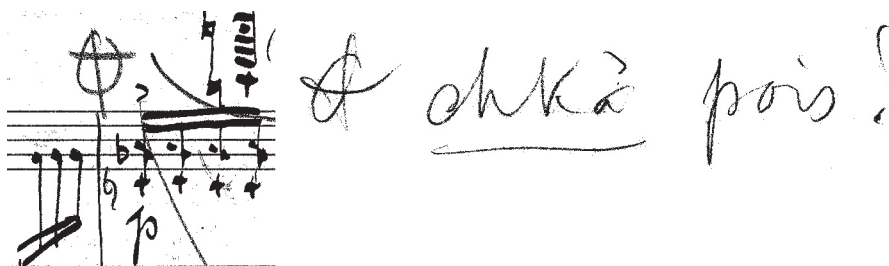
Kuva 11. Puhtaaksikirjoitus, sivu 4, rivien 3–4 loppu (Mel 17:239).

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 on two systems. 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. The score is written on five-line staves with various musical notations including notes, rests, and slurs.

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 ”aukkikirjoitettua 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.