

55. vuosikerta

musiikki.journal.fi

4

2025

150 vuotta Erkki Melartinin syntymästä.



ERIKOISNUMERON PÄÄTOIMITTAJAT

Sakari Ylivuori (Kansalliskirjasto)
Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)

PÄÄTOIMITTAJAT

Vastaava päätoimittaja:
Inka Rantakallio (Helsingin yliopisto)

Mikko Ojanen (Helsingin yliopisto)
Sakari Ylivuori (Kansalliskirjasto)



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

TOIMITUKSEN OSOITE

Musiikki-lehti
Suomen musiikkitieteellinen seura ry
Musiikkitiede
20014 Turun yliopisto

TOIMITUSNEUVOSTO

Kaarina Kilpiö, Taideyliopisto
Meri Kytö, Turun yliopisto
Lasse Lehtonen, Helsingin yliopisto
Markus Mantere, Taideyliopisto
Saijaleena Rantanen, Taideyliopisto
Leena Unkari-Virtanen, Metropolia

GRAAFINEN SUUNNITTELU JA TAITTO

Anne Rissanen
moi@annerissanen.com

TILAUKSET JA ARKISTONUMEROT

Vanhoja paperi-
vuosikertoja ja seuran
julkaisuja välittävät
seuran sihteeri
Iiris Olkkonen
mts.toimisto@gmail.com
sekä Ostinato Oy.

Ostinato Oy, Musiikkitalo
Mannerheimintie 13 a B,
00100 Helsinki,
(020) 7070443
ostinato@ostinato.fi
www.ostinato.fi

Käsikirjoitukset lähetetään toimitukseen Journal.fi-alustan kautta.
Ennen lähettämistä tutustu huolellisesti kirjoittajaohjeisiin:
musiikki.journal.fi/about/submissions

4

2025

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

5

**Sakari Ylivuori &
Tuire Ranta-Meyer**

Musiikkielämä uudistuu
myös tutkimalla ja
esittämällä unohdettuja
teoksia

Artikkelit

14 

**Tuire Ranta-Meyer
& Jani Kyllönen**

Melartinin neljäs
sinfonia op. 80.
Musiikkifilologinen tutkimus
käsikirjoitusaineistosta.

54 

**Esa Ylönen
& Juha Ojala**

Uuno Klamin sävellystyyl
pianokamarimusiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen näkökulma

Essee

113

Sakari Ylivuori

Säveltäminen, revisio
ja vaikeneminen:
Melartinin Sju mystiska
botpsalmerin arvoitus

Arviot

130

Markus Virtanen

Queer-säveltäjä
Erkki Melartinin elämäkerta
tekee kunniaa kohteelleen

136

Tuire Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien esitaistelija
Karl Heinrich Ulrichs,
"uranistit" ja Erkki Melartin

145

Mats Liljeroos

Melartins två sista
symfonier som en auditiv
och tolkningsmässig
uppenbarelse

Sakari Ylivuori & Tuire Ranta-Meyer

Musiikkielämä uudistuu myös tutkimalla ja esittämällä unohdettuja teoksia

PÄÄKIRJOITUS
4 | 2025

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.178681

Viimeaikainen musiikin historian tutkimus on tietoisesti pyrkinyt monin tavoin laajentamaan sitä, keiden ääni musiikin historiasa kuuluu. Kaanonin käsitettä on tarkasteltu kriittisesti, ja tutkimus on pyrkinyt nostamaan esiin aiemmin marginaaliin jääneitä toimijoita. Tämän Musiikki-lehden erikoisnumero tuo oman panoksensa Erkki Melartinin 150-juhlavuoteen 2025 tekemällä juuri musiikkitieteilijöiden ja musiikintutkijoiden omalla forumilla näkyväksi tätä monipuolista ja kiinnostavaa säveltäjää.

Melartin on hyvä muistutus siitä, miten helppoa jälkipolvien on painaa omana aikanaan merkittävän musiikkielämän toimijan saavutukset ja elämätyö myöhemmin vain nimeksi historian kirjojen lehdille. Melartin tarjoaa myös oivan paikan pohtia kriittisesti niitä tekijöitä, jotka toisaalta ovat edistäneet elävää suhdetta musiikin historiaamme tai toisaalta tuottaneet vähättelevää asennetta omaan menneisyyteemme. Jonkun säveltäjän teosten esille pääsy ei ole aina perustunut puhtaasti taiteellisiin näkökulmiin, vaan tilaisuuden kohderyhmä, esityksen tilaajan toiveet tai vaikkapa saatavilla oleva rahoitus ovat voineet painaa vaakakupissa sen suhteen, mikä lopulta päättyy ohjelmistoon. Tässä tuskin on mitään moitittavaa. Mistä siis on kummunnut musiikkielämän tarve lokeroida esimerkiksi Melartin ”helppohintaisen salonkimusiikin tekijäksi”, ”Vielschreiberiksi” tai ”musiikilliseksi Helppo-Heikiksi” tai suhtautua hieman säälien niihin, jotka eivät ole ymmärtäneet pidättäytyä ”piirimestaruustason”

säveltäjien musiikin esittämisestä tai tutkimisesta.¹ Voimmeko enää nykypäivänä olla kyseenalaistamatta merkittävän suomalaisen auktoriteetin lausuntoa Melartinista säveltäjänä ”joka ei koskaan saavuttanut tyydyttävää sinfonista tekniikkaa”, jos se johtui enemmän hänen sukupuoliseen suuntautumiseensa liittyvistä olettamuksista kuin siitä, että hänen kuuteen sinfoniaansa ja niiden sinfoniseen rakenteeseen olisi perehdytty?²

Nykyinen hyvin koulutettu ja taitava muusikko- ja tutkijapolvi suhtautuu eri tavalla aiemmin marginalisoituihin säveltäjiin. Heillä ei ole samanlaisena painolastina ennakkoluuloja tai -asenteita, vaan pikemminkin ollaan kiinnostuneita uusista ohjelmistolöydöistä ja teoksista, joiden esitystraditiota he voivat itse olla luomassa. Tästä yhtenä esimerkkinä on Eveliina Sumelius-Lindblomin Melartin-juhlavuonna pitämä pianoresitaali, jossa hän halusi asettaa jo aiemmin levyttämänsä Melartinin merkkiteoksen, pianosonaatin *Fantasia apocaliptica* (op. 111) ”suureen musiikilliseen ympäristöön Alfred Schnittken ja Olivier Messieanin teosten rinnalle, kauaksi varjostavista maanmiehistä”.³ Toisena juhlavuoden tapahtumana voi nostaa esiin pianisti Esa Ylösen kamarimusiikkikonsertin, jossa hän edellisen vuoden jatkotutkintokonserttinsa pohjalta tutki ja esitti Melartinin lähes tuntemattomiksi jääneiden sävellysoppilaiden teoksia. Maailmankantaesitys kuultiin niin ikään osana juhlavuoden ohjelmaa toukokuussa, kun Melartinin kaikki 24 Koskenniemen runoihin säveltämää laulua esitettiin Sasha Mäkilän johdolla ensimmäistä kertaa orkesterilauluina.

Mats Liljeroos nosti esiin *Hufvudstadsbladetissa* (8.2.2025) Melartinin orkesteriteosten näkymättömyyden pääkaupunkiseutujen orkesterien ohjelmistossa säveltäjän juhlavuonna. *Tiedepoliitikka*-lehdessä Martti Turtola (2025) pohtii, estikö Sibeliuksen ylivertaisuus suomalaisen ”toisen perinteen” syntymisen, kun ehkä Leevi Madetojaa lukuun ottamatta muut säveltäjät eivät

**Ylivuori &
Ranta-Meyer**

**Musiikkielämä
uudistuu
myös tutkimalla
ja esittämällä
unohdettuja
teoksia**

- 1 Tällaisia epiteettejä Melartinista on käyttänyt esim. Maasalo 1969, 9. Salmenhaara (2000, 8) on esittänyt melko jyrkän arvoasetelman kuvaillessaan Melartinin kansanlaulusitaatteja hyödyntävää sinfoniatyylä sanoen, että ”tällaiseen menettelyynhän Sibelius tunnetusti ei koskaan sortunut.”
- 2 Tawaststjerna (1989, 183) luonnehdinta kokonaisuudessaan: ”Sellainen inspiraatiotaiteilija kuin oli, Sibelius joutui nostalgisen – ja ehkä hieman ironisen tunnelman valtaan kohdatessaan säveltäjän, joka noudatti säännönmukaisia työaikoja. Mutta myöhemmin osoittautui, ettei Melartin koskaan saavuttanut tyydyttävää sinfonista tekniikkaa. Sitä paitsi Sibelius oli selvillä myös Melartinin olemuksen omalaatuisesta neutraalista piirteestä, josta tälle lahjakkaalle säveltäjälle koitui sekä taiteellinen että inhimillinen esto.”
- 3 Sumelius-Lindblomin soolokonsertin 17.4.2025 ”Mystisen äärellä” käsiohjelmateksti.

pystyneet vakiinnuttamaan asemaansa sinfonikkoina. Varmasti aikoinaan kansakuntaa täytyi rakentaa tukeutumalla yhteen suureen kansainvälisesti tunnettuun ja kiistattomaan nimeen, mutta nykypäivänä voi tuntua lähinnä yleisön aliarvioimiselta, jos pääkaupungin suuret orkesterit laiminlyövät kotimaisen orkesterimusiikin esittämisen ja ennestään vähän soitettujen teosten kuulemisesta syntyvän löytämisen ilon.

Esimerkiksi Jyväskylän Sinfonian kapellimestari Lorenzo Basserini, joka ei eri musiikkikulttuurin kasvattina kannan periytyneitä ennakkokäsityksiä, piti jokaisen kolmen Melartinin kuudennen sinfonian (op. 100) esityksen yhteydessä yleisölle pienen puheen, jossa hän onnitteli tästä teoksesta ja sanoi suomalaisen voivan olla ylpeitä siitä: ”Sibelius on sisällyttänyt sinfonioihinsa suomalaisuuden, mutta tässä teoksessa Melartin sisällyttää sinfoniaansa Mahlerin tavoin koko maailman.”⁴

Kun nuorten muusikoiden tendenssinä on etsiä uutta ohjelmistoa tai esittää konserteissa sitä uudella tavalla, samalla myös käsikirjoitustutkimukselle ja sen merkitykselle on kääntynyt uusi lehti musiikin tutkimuksen kentällä. Klassisen orkesteri-, kamar- tai kuoromusiikin esitykset ja äänitykset eivät ole mahdollisia ilman nuottimateriaalia. Marginalisoitujen säveltäjien musiikkia puolestaan ei useimmissa tapauksissa ole saatavilla julkaistuinä nuottilaitoksina. Arkistoissa säilyneet käsikirjoitusmateriaalit eivät välttämättä ole sellaisenaan käyttökelpoisia esitysmateriaaleja ilman taustatutkimusta, editointia ja nuotinpiirtotyötä.

Editoiden rooli siinä, että teos saa soivan muodon ja pääsee suuremman yleisön kuultavaksi, tuli käytännöllisesti esiin vuonna 2013, kun Radion sinfoniaorkesterin oli määrä esittää Ernest Pingoud’n ensimmäinen sinfonia. Arkistossa säilynyt säveltäjän omakätinen, julkaisematon ja editoimaton nuottimateriaali osoittautui kuitenkin sellaiseksi, ettei se ollut käyttökelpoinen esityksessä. (Tiikkaja 2013). Radion sinfoniaorkesteri sai kuitenkin konserttiinsa paikkaavan teosharvinaisuuden, kun Hannun Lintu muisti aiemmin samana vuonna Erkki Melartin -seuran editiohankkeessa valmistuneen sinfonisen runon *Traumgesicht* ja otti sen johdettavakseen (ks. Ranta-Meyer ja Kyllönen 2013).

Melartinin *Traumgesicht* toiminee hyvänä esimerkkinä siitä eräänlaisesta portinvartijaroolista, mikä käsikirjoitustutkimuksella ja editoinnilla on. Vaikka *Traumgesicht* oli nimenä mukana erilaisissa Melartinia käsittelevissä yleisesityksissä ja tieto-

4 Jyväskylä Sinfonian ja Lohjan kaupunginorkesterin yhteiskonsertit 13.3., 14.3. ja 15.3.2025.

kirja-artikkeleissa tekijänsä ensimmäisenä ulkomailta esitettynä teoksena, käytännössä kukaan ei tuntenut teosta ennen editio-hankkeen alkamista, sillä sitä ei esitetty konserteissa kahdeksaankymmeneen vuoteen eikä siitä ollut olemassa äänitteitä tai edes radion kantanauhaa. (Ranta-Meyer ja Kyllönen 2015.)

Julkaisemattomuudesta nousevien kysymysten äärelle on jouduttu myös Ylellä, jossa on Soivaan arkistoon ansiokkaasti tallennettu viimeisen kahden vuoden aikana säveltäjänäisten tuotantoa. Äänitysten tuottaja Noora Hirn kuvasi julkaisemattomina olevien teosten ongelmaa havainnollisesti konserttilähettyksen väliaikahaastattelussa kertoen, kuinka äänitysstudiolla on ”suurenuslasin kanssa” jouduttu katsomaan, ”onko tässä käsikirjoituksessa tämä roiske tahra vai onko se ihan oikeasti tarkoitettu soivaksi nuotiksi, ja jouduttu tekemään paikoitellen tulkintaa, mitä tässä oikeasti pitäisi soida”. (Yle 2025.)⁵

Tämänlaiset kamarimusiikin äänitystilanteissa tehdyt tilapäisratkaisut ovat ymmärrettäviä mutta eivät ideaaleja. Ylipäänsä luotettava editio ei perustu mihinkään yksittäiseen käsikirjoituslähteeseen vaan koko säilyneen aineiston huolelliseen vertailuun. Aineisto ei tässä tapauksessa rajoitu vain nuottikäsikirjoituksiin vaan pitää sisällään muun muassa biografisen aineiston, jonka avulla käsikirjoituksia on mahdollista ajoittaa. Äänityksiä tehtäessä harvoin on budjetissa rahaa nuottimateriaalin toimittamiseen. Tästä ilahduttavana poikkeuksena oli Helsingin Kamarikuoron tekemä Melartinin kuoroteosten kokonaisäänitys (vielä julkaisematon), jonka puitteissa Sakari Ylivuori valmisti nuottimateriaalin (sekin vielä julkaisematon) ja jonka pohjalta myös tässä numerossa julkaistava essee on syntynyt.

Melartin-seuran 14 vuoden mittainen orkesterimusiikin editointiin liittyvä hanke vuosina 2007–2021 on esimerkki myös siitä, miten keskeiseksi erilaisten yleishyödyllisten yhdistysten rooli musiikkielämässä on noussut. Suomessa on useita säveltäjäseuroja ja orkesteri- ja kuoroyhdistyksiä, jotka ovat ottaneet musiikkikulttuurin laaja-alaisesta edistämisestä ja ylläpitämisestä vastuuta samalla, kun yhteiskunnan panostus kulttuuriperinnön säilyttämiseen ja kehittämiseen on vähentynyt miltei kipurajan tuntumaan. Myös säätiöiden merkitys erilaisten musiikkiyhteisöjen ja hankkeiden tukijana on nykyään täysin korvaamaton.

5 Säveltäjänäisten teosten osalta on ilahduttavaa, että Fennica Gehrman on julkaissut viime vuosina kaksi kokoelmaa säveltäjänäisten lauluja ja yhden viulu-piano-teoksia sekä joitakin orkesteriteoksia. Mutta tältäkin osin työ on vasta alussa.

**Ylivuori &
Ranta-Meyer**

**Musiikkielämä
uudistuu
myös tutkimalla
ja esittämällä
unohdettuja
teoksia**

Edition vaatiman taustatyön laajuudesta hyvä esimerkki on Jean Sibeliuksen kokonaiseditio (Jean Sibelius Works), jonka tarve mainittiin ääneen ensimmäisen kerran jo säveltäjän 100-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä vuonna 1965. Editioprojekti oli mahdollista käynnistää kuitenkin vasta kolmekymmentä vuotta myöhemmin Fabian Dahlströmin toimittaman ensimmäisen laajan teosluettelon, Kari Kilpeläisen toimittaman käsikirjoitusluettelon ja Erik Tawaststjernan kirjoittaman elämäkertasarjan jälkeen.⁶ Melartinin kohdalla ”taustatyö” on nyt pitkällä kiitos vastavalmistuneen laajan elämäkerran ja Heikki Poroilan ura-uurtavan toiminnan teosluetteloiden parissa. Periaatteessa mahdollisuudet jopa kokonaisjulkaisuhankkeelle ovat olemassa.

Käsikirjoitustutkimus on siinä mielessä erityistapaus, että sen rooli editioiden ja sitä kautta käytännön esitysten mahdollistaja on avattavissa ymmärrettävästi myös niin sanotulle suurelle yleisölle. Tästä ei kuitenkaan saa seurata, että ymmärrys käsikirjoitustutkimuksesta typistyy editioiden ja julkaisujen valmistavaksi vaiheeksi. Käsikirjoitukset ovat hedelmällinen kohde myös monenlaiselle sellaiselle tutkimukselle, jonka päämääränä ei ole editio. Viime vuosina sekä kirjallisuuden- että musiikintutkimuksessa esiin nousseen geneettisen kritiikin piirissä ei olla ylipäättään kiinnostuneita niinkään valmiista, lopullisesta teoksesta, vaan käsikirjoitusten kautta tarkoituksena on rekonstruoida ja analysoida teoksen syntyprosessia (ks. esim. Ylivuori 2013; 2015; Pulkkinen 2017; Karhu 2012). Myös taiteellisen tutkimuksen piirissä monet kysymyksenasettelut kietoutuvat käsikirjoitusaineiston ympärille (esim. Silén 2020; Mäkilä 2018). Paperimerkkien ja käsialojen tutkimus on usein jäänyt turhaankin käsikirjoitustutkimuksen marginaaliin, vaikka sen tuottama tieto on keskeistä lähteitten attribuution ja vaikkapa sävellysversionaiteiden ajoittamisen kannalta (Mäkilä 2024; Niemelä 2017; Ylivuori 2025).

Käsikirjoitustutkimus jää helposti erilliseksi saarekkeeksi muusta musiikintutkimuksesta siitä käytännöllisestä syystä, että tutkimustulokset esitetään editioitten esipuheiksi nimetyissä jaksoissa tai kriittisissä kommentaareissa, joista uusinta tietoa ei välttämättä aina osata etsiä. Haluammekin rohkaista myös editioiden piirissä toimivia tutkijoita avaamaan työtään esimerkiksi juuri Musiikki-lehden kautta joko vertaisarvioituissa artikkeleissa tai muissa katsausteksteissä.

6 JSW:n varhaishistoriasta lyhyesti: <https://www.kansalliskirjasto.fi/fi/jean-sibelius-works/jean-sibelius-works-hankkeen-historia-ja-vuosikertomukset>

Tämä numero sisältää kaksi vertaisarvioitua artikkelia, joista molemmat liittyvät säveltäjän käsikirjoituksiin ja joilla on liittymäpintaa myös jo tehtyihin tai tuleviin editioihin. Ensimmäisessä artikkelissa Tuire Ranta-Meyer ja Jani Kyllönen ovat musiikkifilologiseen viitekehykseen nojautuen koonneet ja tarkastelleet Melartinin vuonna 1913 valmistunutta neljättä sinfoniaa (op. 80, ”Kesäsinfonia”), sen syntyprosessia, käsikirjoitusaineistoa, ajoituskysymyksiä sekä teoksen eri esityksiä ja niissä käytettyjä partituureja ja äänilehtiä. Tutkimus vastaa myös ensi kertaa kysymykseen, katosiko sinfonian kantaesityksen partituuri todella ensimmäisen maailmansodan aikana Keski-Euroopassa, kuten teoksen säveltäjä kertoi *Hufvudstadsbladetin* lukijoille pikku-uutisessa vuonna 1916.⁷

Esa Ylönen ja Juha Ojala tarkastelevat artikkelissaan Melartinin sävellyssoppilaan Uuno Klamin kolmea varhaista pianokamarimusiikkiteosta ja niiden sävellystyylejä. Heidän tutkimuksensa on tehty esittäjän näkökulmasta: analyyttinen tarkastelu keskittyy erityisesti käsikirjoitusmateriaaliin, sen tulkintaan ja säveltäjän notaatiossaan antamiin vihjeisiin siitä, miten teokset tulisi esittää ja miten nämä ratkaisut vaikuttavat teosten tulkintaan.

Sakari Ylivuoren esseemäinen artikkeli pohtii Melartinin kuoroteoksen *Sju mystiska botpsalmer* (op. 182) julkaisemattomuuden mysteeria. Ylivuori esittää tukeutuen käsikirjoituslähteitten lähilukuun, että teos on ymmärrettävissä säveltäjän henkilökoh- taisena uskonilmauksena, jota ei välttämättä ollut edes tarkoitettu ulkopuolisen, puhtaasti esteettisen arvioinnin kohteeksi.

Erikoisnumerossa on lisäksi kaksi toisiinsa kytkeytyvää ja toisiaan täydentävää kirja-arviota. Markus Virtanen tarkastelee elokuussa 2025 ilmestynyttä Melartin-elämäkertaa *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki* nostaen esiin sen, miten uusi elämäkerta tekee viimein näkyväksi Melartinin sateenkaarevuuden ja sen merkityksen tämän uralle. Tuire Ranta-Meyer puolestaan esittelee australialaisen Donald Pretsellin kirjaa Karl Heinrich Ulrichista ja muista varhaisista homoseksuaalien oikeuksia puolustaneista 1800-luvun lopun Saksassa.

Mats Liljeroos arvioi cpo-levy-yhtiön kesällä 2025 julkaise- maa CD-levyä Melartinin kahdesta viimeisestä sinfoniasta. Orkesterina on Turku Filharmonia ja kapellimestarina Ari Rasilainen. Liljeroos korostaa arviossaan levykokonaisuuden laatua:

Ylivuori & Ranta-Meyer

Musiikkielämä uudistuu myös tutkimalla ja esittämällä unohdettuja teoksia

7 Ks. myös Salmenhaara 1996, 215.

hänen mukaansa Turku Filharmonia kuulostaa ”paremmalta kuin koskaan aiemmin”, mikä johtuu sekä soittajiston tasonoususta että kapellimestarin, äänitusteknikkojen ja tuottajien tinkimättömästä työpanoksesta.

Jos tämä numero tarjoaa innostavia hetkiä Erkki Melartinin ja Uuno Klamin matkassa, olemme onnistuneet tehtävässämme toimia tärkeänä ja erilaisia näkemyksiä kokoavana forumina suomalaisessa musiikintutkimuksen kentässä. Samalla kiitämme lämpimästi lehden kirjoittajia, vertaisarvioitsijoita, taittajaa ja lukijoita kuluneesta vuodesta. Hyvää joulua ja onnellista uutta vuotta!

PÄÄKIRJOITUS
4 | 2025

Lähteet

- Karhu, Hanna. 2012. Säkeiden synty: geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Yleinen kirjallisuustiede.
- Liljeroos, Mats. 2025. ”Boulez i alla ära men var blev Melartin?” *Hufvudstadsbladet* 8.2.2025. Tark. 18.12.2025. <https://www.hbl.fi/2025-02-08/boulez-i-all-ara-men-var-blev-melartin/>
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II Melartinista Kilpiseen*. Porvoo: WSOY.
- Mäkilä, Sasha. 2018. *Conducting Madetoja. Discoveries About the Art and Profession of Conducting*. Kirjallinen työ. Tallinna: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Mäkilä, Sasha. 2020. ”Leevi Madetojan ensimmäinen sinfonia taiteellisen ja tieteellisen tutkimuksen risteyksessä”. *Musiikki*, 50(3), 77–94.
- Mäkilä, Sasha. 2024. ”Leevi Madetojan pianotrio op. 1 (1909) – nuoren säveltäjän unohdettu mestariteos ja sen neljä käsikirjoitusta. *Trio*, 13(2), 7–35. <https://doi.org/10.37453/tj.148049>
- Niemelä, Tuomas. 2017. Leevi Madetojan varhaisten mieskuorolaulujen julkaisuhistoria. Päälähteen määrittelemine uutta kriittistä editiota varten. Pro gradu. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Musiikkitiede. <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/8261ed16-6b61-4299-ab1c-83e3a79a27db/content>
- Pulkkinen, Veijo. 2017. *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen. 2013. *Traumgesicht, op. 70*. Nuottijulkaisu, korjattu kesäkuussa 2017. Erkki Melartin -seura. Tark. 2.12.2025. https://erkkimelartin.fi/em/?page_id=23
- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen. 2015. ”Traumgesicht: Yöllisten näkyjen unohdettu runoelma”. *Musiikki*, 45(1), 7–35. <https://musiikki.journal.fi/article/view/97155>
- 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.
- Silén, Sebastian. 2020. "Reconstructing the Violin Part to Fredrik Pacius's Duo for Violin and Piano". *Musiikki* 50(3), 9-37.
<https://musiikki.journal.fi/article/view/98148>
- Tiikkaja, Samuli. 2013. "Nuottiongelmien estävät Pingoud'd sinfonian esittämisen". *Helsingin Sanomat* 13.11.2013. Tark. 2.12.2025.
<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002688392.html>
- Turtola, Martti. 2025. "Suurelämäkerta säveltäjä Erkki Melartinista." *Tiedepolitiikka* 50(4), 53-55. <https://doi.org/10.58957/tp.176951>.
- Yle. 2025. "Radion sinfonianorkesterin konsertti. Nicholas Collon & Jenny Carlstedt & Gabriel Kivivuori Sereno." *Yle. Konserttitaltiointi* 7.5.2025. Tark. 2.12.2025.
<https://areena.yle.fi/1-72263671?seek=3345>
- Ylivuori, Sakari. 2013. *Sibelius's Works for Mixed Choir. A Source Study*. Väitöskirja. *Studia Musica* 54. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ylivuori, Sakari. 2015. "Geneettinen näkökulma Fantasia apocaliptican kokonaisuuteen". *Musiikki*, 45(1), 87-110.
<https://musiikki.journal.fi/article/view/97158>
- Ylivuori, Sakari. 2025. "Jean Sibeliuksen Har du mod? -teoksen sävellys- ja julkaisuprosessi lähteitten valossa". *Musiikki*, 55(2).
<https://doi.org/10.51816/musiikki.163128>

**Ylivuori &
Ranta-Meyer**

**Musiikkielämä
uudistuu
myös tutkimalla
ja esittämällä
unohdettuja
teoksia**

Kaarlo Atra.

Kaarlo Atran pastelliväreillä tekemä
muotokuva Erkki Melartinista vuodelta 1922.
Kuva Tuire Ranta-Meyerin yksityiskokoelma.



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 soolohuileisti 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 käsikirjoitusaINEISTOSTA.

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, editiotekniikan 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 rinta rintaan itseään kymmenen vuotta vanhemman Jean Sibeliuksen sinfonioiden kanssa (Salmenhaara 2000, 7). Esimerkiksi molempien säveltäjien kolmannet sinfoniat syntyivät samana vuonna:

Melartin kantaesitys 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 kiihitys
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 pontimina 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 neljännessä 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 saadakseensa 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 ohuemmän 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 ylipäättään 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 käsikirjoitusta aineistosta.

marraskuuta 1923 pidetty konsertti kuitenkin osoittautui suureksi menestykseksi: Beethoven-sali oli ollut viimeistä paikkaa myöten täynnä, ja bravo-huudot jatkuivat vielä silloin, kun valot 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 kaupunginorkesterin konsertissa ja kahden viikon päästä 12. toukokuuta kansansinfoniakonsertissa. Samana vuonna (24.11.1929) teos esitettiin ensimmäisen kerran Ruotsissa, jolloin kapellimestari Adolf Wiklund johti sen Konserthörensingensin sunnuntai-ilta-ohjelmassa Auditoriossa. Viimeinen esitys Melartinin elinaikana oli huhtikuussa 1936, jolloin Georg Schnéevoigt johti sen kaupunginorkesterin konsertissa. Tämän esityksen jälkeen ainoat tiedossa olevat koko sinfonian esitykset ovat olleet Eero Kososen johtamassa Tampereen kaupunginorkesterin konsertissa 21. toukokuuta 1954, Leonid Grinin johtamassa Tampereen kaupunginorkesterin konsertissa 1994 ja Heinäveden musiikkipäivillä 29. kesäkuuta 2016, jolloin sen johti Erkki Lasonpalo. Myös Onni Kelon johtaman Mikkelin orkesterin vuoden 1982 esityksessä se on mahdollisesti esitetty kokonaan. Erik Cronvall johti teoksen Radion Sinfoniaorkesterin kantanauhoitusta varten elokuussa 1968.

Melartinin neljännellä sinfoniolla on ollut siten 14 tiedossa olevaa esitystä sen kantaesityksestä alkaen. Tämän lisäksi kolmatta osaa, Andantea, on äänilehtiin tehtyjen soittajamerkintöjen mukaan esitetty huomattavan usein omana numeronaan esimerkiksi Viipurissa 1915 ja 1937, Tartossa 1929 ja 1930, Riiasa 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, uusien editioiden ja ylipäätään säveltäjän tarkoituksen ymmärtämisessä, vaikkeivat aina ole yksi yhteen lopullisen edition kanssa. Melartinin neljännän sinfonian käsikirjoitusmateriaalia säilytetään Taideyliopiston Sibelius-Akatemian kirjastossa. Partituurisidosta, 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 käsikirjoitustaineistosta.

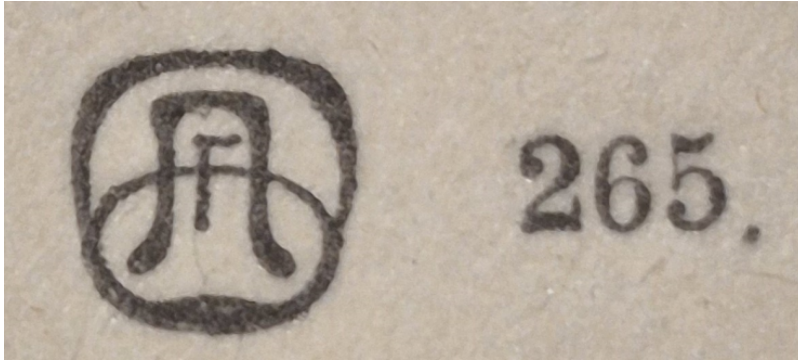
Kokonaisluonnos (pL)

Neljännestä sinfoniasta on säilynyt kesällä 1911 kirjoitettu konsepti, josta käytetään jatkossa nimeä kokonaisluonnos (lyhenne pL). Se on arkistoitavissa 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 käsikirjoitustutkimuksesta.

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 partituuridoksesta. 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 neljännen 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. Partituurisdoksessa 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 partituurisdoksen 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 partituurisdoksen (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

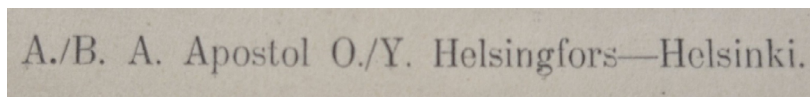
Musiikkifilologinen
tutkimus käsikirjoitus-
aineistosta.

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.

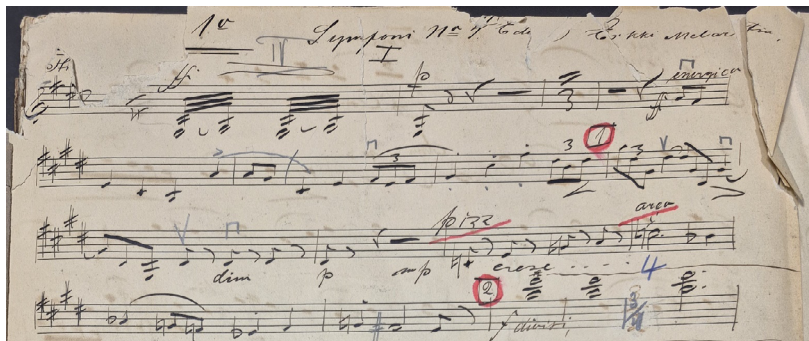
ARTIKKELIT
4 | 2025



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

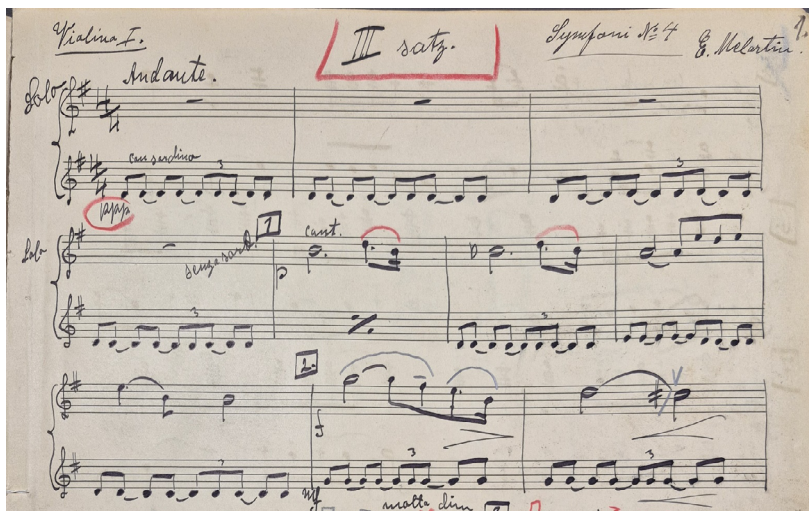
Äänilehtien nuottipaperin koko on 26,5 cm x 33,2 cm ja rastalin eli viivaston korkeus 9 mm. Kopisteja on ollut käsialan perusteella pääasiassa kolme: kopisti A on kopioinut ensimmäisen ja neljännen osan, kopisti B Scherzon ja kopisti C kolmannen osan Andanten äänilehdet (kuvat 8a, 8b ja 8c.)

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



Ranta-Meyer & Kyllönen

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



Kuvat 8a, 8b ja 8c. Kolmen eri kopistin käsialanäytteet kantaesityksen äänilehdissä.

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:

 VUOSI 	 AINEISTO 	 LYHENNE 	 ARKISTOTUNNUS
1911	Kokonaisluonnos	pL	SibA Mel 20:375, Mel 25:1059, Mel 24:802a-c
1913	Partituuri-fragmentti	paPfrag	SibA Mel 25:1045
1913	Kantaesityksen partituuri	paP0	Kadonnut
1913–1915	Andante-osan tiivistelmä	aR3	Siba Mel 3:10 (irrallisena partituurisdoksen välissä)
1913	Kantaesityksen 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 partituurisdokseen SibA 3:10
1921–1922	Harzerin laatimat äänilehdet	ShzK	SibA orkesterinuotiston kansio L 1-b Fennica No. 544
1921 tai sen jälkeen	Kansitettu partituurisdos	paK124 + phzK3	SibA 3:10
1930-luku, mahdollisesti 1937	Viipurin orkesterin partituurin ja äänilehtien kopiot (osa 3)	pviK3	Concis o579

Ranta-Meyer & Kyllönen

Melartinin neljäs sinfonia op. 80.
 Musiikkifilologinen tutkimus käsikirjoitusaineistosta.

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 heiti 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 johdopäätöstä 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 käsikirjoitusaineistosta.

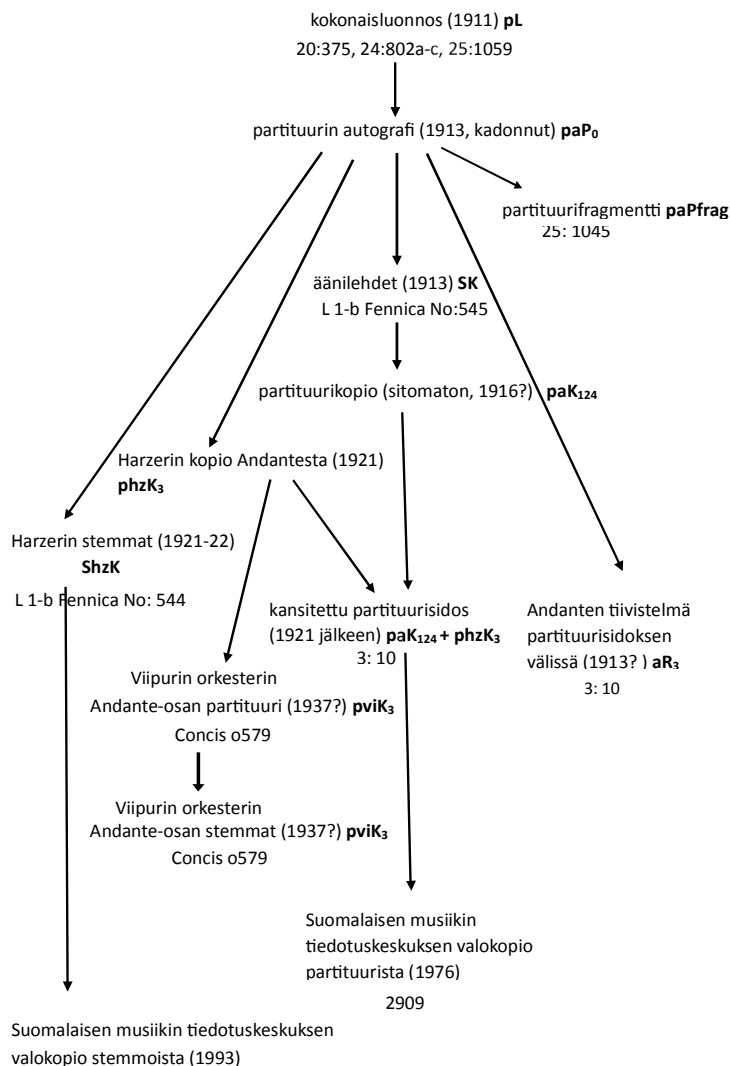
Tutkimustulosten koonti

Tämän artikkelin tarkoituksena on ollut koota ja perehtyä kaikkeen 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 äänilehtiin 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 ongelmallisoin, 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 kolmannelta 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 teksturi.

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*. Verkkoisanakirja 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 Alexander 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 päätöksen.* <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 käsikirjoitusta aineistosta.

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

Esa Ylönen & Juha Ojala



Uuno Klamin sävellystyyl pianokamarimusiikkiteoksissa 1917–1920: pianistinen näkökulma

ARTIKKELI

MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: Esa Ylönen 0000-0001-6462-796X

ORCID: Juha Ojala 0000-0003-1232-1218

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179040

Esa Ylönen on pianisti ja kanttoriurkuri, joka työskentelee säestäjänä Kotkan seudun musiikkiopistossa ja väitöstutkijana Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa. Hän on pianistina Alba Recordsin julkaisemissa Uuno Klamin pienten kokoonpanojen sävellysten ensilevytyksissä ja toimittajana Fennica Gehrmanin julkaisemissa Klamin pianosävellysten ja kamarimusiikin kokoelmissa.

esa.ylonen@uniarts.fi

Juha Ojala on musiikin esittämisen tutkimuksen professori Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

juha.ojala@uniarts.fi

Uuno Klami's Compositional Style in Piano Chamber Music Works 1917–1920. A Pianist's Perspective

ABSTRAKTI

Uuno Klami (1900–1961) is known for his large-scale orchestral works, such as the Kalevala Suite (1930–1943) and Sea Pictures (Merikuvia 1930–1932). However, Klami composed also for small ensembles throughout his compositional activities. Recent releases of recordings and sheet music editions of the early works for small ensembles have made them better known than before. What kind of pieces were those “smaller works” from which Klami later wished to separate himself in an interview?

This article discusses the compositional style of Uuno Klami in three early (1917–1920) piano chamber works: Piano Trio in F-sharp Minor, fragment of a work for two violins, two cellos and piano, and Sonata in C Minor for Violin and Piano. The point of view is the performer's: the analysis deals with the notation serving as the composer's instructions to the performer, the interpretation of notation, and the effect of these on the interpretation carried out by the performer.

Klami's 1917–1920 style in piano chamber music can be described as marked by mutable eclecticism. The notation of the works displays ambiguity – intentional or not – fragmentation and incompleteness, perhaps even experimentality. It evokes the idea of expressive exploration, and readiness to adopt influences. The works indicate a phase of change, which is subsequently supported by studying both in Erkki Melartin's composition class and abroad. The article also highlights the similarities between Klami's Violin Sonata (1920) and Helvi Leiviskä's Piano Sonatina (1920).

Uuno Klami (1900–1961) tunnetaan suurista orkesteriteoksistaan, kuten *Kalevala-sarja* (1930–1943) ja *Merikuvia* (1930–1932). *Karjala*-lehden haastattelussa (18.5.1931) hän ilmoitti erikoistuvansa orkesterisäveltäjäksi eikä halunnut haastattelija Iisun (Sulho Ranta) kysyttyä ”pienemmistä teoksista” puhua niistä mitään. Hän kuitenkin sävelsi pienille kokoonpanoille koko säveltäjäuransa ajan. Ensimmäinen säilynyt, viululle sävelletty teos on tehty 14–15-vuotiaana (Aho ja Valkonen 2000, 37). Viimeisen pienen kokoonpanon teoksensa Klami sävelsi pianolle 56-vuotiaana (Klami 2017 [1957]). Näiden väliin ajoittuu muun muassa lähes 20 pianosävellystä, viulu- ja alttoviulusonaatit, pianokvartetto, pianokvintetto, miniatyyrejä viululle ja pianolle sekä näyttämö- ja elokuvamusiikkia. Pienten kokoonpanojen varhaistuotannosta viime vuosina julkaistut levytykset (Klami 2013 [1920] ja 2020 [1920]) sekä nuottieditiot (Klami 2019 [1920] ja 2021 [1920]) ovat tehneet niitä aiempaa tunnetummiksi.

Mitä ja millaisia olivat nuo ”pienemmät teokset”, joista hän tuossa haastattelussa halusi vaieta? Mitä niistä tiedetään? Klamin sävellystyylin kehittymisestä on jo runsaasti tietoa aiemman tutkimuksen ansiosta. Siinä on kuitenkin keskitytty Klamiin orkesterisäveltäjänä, eikä varsinaisesti paneuduttu tässä artikkelissa tutkimuskohteena oleviin varhaisteoksiin. Aiemmassa tutkimuksessa ei myöskään ole näkökulmana ollut esittäjän tieto.

Tämä tutkimus käsittelee Uuno Klamin sävellystyyliliä vuosien 1917 ja 1920 välillä syntyneissä kolmessa varhaisessa pianokamarimusiikkiteoksessa: pianotrio fis-molli, fragmentti teoksesta kahdelle viululle, kahdelle sellolle ja pianolle sekä sonaatti c-molli viululle ja pianolle. Näkökulma on teosten esittäjän: analyysi käsittelee esittäjälle ohjeistuksena toimivaa notaatiota, notaation tulkitsemista sekä näiden vaikutusta esittäjän toteuttamaan tulkintaan.

Klamin kokonaistuotannon hahmottamisen kannalta Tiina-Maija Lehtosen (1986) ja Kalevi Ahon (Aho ja Valkonen 2000, 309–325) kokoamat teosluettelot ovat merkittäviä. Erkki Sal-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

menhaaran laaja artikkeli (1996, 309–341) sivuaa myös Klamin varhaistuotantoa. Salmenhaara toimitti lisäksi kaksi kokoelmaa Klamin omia ja häntä koskevia kirjoituksia (1990; 1993), joissa on mukana muun muassa varhaisten teoksien arvosteluja sekä niihin viittaavia haastatteluja. Helena Tyrväisen (2003) toimitama Klamin sävellyksiin ja elämänvaiheisiin painottunut kansainvälinen artikkelikokoelma puolestaan laventaa kuvaa säveltäjästä muun muassa huumorin piirteen osalta. Tiina-Maija Lehtosen pro gradu -tutkielma (2004) tuo esiin, miten Klami ihaili Debussyn ja Ravelin impressionismia ja suhtautui myönteisesti uusklassismiin, mutta tunsikin antipatiaa myöhäisromantiikkaa kohtaan. Lisäksi Klamin lauluteoksiin hahmoteorian kannalta on paneutunut Jaana Utriainen (2006).

Kalevi Ahon lyhyet mutta valaisevat teoskuvaukset (Aho ja Valkonen 2000, 42, 56–59) tässä artikkelissa tutkituista sävellyksistä välittävät kuvan Klamin pyrkimyksistä laajamuo- toisempaan ilmaisuun siitä huolimatta, että lopputulos jäi vielä koulumaiseksi ja rapsodiseksi. Tämän tutkimuksen kannalta hyödyllisiä ovat olleet myös Ahon ja Marjo Valkosen (2000, 56–57) Klamin käsialaan perustuva arvio edellä mainitun kvintet- tofragmentin sävellysajankohdaksi, elämänkerralliset tiedot, kuvaukset niistä pyrkimyksistä, joihin säveltäjä tähtäsi sekä viulusionaatin osalta sen toisaalta uusien tyylikeinojen havaitseminen ja toisaalta romanttisen perustan toteaminen.

Helena Tyrväisen suurteos (2013) kuvaa hyvin perusteellisesti Klamin sävellystyylin kehitystä musiikin luonteenomaisten toistuvien piirteiden, jatkuvuuksien ja yksilöllisyyden kautta. Siinä ei kuitenkaan juuri käsitellä Klamin varhaistuotantoa lukuun ottamatta viulusionaattia, jonka yhteydessä Tyrväinen (2013, 307) toteaa arkaaisen modaalisuuden ilmentyneen Klamin musiikkiin ilmeisesti vasta musiikkiopistoaikojen jälkeen. Hän kuvaa Pariisin-aikaa (vuosia 1924–1925) Klamin elämän taitekohdaksi, mutta toteaa myös mielenkiintoisesti Pariisin ja kotimaisten opintojen aikaisella tuotannolla olevan keskinäisiä kosketuskohtia (2013, 24). Tyrväisen tuore artikkeli (2024) kuvaa Klamia Pariisin monien ärsykkeiden vaikutuspiirissä ja sitä, kuinka hän muuttui siellä romanttista maailmankuvaa mukailevasta muusikosta antiporvarillisuuden kautta kohti antiromanttisuutta ja provosoivuutta. Artikkelissa Tyrväinen tuo myös esiin Klamin jo musiikkiopistoaikaisen kiinnostuksen ranskalaisia ja venäläisiä säveltäjiä kohtaan.

Klamin lapsuuden ja nuoruuden ympäristössä yhdistyivät sekä kansallinen kulttuuri että siitä irtautumisen kosmopoliitti-

nen mahdollisuus. Kasvuympäristön aktiivisuus, edistyksellisyys ja poikkeuksellisuus Pietarin läheisyydessä mahdollistivat asenteen niin monien vaikutteiden omaksumiselle (Aho ja Valkonen 2000, 16; Favorin 1992, 271, 247; Tyrväinen 2013, 72–73) kuin erilaisten perinteiden mutta myös uudistavan, kriittisen asenteen oppimiselle. Syksyllä 1917 Klamin opinnot Helsingin Musiikkiopistossa olivat tauolla. Osallistuttuaan vuoden 1918 sisällissotaan, Viron vapaussotaan ja Pohjan Poikain Aunuksen sotaretkeen Klami palasi kotiseudulleen Klamilaan kesällä 1919 (Kontula 1968, 134). Klami aikuistui sotakokemuksiensa myötä (Leiviskä 1990 [1980], 191); säveltäjänä hän oli kuitenkin nuori ja vasta aloittamassa säveltäjän ammattiopinnot. Syyskaudelta 1919 ja kevätkaudelta 1920 häneltä on säilynyt varmuudella vain kaksi pianominiatyryä. Tammikuussa 1920 hän palasi Helsinkiin, mutta vieraili vuoden alkukuukausina myös usein kotiseudullaan Virolahdella (Aho ja Valkonen 2000, 50).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma



Kuva 1. Uuno Klami vuonna 1919.
Kuva: Klamin suvun arkistot.

Syksyllä 1920 opinnoissa tapahtui merkittävä käänne: hän aloitti vuoden 1924 kevätlukukauden loppuun kestäneen päätoimisen sävellyksenopiskelun Erkki Melartinin johdolla. Melartin ja hänen silloinen sävellysluokkansa muodostivat Klamille tärkeän, luovaa työtä tukevan yhteisön, jossa opettajan ja oppilaan ero lä-

hes unohtui. Melartin suhtautui oppilaisiinsa ystävinä ja korosti heidän yksilöllisyytensä merkitystä. (Ranta-Meyer 2025, 531, 719.) Aiemmin, vuosina 1916–1917 Melartin oli opettanut Klamille yleistä musiikkioppia ja analyysia sekä syyslukukaudella 1917 soinnutusta (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli). Melartin itse oli hyvin kansainvälinen (Ranta-Meyer 2008, 56–57), seurasi aikansa taidevirtauksia ja yhdisti omissa sävellyksissään niin keskieurooppalaisia ja venäläisiä vaikutteita kuin suomalaisuudesta ammentavia sävyjä (Ranta 1933, 274; Tyrväinen 2013, 160). Hän hankki kotikirjastoonsa monia aikansa säveltäjien teosten pienoispertituureja (Ranta-Meyer 2025, 536). Melartinin Keski-Euroopan konservatoriovierailujen ja matkoillaan kotikirjastoonsa hankkimien aikansa säveltäjien teosten pienoispertituurien myötä myös uusi ranskalainen kamarimusiikki saattoi löytää tiensä Helsingin Musiikkiopiston oppilaiden ohjelmistoihin (Ranta-Meyer 2008, 56–57).

Modernismi, uusklassismi, sävellystyylit ja artikkelin tutkimuskysymykset

Vaikutteiden osoittaminen säveltäjän tuotannosta ei ole suoraviivaista. Leonard B. Meyerin (1989, 142–143) mukaan vaikutte on ”mikä tahansa, joka vaikuttaa taiteilijan tekemiin valintoihin”, ja niinpä vaikutteiden ”mahdollisia lähteitä on runsaasti”. Olakseen potentiaalisen vaikutteen sijaan varsinainen vaikutte sen todellakin tulee myötävaikuttaa säveltäjän valintaprosessiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita suoraa syy-seuraus-yhteyttä eikä sitä, että vaikutteen antaja olisi aktiivinen ja vastaanottaja passiivinen. Vastaanottaja – tässä säveltäjä – tulkitsee vaikutteita tarjoavia lähteitä ja tekee tulkintansa perusteella omat (tietoiset tai ei-tietoiset) päätöksensä (Meyer 1989, 144). Kuten Andrea Schiavio ym. (2022, 308) toteavat, ”säveltäjät eivät toimi tyhjiössä; heidän musiikilliset ideansa ja valintansa ilmaantuvat jatkuvasta dialogista kulttuurisen ja sosiaalisen ympäristön kanssa”, ja osa on tietoisia saamistaan vaikutteista ja inspiraatioista, toiset vähemmän alttiita tunnistamaan tai artikuloimaan kokemustaan.

Sävellystyylit on seurausta säveltäjän valinnoista ja päätöksistä. Tyylit on ”ihmisen käyttäytymisessä tai ihmisen käyttäytymisen tuottamissa artefakteissa esiintyvän mallin toistoa”. (Meyer 1989, 3; LaRue 1970, ix.) Sen sijaan teosten ja teosryhmien luokittelua tyylikausikategorioihin (esimerkiksi impressionismi tai uusklassismi) on kuitenkin myös kyseenalaistettu

varsinkin essentialismi-ongelman vuoksi: mitä kyseiseen tyyli-kauteen sisältyy ja mitä ei; kuinka toisiaan poissulkevia kriteerit ovat (ks. esim. Taruskin 2010). Esimerkiksi Roger Sessions esitti jo vuonna 1933: "[H]ylätkäämme siis termi 'uusklassismi' ja pohtikaamme mieluummin tiettyjä piirteitä, joita tämän termin yleisesti ajatellaan edustavan" (Sessions 1984 [1933], 454).

Tämän artikkelin kohdalla modernismin käsite on edellä mainituista syistä erityisen haasteellinen, eikä sitä artikkelin rajauksen takia käsitellä kaikenkattavasti. On kuitenkin todettava, että musiikillisen modernismin käsittäminen vain erontekona aiemman ja (romantiikan) perinteen kieltämisenä ei tee sille täyttä oikeutta. Kuten Leon Botstein (2023) toteaa, 1890-luvun ja niin sanotun kylmän sodan väliselle musiikin modernismille oli ominaista selvä reaktio vakiintuneisiin perinteisiin. Sen motiivina on ollut vakaumus historiallisesta hetkestä kertakaikkisena repeämänä suhteessa menneisyyteen ja 1700–1800-lukujen esteettiseen perintöön. Radikaalin modernismin rinnalla on kuitenkin sävellystuotantojen juonteita, jotka ilmenevät pikemminkin jatkumoina aiemmasta perinteestä – siihen kuitenkin kriittisesti suhtautuen ja sen käytäntöjä uudelleen muotoillen.¹ Tästä näkökulmasta modernismia voidaan pitää ennen kaikkea 1800-luvun lopulta alkaneena ja pitkälle 1900-luvun puolelle jatkuneena kriittisenä asenteena perinteeseen, oli kyse vaikkapa romantiikan esteettisestä tai tonaalisuuden teknisemmästä traditiosta. Jann Paslerin (1993, 6) sanoin "yksi modernismin ironisista piirteistä on, että tämä estetiikka voi omaksua katoavan, ohimenevän ja alati uuden, mutta samalla se voi olla sinnikkäästi kiinnostunut perinteestä ja menneisyydestä".²

Samankaltainen haaste on ollut muidenkin tyylikausiin viit- taavien termien – kuten uusklassismin käsitteen kanssa. Scott Messing (1988) on avannut kattavasti uusklassismi-termin ja -käsitteen muotoutumista erityisesti Stravinski–Schönberg-asetelman ja ranskan- ja saksankielisten kontekstien kautta. Messingin (1988, 82) mukaan ranskan termillä *néoclassicisme* oli vie-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

- 1 Juonteista – tai haaroittumisesta – esimerkiksi Jean Sibeliuksen sävellystyylin muutosten osalta 1920-luvulla ks. Virtanen (2015).
- 2 Matti Huttunen (2015) on luonut ansiokkaan katsauksen modernismin käsitteen ilmentymiseen ja käyttöön suomalaisissa musiikkikirjoittelussa ja tuo esille myös aiempaa kotimaista tutkimusta, muiden muassa Timo Teerisuon ja Matti Vainion väitöskirjat (edellinen Aarre Merikannon *Juhasta 1970* ja jälkimmäinen Elmer Diktoniuksesta modernistina 1976). Huttusen ja Annikka Konttori–Gustafssonin 2015 toimittama artikkelikokoelma *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista* käsittelee Suomen itsenäisyyden alkuvaiheen säveltäjiä, musiikkielämää ja musiikkikäsityksiä modernismin viitekehyksessä.

lä 1920-luvun alkupuolella ainakin osin negatiivisia merkityksiä, mutta vastaavasti *nouveau classicisme* -termin merkitykset olivat jo positiivisia. Kummankin määrittelyissä yhteisiä piirteitä olivat abstraktius, absoluuttisuus, arkkitehtonisuus, puhtaus, ytimekkyys, suoruus ja objektiivisuus (ibid., 88). Näille ilmeisen ”terveellisinä” pidetyille aspekteille vastakkaisia olivat maailmansotaa edeltäneelle ajalle tyypillisemmät kuvainnollisuus, metafyyssisyys, sentimentaalisuus, symbolisuus, monisanaisuus, epämääräisyys ja subjektiivisuus.

Eteenpäin suuntautuneisuudessaan 1800-luvun romantiikasta nousseen modernismin edistyksellisen asenteen on ajateltu jättäneen historian taakseen. Tälle vastakkaisesti uusklassismi oli Messingin (1988, 154) mukaan ”merkki, joka mukautti sekä innovaation että tradition 1920-luvun sävellyksissä”. Yleisesti ottaen klassismien (sekä klassismin että uusklassismin) olemukseen kuuluu historiatietoisuus ja ”retrospektiivinen suhde aiemman taiteeseen” (Danuser 2014, 260). 1920-luvulla uusklassismiksi muotoutuneen musiikin mahdollisti Hermann Danuserin (ibid., 264) mukaan se, että ensimmäisen maailmansodan katastrofin myötä ekspressionistinen modernismi oli tullut tiensä päähän, avantgardistinen kokeellisuus oli menettänyt sekä taiteellista kiinnostavuuttaan että sosiaalista hyväksyntäänsä ja ajan musiikkiin ilmaantui piirteitä, jotka tarjoutuivat laajemmille yleisöryhmille kiitos tutumpien tyylikeinojen ja muotojen. Stravinskin ja Schönbergin tyyllilliset muutosjuonteet olivat tärkeitä: vaikka lähtökohdat olivat varsin vastakkaiset, 1920-luvulla kumpikin kääntyi modernismissaan osaltaan kohti menneisyyttä (ibid.) – oli kyse sitten uudesta suhteesta tonaalisuuteen tai perinteisten muotorakenteiden hyödyntämisestä – ja loivat siten perustaa sille, mikä on sittemmin muiden muassa muusikoiden arkipäivässä tullut tunnetuksi uusklassismina. Niinpä uusklassismia tulisi Danuserin (ibid., 282) mukaan pitää pikemmin osana kattavasti ja riittävästi ymmärrettyä modernismia kuin sille ja sen edistyksellisyydelle vastakkaisena.³

Mikko Heiniö käsitteli jo vuonna 1985 laajasti uusklassismin reseptiota Suomessa 1930–1950-luvuilla. Viime aikoina esi-

3 Pohtiessaan niitä piirteitä, joita uusklassismi-termin yleisesti ajatellaan edustavan, Sessions (1984 [1933], 454–455) nostaa esiin mm. seuraavaa: ”Uusi perinteisyys ei ole paluuta menneeseen, vaan lähtökohta ’vaistomaiselle pyrkimykselle löytää joitain vanhemman musiikin olennaisia piirteitä tarkoitukseksi soveltaa niitä uuteen, kokea uudella tavalla tiettyjä musiikille ominaisia lainalaisuuksia, jotka olivat päässeet karkaamaan näköpiiristä johtuen kasva-neesta subjektivismista ja suuntauksesta, jossa ’puhdaskin’ musiikki nojaa yhä enemmän assosiaatioihin, aistimuksiin ja tunnelmiin’.”

merkiksi Eveliina Sumelius-Lindblom on ansiokkaasti käsitellyt neoklassismia juuri pianistin näkökulmasta osana 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriaa (2016), ranskalaisen neoklassismin mukaan lukien Stravinskin hybridi-intertekstuaalisuutta (2020) sekä Stravinskin neoklassismia suhteessa Adnoon (2022). Matti Huttusen ja Annikka Konttori-Gustafssonin (2015) toimittamassa antologiassa uusklassismi nousee toistuvasti esiin osana 1920-luvun modernismia. Retrospektiivisessä kokoomateoksessaan Matti Huttunen (2023, 195) mm. toteaa uusklassismin olevan paitsi ”kieltämättä epämääräinen käsite” myös, että sen ”piirteitä löytyy suomalaisesta musiikista jo 1920-luvulta Klamin ja Sulho Rannan teoksista”. Huttunen (ibid., 172) toteaa toisaalta kysymyksen kosketuskohdista uusklassismiin olevan Klamin kohdalla monimutkainen Klamin monien vaikutteiden vuoksi.

Tässä artikkelissa tavoitteenamme on tutkia, millainen Klamin kolmen varhaisen pianokamarimusiikkiteoksen sävellystyyli on. Käsittelemme sävellystyyliä Meyerin ja LaRuen rakentamassa viitekehityksessä eli säveltäjän päätöksinä, jotka ilmenevät esittäjälle ensisijaisesti notaation ja sen tulkinnan kautta, sillä esittäjän on ymmärrettävä, mihin säveltäjä pyrkii (vrt. Tyrväinen 2013, 17). Sävellystyyliä koskevat havainnot ovat siten toisaalta suhteessa esittäjän teoksen soivaan toteuttamiseen liittyvään, osin hiljaiseenkin tietoon, toisaalta teos- ja tyylialalyttiseen käsitteistöön. Käytämme tyylialalyttistä käsitteistöä käytännönläheisesti – esimerkiksi hyödyntäen termiä uusklassismi – vaikka tunnistammekin tällaiseen ”kyltitykseen” sisältyvän analyttisen ja anakronistisen problematiikan. Esimerkiksi Tyrväinen (2009, 68) on todennut, ettei uusklassismi-termin käyttö Suomen kontekstissa ole perusteltua ennen 1920-luvun loppua, jolloin käsite vasta vakiintui nykymerkitykseensä, ja toisaalta Erik Tawaststjerna (1959) totesi Klamin suuntautuvan ”klassillisuuteen” jo ensimmäisessä pianokonsertossaan (1925). Haluamme tässä tutkimuksessa selvittää, kuinka pitkälle sama suuntautuminen ”klassillisuuteen” pätee Klamin aiempaan tuotantoon tai onko havaittavissa jokin muu ohjaava periaate.

Vaikka Klami ei varhaistuotantoon vaikuta arvostaneen (ks. Humina 1943, 1407), uran alkuun sijoittuneiden pianokamarimusiikkiteosten sävellystyylin tutkimus tuottaa uutta tietoa yhdestä Suomen merkittävimmistä säveltäjistä ennen hänen profiloitumistaan orkesterisäveltäjänä ja nousuaan julkisuuteen. Tämä tutkimus täydentää Klamin säveltäjäkuvaan pienten koonpanojen tuotannon osalta ja jäsentää hänen sävellystyylin-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

sä muuttumista erityisesti esittävän muusikon – tässä pianistin – näkökulmasta. Artikkelimme voi parhaimmillaan antaa Klamin varhaisten kamarimusiikkiteosten soittajille uusia oivalluksia ja näkökulmia teosten parissa työskentelyyn.

Menetelmät ja materiaalit

Tutkimuksessa käytämme analyysitapaa, jota voidaan kutsua esittäjän analyysiksi – tai tässä tarkemmin pianistiseksi analyysiksi. Esittäjän tiedosta sekä esittäjän ja analyysin tekijän suhteesta on käyty keskustelua. Muun muassa Mine Doğantan-Dack (2015) on korostanut esittäjän sisäisen tai ”sisäpuolisen” näkökulman arvoa: ilman sitä esittämisen taiteelliset kysymykset jäisivät vastaamatta. Myös Margit Rahkonen (2016, 11–14) on pitänyt tärkeänä esittäjän omaa kokemusta ja siihen liittyvää tietoa. Näihin kuuluvat tutustuminen perinpohjaisesti teoksiin, niiden opettelu, esittäminen ja sitä kautta kyky arvioida teosten esitettävyyttä sekä mahdollinen levyttäminen. Jonathan Dunsbyn (2002, 232) mukaan analyysin yksinkertaisesti täytyy jollain tapaa olla osa esittäjän työtä. John Rink (2002) on puolestaan tuonut esiin teoksen analyyttisen käsittelyn mahdollistamia monia esitystapoja ja korostanut analyysin merkitystä teknisten ongelmien ratkaisussa: musiikki ei rajoitu pelkästään partituuriin, vaan on huomioitava myös tyylinäkökohdat, tekniset aspektit, esiintyjän oikeus taiteellisiin vapauksiin sekä tietoisien intuition⁴ vaikutus analyysiin. Rink (2002) on ehdottanut analyysin välineiksi tai ”työkaluiksi” muun muassa teoksen muodon ja perussävyjen tunnistamista, dynamiikkaa kuvaavaa piirrosta, melodisen muodon ja melodisten parametrien tarkastelua, rytmiikan pelkistystä ja musiikin uudelleenuotintamista.

Käytännössä esittäjän näkökulmaan painottuvissa tutkimuksissa on kuvattu kohteena olevan sävellyksen tyyliin vaikuttaneita tekijöitä, lähestytty teoksia perinteisellä musiikkianalyysillä, selvitetty säveltäjän notaation merkitystä esittäjän kannalta, vertailtu säveltäjän eri sävellystyylejä, esitetty harjoitteluehdoituksia ja tuotu esiin esittäjän näkökulmaa (ks. esim. Henckel 2016). Edelleen tutkimuksissa on käsitelty kohteena oleviin sävellyksiin liittyvää kirjallisuutta, teosten vastaanottoa ja asemaa

ARTIKKELIT
4 | 2025

4 Rink (2002, 36) ehdotti termiä ‘informed intuition’, joka tunnistaa intuition tärkeyden tulkinnan prosessissa mutta myös siihen liittyvän huomattavan tiedon ja kokemuksen merkityksen, ts. sen, että intuitio ei ilmesty tyhjästä (”come out of the blue”).

säveltäjän tuotannossa, pianistin omaa työskentelyä teosten parissa sekä musiikillisia ja esitykseen liittyviä parametreja, kuten dynamiikkaa, kosketusta, sointia, agogiikkaa, pedaalinkäyttöä ja sormituksia (Rahkonen 2016). On myös pohdittu muiden muassa musiikin kehollisuutta, transsendenttisuuden merkitystä muusikon pontimena, muusikon liikkeiden tai kuulijan näköhavainnon vaikutusta kuulijaan, soittajan ja instrumentin suhdetta, tietoa tulkinnan osana, dominoivan analyysin vaaroja ja siirtymien merkitystä esiintyjän välintulon mahdollistajina. Tarkastelun aiheita ovat myös olleet identiteetin välittyminen sävellyksen kautta, säveltäjän vaatimukset soittajan ja partituurin välisestä suhteesta sekä esittäjän rooli musiikkiteoksen luomisessa (Cook 2013 ja 2014). Esimerkiksi Maija Parko (2016, 41) on tuonut esiin säveltäjän tekemien merkintöjen moniselitteisyyttä ja sitä, miten musiikilliset tapahtumat merkintöjen ympärillä osaltaan määrittelevät niiden tarkkaa toteutusta (ks. myös Lettberg 2008; Korhonen-Björkman 2012, 27).

Analyysissä olemme hyödyntäneet ensimmäisen kirjoittajan pitkäaikaista kokemusta Uuno Klamin musiikin esittäjänä ja tutkijana, ottaneet lähtökohdaksi notaation ja sen tulkinnan sekä pitäneet silmällä juuri esittäjälle tärkeitä näkökohtia: teosten harmoniaa, muotoa, dynamiikkaa, agogisia merkintöjä, pedaalimerkintöjä, kosketuksellisia asioita ja sormituksia. Osana notaatiota tarkastelemme myös liittyviä kielellisiä ratkaisuja (kotimainen, vieraskielinen) sävellysten nimissä sekä agogisissa merkinnöissä. Muusikon kokemus ja tietoinen intuitio (Rink 2002, 41) tutkittavista teoksista ei voi olla vaikuttamatta niiden kuvauksiin, mutta itse esitystä emme tässä analysoi. Sen sijaan tunnustamme Rinkin lailla analyysin merkityksen käsitteellisten ja teknisten ongelmien ratkaisussa. Tuo analyysi ei rajoitu pelkästään partituuriin, vaan sijoitamme analyttiset elementit laajempaan synteisiin, jossa huomioimme muiden muassa tyylinäkökohdat, tekniikan ja esittäjän yksilölliset valinnat. Analyysiprosessi muistuttaa laadullisen ja temaattisen sisällönanalyysin syklisiä prosesseja: esittämisen käytäntöä (esittämistä ja varsinkin siihen valmistautumista) reflektoiden olemme rekursiivisesti tarkastelleet aineistosta merkityksellisiksi esiin nousseita teemoja tai tekijöitä tavoitteena luoda sanallinen ja selkeä kuvaus tutkittavasta ilmiöstä aineiston ja tutkija-esittäjän *tulkinnan* perusteella.

Artikkelin edellisessä luvussa esittämiimme tutkimuskysymyksiin vastaamiseksi käytämme yllä esiteltyjä menetelmiä. Aineistona ovat Uuno Klamin sävellyskäsikirjoitukset, hänen

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyöli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

pianotriostaan, viulusonaatistaan ja alttoviulusonaatistaan tehdyt editiot, Klamin viulusonaatista tehdyt levytykset, Klamin kirjoitukset ja haastattelut, Klamia koskevat aikalaiskirjoitukset ja hänen elämänsä liittyneet käytettävissä olevat relevantit dokumentit kuten oppilasmatrikkelit. Näiden ohella aineistoon on otettu mukaan Helvi Leiviskän ja Onni Lampénin sävellyskäsikirjoituksia, koska suhteuttaminen vertaisiin kanssaopiskelijoihin ja kollegoihin tukee Klamin sävellystyylin hahmottamista. Lisäksi tutkimuksessa on hyödynnetty sekä Erkki Melartinia että Helvi Leiviskää koskevaa tutkimuskirjallisuutta. Tärkeän aineistokokonaisuuden muodostaa myös artikkelin ensimmäisen kirjoittajan pitämä, fragmenttia koskeva harjoittelupäiväkirja.

Tutkimusartikkelissa avaamme pianistisen analyysin huomioita teosten kronologisessa järjestyksessä. Lähdemme liikkeelle pianotriosta, vertaamme fragmenttia siihen sekä edelleen viulusonaattia kahteen edelliseen.

”Piano-Trio fiss-moll”

Pianotrio fis-molli on Klamin (1917a) kolmas kamarimusiikkiteos ja ensimmäinen tai toinen pianokamarimusiikkiteos. Sitä edelsivät vuoden 1916 jousikvartetto Es-duuri op. 5/2 ja trio e-molli, jonka kokoonpanoa ei tiedetä ja josta on säilynyt vain pianolle sovitettu toinen osa *Trauermarsch* (Klami 1916a). Käsikirjoituksen mukaan pianotrio on sävelletty Klamilassa joulukuussa 1917. Sävellajin Klami ilmaisi ruotsiksi. Hän oli aikaisemmissa teostensa nimissä käyttänyt suomen lisäksi jo ranskaa, saksaa ja ruotsia. Erikielisiin nuottivihkoihin Klami sai kosketuksen Harjun maatalousoppilaitoksessa, jonka tiloissa hän harjoitteli pianonsoittoa ja jonka johtaja Huugo Niinivaaran kotiorkesterin musisointiin hän osallistui. Yhtyeen ohjelmistossa oli ainakin suomalaisia, saksalaisia ja ranskalaisia sävellyksiä. Harjun kotimusiikkimateriaali eri maista, musiikkikirjallisuus ja suomenkieliset musiikkilehdet olivat Klamin saatavilla. Vanhassa Suomessa Virolahdella ei myöskään voinut suomen ja ruotsin kielen kilpailuasetelmaa siinä määrin kuin Uudessa Suomessa (Tyrväinen 2013, 72–73). Klamin kotona oli venäläisiä ja saksalaisia sävellysoppaita (Aho ja Valkonen 2000, 26–28). Hel-singin musiikkiopistossa vuodesta 1915 alkaen opiskellessaan Klami sai opetusta suomeksi. On kuitenkin todennäköistä, että oppimateriaalina Klamilla on ollut käytössään esimerkiksi pianonsoitonopettajansa Aline Ahlforsin sekä Ingeborg Hymande-

rin kokoama vuonna 1906 julkaistu ensimmäinen suomalainen pianokoulu *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*, joka on sekakielinen. Pianokoulun sävellysten nimet ovat joko suomen-, ruotsin-, italian-, saksan- tai ranskankielisiä. Esitysohjeet puolestaan on kirjoitettu italiaksi, suomeksi tai saksaksi. (Hylander ja Ahlfors 1906; Konttori–Gustafsson 2019, 59).

Pianotrion esitysohjeet Klami kirjoitti italiaksi. Hän siis käytti teoksessa suomea, ruotsia ja italiaa. Teos on yksiosainen ja lienee tarkoitettukin sellaiseksi, sillä säveltäjä ei käytä ensimmäisellä sivulla roomalaista numeroa, jolla hän toisinaan varhaisemmissa ja myöhemmissä teoksissaan osoitti osien järjestystä, kuten teoksessa *Rag-Time & Blues* (Klami 1935). Toisena argumenttina on partituurin lopun merkintä: ”Joulukuulla 1917. Klamila.” Siihenastisissa sävellyksissään Klami oli kirjoittaessaan päiväyksen merkinnyt sen aina sävellyksen loppuun (ks. esim. Klami 1916b). On kuitenkin myös tulkintoja, joiden mukaan pianotriosta olisi valmistunut vain ensimmäinen osa ja sävellys olisi ikään kuin jäänyt vajaaksi (Aho ja Valkonen 2000, 42). Esittäjän kannalta näillä tulkintaeroilla ei ehkä ole merkitystä, mutta sävellystyylin muuttumisen kannalta tämä on kiinnostava: jos teos tulkitaan keskeneräiseksi, voidaan todeta, että kaikki tässä artikkelissa tutkittavat pianokamarimusiikkisävellykset ovat keskeneräisiä.

Teos on sonaattimuotoinen, ja sen haltuunoton kannalta kiinnostava kertausjakson alku paikallistuu tahtiin 139 (vrt. Aho ja Valkonen 2000, 42). Perusteena on sekä paluu pääsävellajiin että säveltäjän merkintä alkutemposta (kuva 2). Tällöin edeltäviä tahteja 133–138 voidaan pitää valekertauksena ja esittää tämä luonteeltaan etsivä taite ehkä hieman pidättelevällä tempolla, kunnes kertausjakson alussa palataan Klamin merkinnän mukaiseen alkutempoon (ks. Maria Lettbergin 2008, 131 kuvaama muotoanalyysin mahdollistama ajan ”venyttäminen”). Klamin rohkean dissonanttinen notaatio, jossa toonika- ja dominanttiharmoniat soivat yhtäkaaa tahdeissa 133 ja 135, saa esittäjän epävarmaksi Klamin tarkoituksesta, mutta samalla se ja taitteen teksturaalinen erilaisuus tahdistä 139 alkavaksi tulkittuun kertausjaksoon nähden vahvistaa tulkintaa valekertauksesta. Esittäjälle tämä antaa mahdollisuuden etsiä siihen kertausjaksosta poikkeavia sävyjä.

Ylönen & Ojala

Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

131

136

Tempo I:mo.

Tempo I:mo.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 2. Klammin pianotrion (1917a) tahdit 131–140. Valekertausta tahdeissa 133–138 ja eri sointutehojen päällekkäisyyttä tahdeissa 133 ja 135.

Teoksen alussa, aksentoidun tuttisoinnun jälkeen, alkaa jäljitelytekniikkaan perustuva taite, jossa teema on ensin viululla, sitten sellolla ja vielä muunneltuna pianolla. Pitkälinjaista kehittelyä ei kuitenkaan synny, vaan tahdin pituinen tauko kaikilla instrumenteilla keskeyttää sen yllättäen. Tämän kaltaisesta menettelystä syntyy koko teokseen melko katkelmallinen luonne. Piirre toistuu Klamilla myöhemminkin, kuten voidaan päätellä Ernest Pingoud’n vuonna 1928 *Suomen Musiikkilehteen* kirjoittamasta sävellyskonsertin arvostelusta: ”Hänen eloisa ja rikas mielikuvituksensa ei anna hänelle aikaa ajatella aiheaineiston erikoista muokkaamista. Improvisatiomaisesti rientää kirjavia kuvia ohitsemme [...]” (Pingoud 1928, 106).

Katkelmallisuus koskee myös sävellajien valintaa: tahdeissa 33–35 on kadenssi D-duuriin, johon ei kuitenkaan jäädä, vaan

heti tahdista 37 siirrytään (luonnolliseen) e-molliin, jossa basson sävelenä soi peräti 34 tahdin ajan h-sävel. Säveltäjä pysyttelee todella kauan e-mollissa, ja tunnelma muuttuu toistuvien voimistuvien kvintolien myötä ahdistavaksi. Lopulta kvintolien crescendot häviävät, niiden päällekyvyys katoaa, jolloin päädytään haikeaan rallattelevaan kansanlaulunomaiseen taitteeseen tahdissa 100. Esimerkiksi jäljittelytekniikka⁵ mahdollistaisi tässä taitteessa jälleen pidemmän linjan syntymisen, mutta musiikki etenee tahdista 118 alkavaa kromaattista purkausta kohti. Tällä kertaa se johtaakin yllättäen F-duuriin, vaikka kuuliija odottaa monien välidominanttien jälkeen fis-mollia tahdissa 121 (kuva 3a-b). Klami sävelsi tässä vaiheessa vielä aivan omaksi ilokseen, minkä valossa on helpompi ymmärtää myös sulavan soinnutuksen puutteen aiheuttama fragmentaarisuus. Se ilmenee todella selkeästi kaksi tahtia ennen loppuprestoa. Siihen mennessä e-mollia on vakiinnutettu todella hartaasti, mutta yllättäen säveltäjä kirjoittaakin koko tahdin pituisen fis-sävelen unisonossa kaikilla soittimilla. Teoksen loppu on tämän ratkaisun myötä fis-mollissa. Vaikka se on perussävellaji, siirtymästä jää selkeästi puuttumaan jotakin: sitä ei onnistuta perustelemaan tai valmistelemaan mitenkään.

Kuvatun kaltaiset piirteet yllättävät kuulijan. Myöhemmin Aimo Pentti Virtanen (1945, 610) totesikin Klamista: "[...] aina hän jollain tavoin hämmästytti kuulijoitaan ja jätti heidät istumaan 'suu auki' [...]". Yllättävät elementit voidaan tulkita niin ikään huumorin, jopa groteskin piirteinä. Klami itsekkin totesi aikanaan: "Ei säveltämistä pidä ottaa niin hirmuisen vakavana asiana" (Ranta 1932, 127). Edellä kuvatut yllättävät sävellajeihin liittyvät ratkaisut voidaan nähdä odotuksia pettävinä piirteinä, jonkinlaisena kaanonin kyseenalaistamisena, jolloin ne voidaan tulkita groteskina (ks. Fantapié 2003, 168). Koomisuuden tai huumorin tunteen puolestaan saa merkittävältä osin aikaan epäjohdonmukaisuuden aiheuttama hämmennys (ks. Sheinberg 2000, 27).

Dynamiikkaa Klami kirjoitti todella niukasti. Dynaamiset muutokset ovat ajoittain vähittäisiä, kuten tahdeissa 10–26. Taitteesta hahmottuu crescendolinja, jota voidaan perustella sävelkudoksen ekspressiivisyyden kasvulla, tahdissa 19 olevalla yllättävällä koko tahdin tauolla, tahdista 20 alkavilla

Ylönen & Ojala

**Uuno Klamín
sävellystyylí
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

5 Jäljittelytekniikan niukkuus havaittiin Klamilla myöhemminkin. Evert Katila (1928, 100) kirjoitti Klamín sävellyskonserttikritiikissään: "[...] Tehoisampaan vaikutukseen auttaisi jo polyfonisempi kirjoitustapa, josta nyt näkyi vain harvoja, mutta silloin heti myöskin sävellyksen menoa elostuttavia oireita [...]".

unisono-oktaaveilla ja nuottien päälle kirjoitetuilla korostusmerkeillä, minkä jälkeen on luontevaa soittaa matalat aksentoidut soinnut todella voimakkaasti. Lisäksi noiden kahden soinnun väliinkin on luontevaa tulkita crescendo, koska jälkimmäisen soinnun bassosävelet on vielä kirjoitettu oktaavia matalammalle. Klamin äärimmäisen niukkaa nyanssien kirjoitustapaa tässä teoksessa kuvastaa myös, että tahdeissa 117–187 ei ole lainkaan dynaamisia merkintöjä. Kuitenkin tahtiin 188 hän on kirjoittanut ”rit. dim. sempre”, joten jonkinlaisesta suuremmasta nyanssista laskeutumista Klami on ajatellut. Esittäjä voi siis tässä teoksessa melko vapaasti suunnitella omat dynaamiset ratkaisunsa. Koska teos on sonaattimuotoinen, dynaamisia apuja – vaikkakin niukoja – voidaan kuitenkin etsiä muualta teoksen nuottikuvasta.

ARTIKKELIT
4 | 2025



Kuva 3a. Klamin pianotrion persoonallista kromatiikkaa käsikirjoituksen tahdeissa 119–130.

**Ylönen &
Ojala**

Uuno Klamín
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 3b. Sama nuottiesimerkki (pianotrion tahdit 119–130) luettavuuden takia editoituina.

Kenraalitauot ovat hyvin korostuva piirre pianotriossa. Yhtä aikaa kaikilla instrumenteilla olevia koko tahdin mittaisia taukoja pidämme tässä yhteydessä kenraalitaukoina, vaikka niitä ei olekaan kirjoitettu kokotaukoina. Ne voivat erottaa aihetta ja sen muunnosta kuten tahdissa 27 (kuva 4), jossa ikään kuin valmistaudutaan tahdeissa 28–31 tapahtuvaan muunteluun. Variointi tapahtuu niin, että siihen asti tahdeissa 20–24 kaikilla instrumenteilla samoihin suuntiin kulkevat sävelkulut muunnellaan

vaihtamalla viulu- ja piano-osuuksien etenemissuunnat vastakkaisiksi: viulun aihe kulkee ylhäältä alas ja alhaalta ylös, pianon aihe puolestaan alhaalta ylös ja ylhäältä alas. On luontevaa, että ylöspäinen sävelkulku toteutetaan crescendolla ja alaspäinen diminuendolla ja että muunnoksessa viulun ja pianon nyansointi on siis toisiinsa nähden vastakkaista. Tahdissa 27 kenraalitauon voidaan tällöin nähdä saavuttavan dynaamisen valmistautumisen merkityksen: pianon dynaaminen taso putoaa tauon aikana voimakkaasta nyanssista hiljaisempaan – crescendon alkupisteeseen.

ARTIKKELIT
4 | 2025

20

26

8va... loco

Kuva 4. Pianotrio, tahdit 20–28 (Klami 1917a). Tahdissa 28 alkaa tahtien 20–21 aiheen muuntelu.

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

72 MUSIIKKI | MUSIIKKI.JOURNAL.FI

Klami kirjoitti, gis^1 ja g soisivat yhtä aikaa. Samantyyppinen tilanne on tahdin 130 jousi- ja piano-osuuksien välillä. Tällaisena Klamin notaatio aiheuttaisi todella rajusti kontekstista irtoavan dissonanssitilanteen. On kuitenkin mahdotonta sanoa, mitä Klami tarkoitti. Tästä hyvänä esimerkkinä on tahti 126, jonka sointu on Klamin notaation mukaan tarkkaan ottaen cis-mollisointu, mutta koska se on niin kiinteässä yhteydessä edellisen tahdin F-duuri-maailmaan, se tulee tulkituksi C-duurisoinnukseksi. Tahdin 131 sointu on puolestaan syytä tulkita vähennetyksi ais-septimisoinnukseksi, vaikka Klamin notaation mukaan soinnun ylin sävel on gis^2 . Klami on nimittäin edellä tahdistä 121 lähtien käyttänyt kvinttisuhteisten F-, C- ja G-juuristen duuri- ja mollikolmisointujen vuorottelua harmonisena motiivina ja siihen liittyen merkinnyt etenkin säkeiden ensimmäisiin taiteihin varsin järjestelmällisesti palautusmerkein g -sävelet (sekä tahdin 123 as-sävelet) – jälkimmäisistä tahdeista g :n palautusmerkki usein puuttuu (kuva 6). Paikoin nuotinnetun gis -sävelen sijaan g -sävelen myötä syntyy luonteva diatoninen modulaatio C-duurista h-molliin, johon päädytään tahdissa 133. Vai päädytäänkö? Tästä tahdistä alkava kuuden tahdin valekertaus on soinnutuksen kannalta todella merkillinen.



Kuva 6. Pianotrio, tahdit 123–130. Klamin kromatiikan kirjoituksen epäselvyyden aiheuttamia ongelmia tahdeissa 124, 126, 130.

Syntyy puolisävelaskelkohtaamisia, joita voidaan pitää joko kummallisena kakofoniana tai Klamin persoonallisena tyylinä. Tämän kaltaista on havaittavissa jo hänen varhaisemmissa pianosävellyksissäänkin. Esittäjän on valintaa tehdessään luonnollisesti verrattava mieltä askarruttavia säveliä teoksen muuhun materiaaliin ja samalla tiedostettava, että lisäsävelsoinnut tulevat Klamille hänen myöhemmässä tuotannossaan suorastaan luonteenomaiseksi (Salmenhaara 1996, 311). Modernit sointuilmiot ja venäläis-ranskalainen koulu kiehtoivat häntä (Kontula 1968, 134). Venäläiseen musiikkiin ja sen asemaan Pariisissa Klami tutustui todennäköisesti jo musiikkiopistoaikoinaan – totesihan hän itsekin Stravinskin ja Skrjabinin olleen harrastuksen kohteena Melartinin opettaja-aikana Helsingin Konservatoriossa (Nummi 1959; Tyrväinen 2013, 144; Tyrväinen 2024, 258). Seppo Nummi (1966, 35) toteaa Klamin olleen jo Helsingin opiseluvuosinaan kiinnostunut myös ranskalaisten säveltäjien musiikalisesta hengestä (musikaliska spiritualitet).

Claude Debussy oli tullut osaksi suomalaista musiikkikirjoittelua jo vuonna 1904 Martin Wegeliuksen kommentoidessa muun muassa hänen harmoniankäyttöään. Jean Sibelius ja esimerkiksi Ernest Pingoud olivat merkittäviä välittäjiä eurooppalaisen avantgarden ja Suomen välillä 1900-luvun alussa (ks. esim. Pingoud 1995 [1910]). Debussyn kuolemaan (1918) mennessä hänen musiikkiaan tiedetään esitetyn Helsingissä 39 tilaisuudessa (Tyrväinen 2000, 150–151). Tyrväinen (2024, 264) toteaa olevan mahdollista, että Klami tunsikin Ravelinkin teoksia jo ennen Pariisin matkaa. Klamin lisäsävelien käytön kannalta on huomionarvoista, että ranskalaiset säveltäjät – erityisesti Debussy ja Ravel – olivat 1900-luvun alussa kiinnostuneita ”sävelpienojen” (stacked intervals) kaltaisista perinteisestä duurimollitonaalisuudesta poikkeavista soinnuista. Sointuja ei välttämättä purettu, vaan niitä käytettiin sointivärien takia. (Pasler 1991, 391; ks. myös Tyrväinen 2013, 115; Weiss ja Taruskin 1984, 418.) Klamin pianotrion notaatio voidaan tulkita lisäsävelillä väritetyksi tonaaliseksi musiikiksi, ja tehdyn analyysin myötä eri tulkinnat Klamin tarkoituksesta osoittautuvat mahdollisiksi. Syntyy jonkinlainen synteesi musiikkianalyysistä ja esittäjän analyysistä (ks. myös Rink 2002, 55–56).

Teoksen harmoniassa huomio kiinnittyy lisäsävelien ja duurimollitonaliteetin ohella orastavaan modaalisuuteen, kuten tahdeissa 20–23 (kuva 4), 28–32, 133–137, 157–160 ja 165–169. Muiden muassa modaalisuuspiirteisiin liittyen on perusteltua väittää, että pianotriossa on varsin paljon kansanmusiikkivaikut-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

teita – tai vaikutteita siitä millaisena kansanmusiikki ja erityisesti suomalaiset tai karjalaiset kansansävelmät Klamille näyttäytyivät (ks. Tyrväinen 2013, 409–432). Hylander-Ahlforsin pianokoulun kaikissa kolmessa osassa on kansanlaulusovituksia, ja esimerkiksi pianokoulun ensimmäisessä osassa oleva Erkki Melartinin säveltämässä *Arosävelmä* (Hylander ja Ahlfors 1906, 28) on modaalista tunnelmaa. Siinä opettajalle kirjoitettu osuus pitkine muuttumattomine bassokvintteineen muistuttaa kansanmusiikinomaista bordunaääntä ja luo arkaaista vaikutelmaa (kuva 7). Myös tuon ajan koululaulukirjoissa oli mukana runolauluja ja kansansävelmiä, ja esimerkiksi Klamin yleisen musiikkiopin ja analyysin opettaja Otto Kotilainen kokosi myöhemmin laulukirjan kouluja varten (Kotilainen 1924). Kirjaan valikoituneet laulut saattoivat olla esillä hänen oppitunneillaan jo aiemmin – ja muun muassa Klamin *Metsänhaltija*-ballaadi, op. 10/4 (1916) muistuttaa huomattavasti laulukirjassa olevaa virolaisen Johannes Kappelin laulua *Vieraalla maalla*.

Arosävelmä.

No. 78. E. Melartin

Allegro

Oppilas.

mf

Opettaja.

Kuva 7. Erkki Melartin: *Arosävelmä* (Hylander ja Ahlfors 1906, 28). Diskanttiviivaston joonisen sävelmateriaalin suhde oppilaan osuuden bassoviivaston a-mollimateriaaliin ja opettajan osuuden bordunamaiseen säestyskvinttiin luo aiolisen vivahteen.

Heikki Laitisen mukaan monet nykykansanmuusikot käyttävät omassa musiikissaan ”kirkkosävellajeja” luomaan eroa muihin musiikkityyleihin: ne ovat hänen mukaansa ”todella hienoja asteikkoja, ja niistä tulee todella hienot fiilikset [...] toista luokkaa ku duuri ja molli” (Haapoja 2017, 167). Muiden diatonisten moodien suhde arkistomateriaaliin ei kuitenkaan ole välttämättä kovin tiivis, ja suomalaisessa (1800-luvulla ja 1900-luvun alussa kerätyssä) arkistomateriaalissa niitä ei juuri havaita – doorista lukuunottamatta (Haapoja 2017, 167). Vaikka Laitisen lausunto liittyykin toiseen aikaan eikä arkistomateriaalikaan ainakaan vahvasti tue suomalaisten kansansävelmien modaalisuutta, voisiko Klamin tapauksessa diatonisen modalisuuden ilmentymisessä olla kysymys Laitisen kuvaamaan tapaan eronteosta perinteiseen duurimollitonalityteettiin – ja ”hyvistä fiiliksistä” – sekä myös historia- ja perinnetietoisen persoonallisen tyylin, ”suomalaisen sävelen” etsimisestä, Sibeliuksen tapaan (ks. Tawaststjerna 1988, 147–152)?

Hieman paradoksaalisesti tämä tukisi myös sitä, miten Klamin kosmopoliittinen asenne muotoutui. Tyrväinen (2013, 22) toteaa pohtiessaan nuoren Klamin identiteetin rakentumista kansansävelmän kannalta, että Klamin käyttämällä aiheilla on monia viitekonteksteja. Tässä valossa on hyvä huomata, että modalisuus on myös impressionismin piirre. 1920-luvulle tultaessa kansallisromanttinen suuntaus alkoi Helsingin konserttielämässä väistyä uudempien eurooppalaisten suuntausten tieltä, eikä vähiten Erkki Melartinin sävellysluokan myötä (ks. esim. Salmenhaara 1996, 342–346).

Klamin suvussa soitettiin paljon pelimannimusiikkia (Lönnblad 2020). Virolahdella kansanmusiikkiin kuului rekilauluperinne. Virolahden rekilauluissa esiintyi aineistoa tutkineen Minna Raskisen (2025) mukaan myös modaalisia piirteitä. Kirjoittaessaan Klamin *Karjalaisesta rapsodiasta* (1927) Tyrväinen (2013, 423) muistuttaa säveltäjän vanhakantaisen pelimannityylin tietämyksestä ja siteeraa kirjassaan Heikki Laitisen (1987) huomiota, että Klami on mahdollisesti nojannut ”sukulaisten, kansansoittajien, musisointia kuunnellessa muotoutuneeseen omaan lapsuudenaikaiseen kansanmusiikintuntemukseensa”. Pianotrion osalta on hyvä kiinnittää huomiota esimerkiksi teoksen alkuteemaan tahdeissa 2–9, kun taas pitkään samana säilyvä bassosävel tahdeissa 37–70 muistuttaa esimerkiksi jouhikon bordunaääntä. Bordunaäänien yllä liikkuva melodia tahdeissa 37–56 noudattaa puolestaan runolaulun kahdeksantavumittaa (Laitinen 2006, 29).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Pianotrion kiinnostavia sävellystyylin liittyviä piirteitä ovat lisäksi pentatoniikka ja staattisuus, alleviivattu monotonisuus ja arkaaisuus, jotka on tähänastisessa tutkimuksessa mainittu vasta Klamin Pariisin ajan teosten ja hänen myöhemmän tuotantonsa yhteydessä (Tyrväinen 2013, 291, 294, 307, 649). Staattisuuden ja monotonisuuden välittymistä Klamin notaatiosta esittäjälle vaikeuttaa kuitenkin sen ajoittainen epäloogisuus ja niukuus (kuva 8).

ARTIKKELIT
4 | 2025

37

43

Kuva 8. Klamin pianotrion (1917a) staattisuutta, tahdit 37–48. Pianon kaksintama viulumelodia liikkuu pääosin pentakordin alueella. Lisäksi tunnelma on hyvin monotoninen pentakordia laajentavasta sekstistä ja e-mollin johtosävelestä huolimatta.

Kaarituksia Klami kirjoittaa melko huolimattomasti, ja niiden puuttuessa monesta kohdasta ratkaisut jäävät esittäjän vastuulle. Apua kaaritusta koskeviin päätöksiin voidaan etsiä teoksen muista vastaavanlaisista kohdista, mutta valinta on ajoittain vaikeaa. Esimerkiksi tahdeissa 28–32 ei viuluosuudessa ole kaaria, mutta kertausjaksossa tahdeissa 165–169 ne kuitenkin on kirjoitettu. Toisinaan kaaritukset ovat instrumentin kannalta toimimattomia. Ajoittain niiden voidaan nähdä kuvastavan jousitusten pohdintaa tai melodian fraseerausta. Kokonaisuutena Klamin kaarituksista tässä sävellyksessä on kuitenkin todettava, että monista puutteista ja epä johdonmukaisuuksista huolimatta niissä on yritteliäisyyttä. Klamilla oli jonkin verran kokemusta jousisoittimista opiskeltuaan viulunsoittoa Elis Jurvan johdolla Helsingin Musiikkiopistossa lukuvuonna 1915–1916 (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli).

Agogisia merkintöjä teoksessa on melko säästeliäästi, mutta soittajan kannalta ne ovat selkeitä. Ensimmäisen sivun tempo-merkintä *Quasi allegro* antaa esittäjälle vapaahkot kädet, ja melko yksinkertaiseen tekstuuriin tulee helposti valittua liian nopea tempo, mikä johtaa ongelmiin tahdissa 28, jossa pianotekstuuri yllättäen tihenee huomattavasti. Ehkä Klamin tarkoitus oli, että tempo tässä kohdassa olisi hitaampi. Hän ei kuitenkaan merkinnyt sitä näkyviin. Klami opiskeli näihin aikoihin pianonsoittoa, mutta hän ei vielä ollut täysin selvillä siitä, milloin nuottitekstuurin ja agogisten merkintöjen niukkuus tai puute voivat kääntyä esittäjän kannalta epäidiomaattisuudeksi.

Pianotriossa ei ole pedaalimerkintöjä eikä sormituksia. Se ei ole mitenkään poikkeuksellista, koska Klami ei vuodelta 1916 peräisin olevan ensimmäisen pianokappaleensa yhtä ja samana vuonna myös pianolle säveltämänsä teoksen *Fantasia As-duuri* neljää pedaalimerkintää lukuun ottamatta osoittanut nuottimerkinnöissään pedalin käyttöä kunnes vasta viulusionaatissaan (1920a). Pianokamarimusiikkiteoksissaan ja pianosävellyksissään Klami kirjoitti myöhemminkin sormituksia ja pedaalimerkintöjä äärimmäisen niukasti; niitä esiintyy ainoastaan alttoviulusionaatissa (1920b) ja *Pienessä sarjassa* (1957). Vaikka pedaalimerkinnät puuttuvat pianotriosta, pedalin käytön voidaan kuitenkin katsoa kuuluvan teokseen oleellisesti. Olisi vaikea kuvitella esimerkiksi tahdista 20 alkavien oktaavien soittamista ilman pedaalia. Pedaali on tässäkin sävellyksessä apuväline ja oleellinen osa linjan luomisessa. Esittäjän on tulkittava sen käyttö rivien välistä. Partituurin kirjaimellinen noudattaminen ei riitä.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Edellä mainittu kaaritusten epäjohdonmukaisuus vaikuttaa artikulaatiovalintoihin. Säveltäjä saattaa merkitä esittelyjaksossa legatoartikulaation, mutta myöhemmin vastaavassa kohdassa hän jättää tilanteen auki. On hyvä huomata, ettei Klamilla vielä tässä vaiheessa ollut sävellyksenopettajaa valvomassa hänen tuotoksiaan. Säveltäjän notaatiossa antamia ohjeita ei artikulaationkaan kannalta ole järkevää toteuttaa sellaisenaan, vaan kysymysten herätessä ratkaisut ovat löydettävissä samankaltaisista kohdista sävellyksessä tai pohtimalla, mitä säveltäjä kussakin kohdassa halusi ilmaista musiikillisesti.

ARTIKKELIT
4 | 2025

Fragmentti teoksesta kahdelle viululle, kahdelle sellolle ja pianolle

Fragmentti on 40 tahdin pituinen kvintettokatkkelma, jonka tarkkaa sävellysajankohtaa ei tiedetä. Kalevi Aho ajoittaa Klami-teosluettelossaan fragmentin vuodelle 1919 ja päättelee asian säveltäjän käsialasta (Aho ja Valkonen 2000, 310, 56).⁶ Kun mui- tetaan pianotrion olleen sonaattimuotoinen, herää ajatus, voisiko fragmentista kuvastua sonaattimuodon piirteitä ja olisiko Klami ollut muodon kannalta näihin aikoihin erityisesti kiinnostunut sonaattimuodosta: ovathan fragmenttia seuranneet pianokamarimusiikkiteokset sonaatteja (Klami 1920a, b). Fragmentin lyhyys ei kuitenkaan tue teosten muodon samankaltaisuuden määrittämistä, mutta voidaan todeta, ettei fragmentissa ole sonaattimuodon piirteitä. Esitysohjeet Klami kirjoitti italiaksi.

Dynaamisia merkintöjä fragmentissa on hyvin niukasti. Osa niistäkin on hyvin epäselviä, eikä aina ole varmuutta, onko kysymyksessä dynaaminen vai soittotapaan viittaava merkintä. Katkelman ainoa agoginen merkintä on tahdissa 25: "Antante molto". Jollei tämä ole vain Klamin huonoa kielitaitoa, kirjoitustapa voidaan tulkita Klamin humoristisena tarkoituksena. Jälkimmäistä tulkintaa tukee se, että Hymanderin ja Ahlforsin pianokoulussa on kaikki yhteensä 17 andante-esitysohjetta kirjoitettu virheettömästi. Lisäksi vuoden 1917 pianosävellyksessään säveltäjä kirjoitti teoksen nimen korrektisti "Andantino" (Klami 1917b). Esitysohjeet ovat osa musiikillista estetiikkaa, ja on kiinnostavaa, että Klamin voidaan nyt nähdä tuovan pianotriossa ilmentyneen groteskinomaisen rinnalle huumorin piir-

6 Käytämme kvintettokatkkelmasta tai -luonnoksesta tekstuaalitieteiden vakiintunutta termiä 'fragmentti': kyse on keskeneräisen teoksen katkelmasta, käsi- kirjoituksen jäännöksestä (ks. Hallamaa ym. 2010, s.v. 'fragmentti').

teen. Groteskian ei ollut kuulunut ensimmäistä maailmansotaa edeltävään aikaan Suomen vakavassa musiikissa, mutta sodan myötä huumori ja myös muiden muassa ”roman” estetiikka tulivat merkittäväksi osaksi taiteita erityisesti Ranskassa, mutta myös Saksassa (Fantapié 2003, 168, 170; ks. esim. *Uusi Suometar* 23.5.1913, 5). Aikaisemmin on todettu Klamin kiinnostus Ranskaan jo musiikkiopisto-opintojen aikana, ja Klamin sävellysten edellä mainittujen piirteiden voidaan nähdä liittyvän sen mukaisiin kiinnostuksenkohteisiin. Kuitenkin Klamin kirjoitustapaa voidaan myös pitää kirjoitusvirheenä. Tätä tukee Klamin ”Antante”-esitysohje fragmenttia varhaisemmassa sävellyksessä ”Sonati, D-Duur”, op. 7 (Klami 1916e).

Seuraavassa käytämme hyväksi artikkelin aineistoon kuuluvaa fragmenttia koskevaa harjoituspäiväkirjaa, joka käsittelee juuri harjoittelun myötä Klamin notaation esiin nostamia pohdintoja. Heti fragmentin alussa harjoittelu katkeaa Klamin notaation aiheuttamaan ongelmaan: käsin kirjoitettu 1. viulun rytmintaatio tahdeissa 1–2 näyttää käsittämättömältä (kuva 9). Piano-osuus on kuitenkin rytmisesti selkeä, ja harjoittelu etenee, kunnes tahdissa 12 oleva epäselvä kromaattinen merkintä saa soittajan pysähtymään tahdin kolmannelle iskulle. Oikean käden terssissä on kromaattinen merkintä, josta on vaikea päätellä, koskeeko se säveltä ensimmäisellä vai toisella ala-apuviivalla vai molemmilla. Merkintä näyttää paksulta – siinä voidaan nähdä kaksi korotusmerkkiä tai korotusmerkki ja palautusmerkki. Jos merkinnän tulkitaan olevan korotus kummallakin apuviivalla, ts. *cis*¹ ja *ais*, syntyy luonteva pienten rinnakkaisterssien kromaattinen sävelkulku. Toisaalta voidaan myös tulkita, että kromaattinen merkintä on pyyhitty yli, jolloin diskantin sävelet olisivat *c*¹ ja *as*. Tästä syntyy jännittävä modaalisen kaltainen sävelkulku. Seuraavan tahdin piano-osuuden soinnun *a*-sävelten palautusmerkintä tavallaan tukee molempia edellä kuvattuja tulkin-toja. Tästä huolimatta myös kolmas vaihtoehto, jossa *as*-sävel olisi palautettu ja *c*¹-sävel korotettu, on luonteva.

Tahdissa 16 harjoittelu pysähtyy oikean käden vähennettyyn *d*-kolmisointuun, koska kamarimuusikkona ei voi olla havaitsematta, että samaan aikaan ykkössellon osuudessa on *fis*¹. Tätä ongelmaa voidaan lähestyä tulkitsemalla kyseessä olevan duuri-mollisointu, jonka kvintti on alennettu. Myöhemmin duuri-mollisointuja havaitaan esimerkiksi pianokvartetossa (1922). Kuitenkin soittajan kannalta säveltäjän notaation välittyminen olisi vaatinut selvittäviä kromaattisia merkkejä, jottei epäilystä kirjoitusvirheestä syntyisi. Nykyisessä tilanteessa kallistum-

**Ylönen &
Ojala**

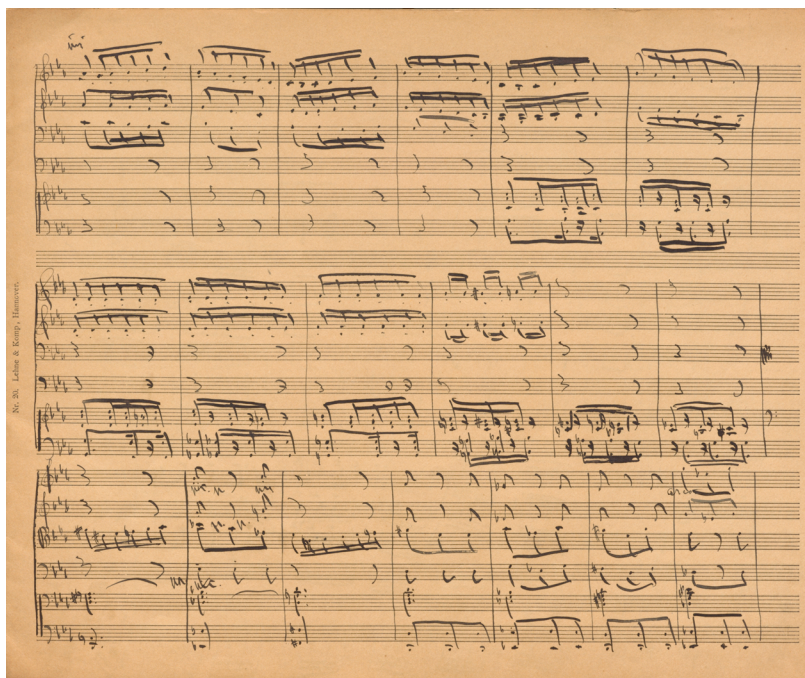
**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

me kromaattisten merkkien unohduksen puolelle ensimmäisen viulun ja pianon osuuksissa, koska t. 13–25 harmonia koostuu lähes pelkästään D- ja Es-duuriharmonioista. On kuitenkin mahdollista tulkita, että tahdin 16 ensimmäisen sellon f-sävelen korotusmerkki on virhe. Tätä tukevat as-sävelen palautusmerkin puuttuminen piano-osuudesta juuri tässä tahdissa ja toisaalta palautusmerkki as-sävelellä piano-osuuden tahdeissa 13, 15 ja 18. Tällöin vähennetty d-kolmisointu toisi uuden vivahteen D-duuri- ja Es-duuriharmonioiden vuorotteluun.

Muutaman tahdin ajan Klamin musiikilliset merkinnät välittyvät soittajalle selkeinä, ja harjoittelu etenee, mutta tahdin 20 toisella iskulla on jälleen duuri-mollisointu, kun piano-osuudessa on fis-sävel ja 2. viululla f-sävel. Tilanne toistuu tahdeissa 23–24 (ks. alempana kuva 13). Säveltäjän tarkoituksen hahmottumista ei helpota pianon tahdin 22 sointu, jossa D-duurisoinnussa on lisäsävelenä as-sävel. On toki mahdollista, että Klami nimenomaan halusi kirjoittaa sointuun as-lisäsävelen. Fragmentissa on lisäksi muitakin lisäsävelisiä ongelmakohtia, jotka hidastavat harjoittelua, kunnes ne on jollakin tavalla ratkaistu.

Yhtenä ratkaisumallina esittäjän tulkinnan muodostumisessa voidaan pitää esimerkiksi rajuja dissonansseja sisältävän tahdin 31 assosioitumista jaavalaiseen gamelan-musiikkiin, jossa samanaikaisia intervaleja ei jaeta konsonansseihin ja dissonansseihin, dissonansseja ei pureta ja asteikon jokainen sävel voi soida yhtä aikaa toistensa kanssa. Gamelan-musiikki oli esimerkiksi Claude Debussyn suuri kiinnostuksen kohde ja keinovara hänen musiikissaan (esim. de la Motte 1987, 227). Mahdollisia Debussy-esikuvia pohtiessa on hyvä muistaa, että Klami tunnusti retrospektiivisesti vuoden 1960 radioesitelmässään Debussyn 1900-luvun alun valovoimaisimmaksi musiikin ilmiöksi ja kuvasi hänen vaikutustaan valtavaksi (Klami 1990 [1960]; ks. myös Tyrväinen 2000, 156). Koska Klamin dokumentoidusta kohtaamisesta Debussyn musiikin kanssa ei ole tältä ajalta todisteita, hänen fragmenttinsa gamelania muistuttavat piirteet on kuitenkin voitava tulkita paitsi tietoisina tai tiedostamattomina Debussy-vaikutteina, myös yksinkertaisesti sävellystaidon puutteesta johtuvina piirteinä tai vain satunnaisesti väärinkirjoitettuinä sävelinä.

Fragmentista löytyy niin ikään mahdollisia Brahms-vaikutteita. Alun 1. sellon ja pianon osuuksissa näyttää olevan lähes suora Brahms-sitaatti (kuvat 9–10).



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 9a. Fragmentin (1919) tahdit 1–19. Mahdollisia Brahms-sitaatteja 1. sellolla tahdeissa 1–2 ja pianon diskantissa tahdeissa 5–6. Sitaatista on mollimuunnos 2. viululla tahdeissa 1–2 ja 1. sellolla tahdeissa 3–4. Vrt. kuva 10. Rytmisen hahmo on epäselvä 1. viulun osuudessa tahdeissa 1–2: onko tahtilajina 4/8 ilman merkintää (ks. Quatuor, Klami 1922), vai ovatko neljä keskimmäistä säveltä 32-osanuotteja ilman kolmatta palkkia? Eri osuuksissa kohdakkain olevien nuottien perusteella todennäköisimmin tarkoitus on, että 1. viulu (kuten myöhemmin 2. viulu) kulkee 16-osissa.



Kuva 9b. Fragmentin tahdit 1–6 luettavuuden takia editoituina.



ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 10. Johannes Brahms: Sonntags, op. 47/3 (1868), tahdit 9–12.

Fragmentin tahdeissa 33–36 (kuva 11) voidaan pianon säestyskuvion ja 2. viulun osuuden tahdin 36 synkoopin kaltaisuuden myötä assosoida unkarilaiseen *lassú*-kansantanssiin (ks. kuva 12). Toisaalta 1. viulun melodia voidaan tulkita myös suomalaisena kansanlaulumukaelmana. Tämä tulkinnanvaraisuus avaa esittäjälle mahdollisuuden korostaa joko iskevää unkarilaista tyyliä tai pehmeämpää ja pelkistetympää suomalaista kansanlaulua.



Kuva 11. Fragmentin tahdit 33–40 (Klami 1919).

Hungarian Dances.
BOOK IV.

17.

Revised and fingered by
William Scharfenberg.

JOHANNES BRAHMS

Andantino.

Primo

espress.
mp

Andantino.

Secondo

mp

**Ylönen &
Ojala**

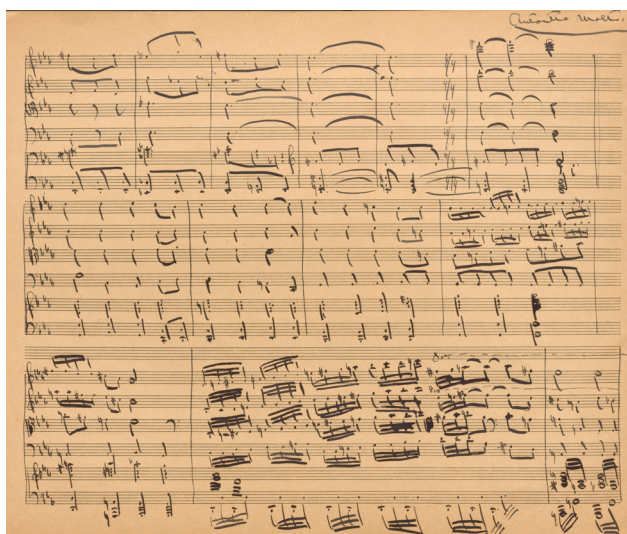
**Uuno Klamin
sävellystyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Kuva 12. Johannes Brahms: Unkarilainen tanssi n:o 17 fis, WoO1 (1898), alku. Lassú näkyy muiden muassa secondo-osan säestyskuviossa, ja ns. unkarilaisen mollin käyttöä havaitaan primo-osuuden melodiassa.

Klami käyttää 1. ja 2. viulun osuuksissa tahdissa 29 melodista mollia (kuva 13). Ensimmäisen viulun alaspäinen sävelkulkukuviossa 30, josta sello- ja piano-osuuksien perusteella puuttuu as-sävelen palautusmerkki, puolestaan kuulostaa ”itämaiselta”. Se voidaan nähdä niin sanottuna unkarilaisena mollina, josta tässä puuttuvat kuudes ja kolmas sävel. Tämä vahvistaa nä-

kemystä Klamin Brahms–vaikutteista. Klamin varhaisemmassa tuotannossa viitteitä tällaisesta unkarilaisesta mollista ei kuitenkaan esiinny. 1. viulun ja 1. sellon sävelikkö tahdissa 31 muodostuu periaatteessa ylöspäisen melodisen g–mollin sävelistä, mutta edellisen tahdin ja vahvan D–urkupisteen vuoksi yhdistelmä hahmottuu ei–diatonisena modaalisuutena, d–miksolyydisenä, jossa kuudes aste on alennettu, toisin sanoen c–pohjaisen akustisen asteikon⁷ 2. moodina. 2. viulun asteikko puolestaan alkaa akustisena b–pohjaisena asteikkona ja jatkuu tahdin toiselta iskulta akustisena c–asteikkona, johon kuitenkin ilmestyy muunnosävel as. Dissonanttisen harmonian kannalta erityisesti fis– ja f–sävelten sekä as– ja a–sävelten päällekkäisyys voi herättää soittajan pohtimaan, onko kyseessä säveltäjän tarkoitus vai kirjoitusvirhe? Tarkoitusta voidaan kuitenkin perustella Jann Paslerin kuvauksella ranskalaisten säveltäjien, kuten Debussin ja Ravelin soinnin itsensä takia luomien uusien sointurakenteiden käytöstä. Se poikkesi saksalaisten ja itävaltalaisien säveltäjien menettelytavasta, joka edelleenkin perustui sointujen toonaaliseen merkitykseen tai Schönbergin ja kumppaneiden myötä johti dodekafoniaan ja dissonanssin vapautumiseen. Ranskalaiset pinosivat intervaleja purkamatta välttämättä niitä lainkaan. Harmonioilla oli siten heidän musiikissaan sointiväriin liittyvä päämäärä. (Pasler 1991, 391; ks. myös Tyrväinen 2013, 115.)

Kuva 13a.
Fragmentin (Klami
1919) toinen
käsikirjoitussivu,
tahdit 20–32.
Tahdeissa 20
ja 22 toisella
iskulla sekä tah-
deissa 23–24 on
duuri–mollisointu.



7 Akustinen asteikko eli yläsävelasteikko mukailee yläsävelsarjaa. Se on mukailtu duuriasteikko, jonka 4. aste on lyhyden tapaan korkea ja 7. aste miksolyydisen tapaan matala. Puoliaskelia erottaa siis vain yksi kokoaskel.

antante molto.

**Ylönen &
Ojala**

Uuno Klamín
sävellystyylí
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 13b. Sama nuottiesimerkki (fragmentin tahdit 20–32) luettavuuden takia editoituina.

Pianolla on tahdissa 31 koko tahdin jatkuva d-molliharmoniaan assosioituva sointu, jonka kvinttinä onkin yllättäen as. 2. sello puolestaan rakentaa asteittain nousevin septimisoinnuin etenevän kulun D-duuriharmoniaa kohti. Ranskalaisvaikutteiden valossa tuo septimisointukulku voidaan nähdä melodisen g-mollin tonaalisena mikstuurina, saman sävellajin sointujen rinnakkaiskulkuna (de la Motte 1987, 231). Tässä tulkinnassa viulujen ja ykkösellon sävelkulkujen 1., 3. ja 5. sekä vastaavasti 9., 11., 13. ja 15. 32-osat muodostavat septimisointuja, joiden voidaan tulkita etenevän rinnakkaisliikkeessä 2. sellon septimisointujen kanssa. Tällöin tahdin ensimmäisen iskun sointu olisi B-duurisuurseptimisointu ja toisen iskun sointu C-duuripseptimisointu. Kolmannen iskun sointu, jos sen halutaan nähdä kuuluvan tähän septimisointukulkuun, on D-duuripseptimisointu, josta puuttuu septimi. Lisäksi on huomioitava, että tahdin ensimmäisen septimisoinnun lisäsävelinä ovat fis ja as ja että tahdin kaksi ensimmäistä septimisointua voidaan tulkita viulujen ja ykkösellon jatkuvien asteikkojen myötä myös noonisoinnuiksi. Mikstuurit assosioituvat erityisesti Debussyn musiikkiin. Niissä sointuja ei käytetä musiikillisen fraasin muotoiluun jännitteisinä tai purkaussointuina. Fraasi ei enää rakennu harmonian liikkeen varaan, vaan soinnut ovat aikaisempaa enemmän melodisen muodon ja värien määrittämiä soinnillisia yksiköitä (Grout ja Palisca 1988, 794; kuva 13). Fragmenttia aiemmin Klami oli käyttänyt monipuolisesti septimisointuja erityisesti vuoden 1919 pianosävellyksessään *Pastorale "Ass-dur"* (ks. myös Aho ja Valkonen 2000, 56). Siinä ne eivät kuitenkaan liikkuneet mikstuurin kaltaisessa rinnakkaisliikkeessä.



Kuva 14. Claude Debussy: *La cathédrale engloutie* (1910), tahdit 60–68. Debussyn mikstuurit näkyvät selkein tahdin 63 kolmannelta iskulta alkaen tahdin 64 ensimmäiselle iskulle.

Lisäsävelet, modaalinen kromaattisuus ja polytonaalisuus tulevat erityisen kiinnostaviksi fragmentin romanttisessa sointimaa-ilmassa. Salmenhaara (1968, 15) on kuvannut 1910-lukua vuosikymmenenä, jolloin uusi ja vanha olivat olemassa rinnakkain. Tyyliuunanimikkeiden termein romantiikka, impressionismi ja vähitellen uusklassismikin olivat samanaikaisesti läsnä. Voisiko Klamin yritelmä monenlaisten keinojen yhdistämiseksi olla varhainen merkki hänen orastavasta, kenties tässä vaiheessa vielä tiedostamattomasta kiinnostuksestaan intertekstuaalisuuteen?⁸ Klami on nimennyt omissa myöhemmissä lausunnoissaan ja kirjoituksissaan hänelle merkittäviä säveltäjiä, joiden sävellystyylissä on intertekstuaalisuuden piirteitä (Aho ja Valkonen 2000, 91; Klami 1990 [1960], 51; Klami 1993 [1930], 11).⁹ Vaikka ajatus intertekstuaalisuudesta – tai sen tietoinen hyödyntäminen – voisi antaa mahdollisuuden yhdistää romanttinen sävelkieli uusiin tyylipiirteisiin, on silti vaikea kyetä toteamaan, onko Klamin kohdalla kyse tarkoituksellisuudesta vai huolimattomuuden aiheuttamista tahattomista virheistä. On kuitenkin mahdollista, että säveltäjä halusi nimenomaan tuoda kudokseen mukaan lisäsäveliä tai polytonaalisuutta. Esittäjälle tämä antaa useita tulkintamahdollisuuksia, mutta samalla tekee epävarmaksi säveltäjän perimmäisestä tarkoituksesta.

Pedaalimerkintöjä¹⁰ fragmentissa ei ole, mutta pedaalinkäyttö kuuluu olennaisesti teoksen tulkintaan. Fragmentissa voidaan nähdä tyyllillisiä viitteitä siihen, miten pedaalia voisi käyttää: romanttinen tekstuuri edellyttää pedaalin käyttöä. Pedaalimerkintöjen puuttuessa pedaalin käyttö kuitenkin teosta soitettaessa on esteettistä poikkeamaa notaation ohjeistuksesta. Tämä taas on ilmaisuuden osa, ja ilmaisuus on esityksen perusta. Jos teoksen alun scherzomaisuutta halutaan korostaa, pedaalin käyttö voi olla niukkaa, mutta pianisti ei todennäköisesti soittaisi alkua täysin ilman pedaalia. Tahdistia 13 eteenpäin pedaali on suorastaan välttämätön legaton luomisessa, legaton, jota säveltäjä ei suoranaisesti osoita merkinnöillään lukuun ottamatta joiden-

**Ylönen &
Ojala**

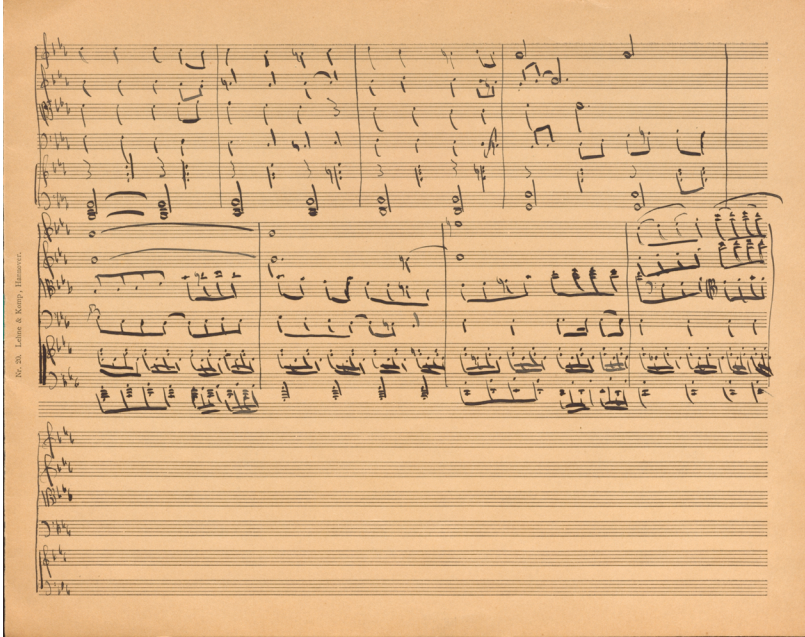
**Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

8 Intertekstuaalisuudella tarkoitamme tässä erityisesti sävellyksen sisältämiä viittauksia toisiin sävellyksiin, musiikkityyleihin tai musiikkiperinteisiin.

9 Mainittakoon intertekstuaalisuudesta musiikissa Maurice Ravelin pianotrioin (1914) toinen osa, jossa hän jäljittelee malaijilaista pantoum-muotoa (Newbould, 1975).

10 Pedaalimerkintöjen puuttumista ja sen syytä pohdittaessa on hyvä huomata, että Klamin ja Debussyn pedaalimerkintätapa muistuttavat toisiaan: Debussykään ei juuri notatoinut pedaalinkäyttöä, vaikka pedaali kuuluukin olennaisesti hänen musiikkiinsa (Rahkonen 2016, 71).

kin yksittäisten sävelten sitomista osoittavia merkkejä ja aivan fragmentin lopussa olevia legatokaarituksia. Epäloogiset kaaritutukset ja artikulaatiomerkinnät suovat esittäjälle tulkintamahdollisuuksia, mutta luovat myös ongelmatilanteita (ks. kuva 15).



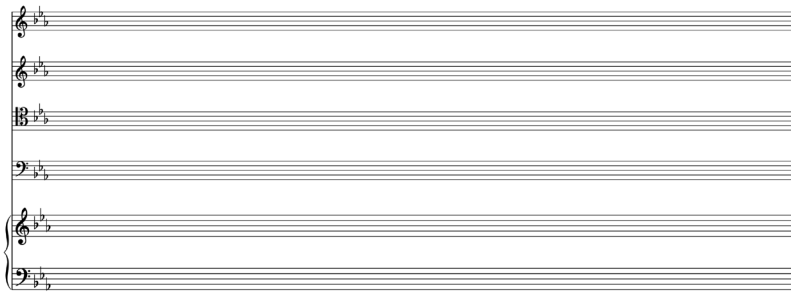
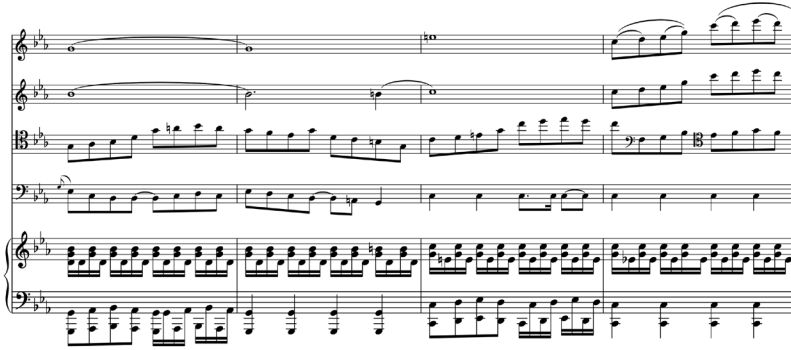
ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 15a. Uuno Klami: fragmentti, tahdit 33–40. Kaaritutukset tahdissa 40 aiheuttavat monitulkintaisuutta.



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylä
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**



Kuva 15b. Sama nuottiesimerkki (fragmentin tahdit 33–40) luettavuuden takia editoituina.

Sonaatti viululle ja pianolle

Vaikkeivät Uuno Klami ja Helvi Leiviskä (ja Onni Lampén) olleet samalla sävellysluokalla ennen syksyä 1921, he opiskelivat kuitenkin Melartinin johdolla teoreettisia aineita, kuten musiikinteoriaa, soinnutusta tai kontrapunktia (Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli). Melartinin soinnutustunneilla myös sävellettiin (ks. Tarasti 2017, 84–85). Kuten alla tulee esille, Klamin ja Leiviskän vuoden 1920 teoksissa on havaittavissa yhtymäkohtia, mutta tilannetta monimutkaistaa se, että Klami (1920a) aloitti sonaatin c-molli viululle ja pianolle jo keväällä 1920 ollessaan poissa Helsingin Musiikkiopistosta. Ei siten tiedetä, kuinka pitkälle hän sen kirjoittamisessa pääsi ennen syksyä ja sävellyssopintoja Melartinin johdolla. Viulusonaatin materiaalia hyväksi käyttäen hän sävelsi nopeasti 3.11. ja 15.12.1920 välisenä aikana sisarteoksen, sonaatin alttoviululle ja pianolle b-molli (Klami 1920b).

Viulusonaatti jäi kesken, mutta Klami sai kuitenkin valmiiksi kaksi kokonaista laajaa osaa ja finaalista noin puolen osan luonnoksia. Viulusonaatti on laajempi kuin Klamin edeltävät teokset. Sen pituus on n. 19 minuuttia, jos teoksen finaali on tarkoitettu lähes alttoviulusonaatin finaalin kaltaiseksi, kuten Eero Kestin finaaliarekonstruktiossa on oletettu (Klami 2019 [1920]). Fragmentti puolestaan on katkelma teoksesta, jonka suunniteltua pituutta ei tiedetä. Keskenenäisyyttä Klamin sävellyksissä voidaan lähestyä myös hänen työskentelytavallaan, jossa kesken jäänyt teos jätetään ”kaikessa rauhassa lepäämään” ja siihen palataan myöhemmin. Klami myös totesi sävellysten korjailutarpeen liissäntyneen iän karttuessa (Lilja 1990 [1955], 193). Tuskin hänen 19–20-vuotiaana säveltämänsä sonaatin keskenenäisyyden voi vielä katsoa kuvastavan iän mukanaan tuomaa korjailunhalua, mutta se voidaan nähdä kriittisyyden lisääntymisenä, sävellysharrastuksen vakavoitumisena ja rajakohtana siirryttäessä ammattiopintoihin.

Viulusonaatin nimen Klami kirjoitti saksaksi. Tämä on jatkumoa eri kielille Klamin teosten nimissä. Nyt nimi ei ole seka-kielinen kuten pianotriossa. Esitysohjeet ovat italiaksi. Toisessa osassa on myös harvinainen sana – *trascinando* (”vetäen”), jolla Klami tavoittelee musiikillista suuntaa.

Ensimmäisen osan sonaattimuoto on pianotrio- verrattuna selkeämpi, eikä monitulkintaisuutta kertausjakson alkamiskohdasta ole. Voisiko tämä jo viitata usklassisuuteen? Selkeät muodot, kuten sonaattimuoto, ovat usklassinen piirre (Salmenhaara 1968, 120; Mäkelä 1990, 25). Klamin viulusonaatin ensimmäi-

ARTIKKELIT
4 | 2025

nen osa on kuitenkin pääosin romanttiseen harmoniaan perustuvaa ja sen rinnalla impressionistisia vaikutteita hyödyntävää musiikkia. Ensimmäisen osan muotorakenteen lisäksi uusklassisuuden – sellaisena, kuin se nykyään tavataan ymmärtää – piirteitä voidaan pitää toisen osan yksinkertaista ja säästeliästä kirjoitustapaa sekä melodian merkitystä siinä. Ilmaisuu on objektiivista, ei tunteellista. Uutena piirteitä Klamin sävellyksissä huomio kiinnittyy ajoittaiseen polyrytmiikkaan, kuten ensimmäisen osan tahdeissa 4, 31–36 ja 158.

Ensimmäisen osan pääteemassa Klami käyttää doorista moodia (kuva 16; vrt. Tyrväinen 2013, 307). Tyrväinen (ibid., 305, 307) toteaa sonaatin modaalisen pääaiheen ekstaattisen kaareutumisen puolentoista oktaavin alueelle sekä sen sisältämien melodiahyppejen olevan piirteitä, joita on paljon havaittavissa ranskalaisessa vuosisadanvaihteen musiikissa (ks. nuottiesimerkki Maurice Ravelin vuonna 1905 säveltämästä Sonatinesta, kuva 17). Viulun doorisen pääaiheen alla oleva pianistin vasemman käden osuus koostuu luonnollisen mollin sävelistä. Luonnollista mollia Klami oli käyttänyt myös vuoden 1916 pianosävellyksissään *Trauermarsch* (1916a) ja *Metsänhaltija* (1916c). Dooriseen modaalisuuteen viittaavaa on muiden muassa tahdeissa 168–169 ja 174–176 sekä tahtien 112–115 viuluosuudessa.

Viulusonaatin ensimmäisen osan tahdeissa 127–130 on mikstuurin kaltaisia harmonioita: tahdissa 127 Cis-duurinoonisointu (enharmonisuus huomioiden), seuraavassa tahdissa h-urkupisteelle rakennettu Dis-duurinoonisointu ja tahdissa 129 F-duuripienseptimisointu vähennettyine kvintteineen h-urkupisteen säilyessä. Urkupisteestä luovutaan tahtien 129–130 aikana, mutta G-duuripienseptimisointu vähennettyine kvintteineen jatkaa mikstuurin kaltaista kulkua. Lisäksi on mainittava kokosävelasteikko – impressionismiin viittaava kromaattinen symmetria, jota Klami käyttää muiden muassa tahtien 127–130 pianon diskantin ensimmäisillä iskuilla. Sen perusteella voidaan jopa määrittää epäselvästi kirjoitettu tahdin 128 piano-osuuden ensimmäisen iskun ylin sävel g^2 :ksi, vaikka se vaikuttaakin f^2 :lta. Tämä on hyvä esimerkki teosanalyysin tärkeydestä muusikon valmistautumisessa, suorastaan välttämättömyydestä (ks. esim. Dunsby 2002, 232; Lettberg 2008, 130–131).

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Sonate, C-moll.

Allegro moderato.

Viol. *mf* *fz*

Piano *mf legato e brillante* *mfz fz*

bas marcato e mf

cresc. *poco a poco* *f* *f*

f risoluto

risoluto f *legato.*

ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 16. Klamin viulusonaatin (1920a) alku, tahdit 1–11.



Kuva 17. Ravel, Maurice (1905). Sonatine. kolmas osa, tahdit 4–11. Tahdeissa 4–10 melodia on ambitukseltaan puolentoista oktaavin laajuinen ja sisältää monia hyppyjä. Vrt. kuva 16.

Dynamiikka on monipuolista, mutta osassa on myös tahtien 113–159 pitkä taite ilman dynaamisia merkintöjä. Nuottitekstuurin ekspressiivisyys ja muun muassa tahdistä 127 tahtiin 130 tähtäävä mikstuurin kaltainen sävelkulku motivoivat kuitenkin dynamiikan suunnitteluun. Tässäkin teoksessa ympäröiviä tapahtumia tarkastelemalla saadaan paikattua puutteellista notatiota. Nuottitekstuuri on toisinaan niukkaa; toisinaan kerroksia on päällekkäin useita. Säveltäjä on ajoittain kirjoittanut todella suurelle kädelle, ja pienikätiselle pianistille horisontaalisuuden löytäminen voi olla haaste tarvittavien koukkausten takia, mikä on sävellystyylin uusi piirre. Esimerkkinä tällaisesta ovat tahdit 99–105 (kuva 18).



Kuva 18a.
Klamin viulusonaatin (1920a) ensimmäisen osan tahdit 97–106. Klamin kirjoitustapa suurelle kädelle tahdistä 99 alkaen on pienikätiselle soittajalle ongelmallinen.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma



Kuva 18b. Sama nuottiesimerkki (viulusonaatin ensimmäisen osan tahdit 97–106) luettavuuden takia editoituina.

Viulusonaatin laulumuotoisen toisen osan tekstuurissa on paljon septimisointuja ja lisäsävelharmonioita. Lisäsävelet aiheuttavat tässäkin ajoittaista pohdintaa säveltäjän tarkoituksesta. Pianotekstuurin koraalimaisuus tuo mieleen Klamin ensimmäisen pianosävellyksen, *Sävelmän* A-duuri vuodelta 1916 (Klami 1916d). Kaaritusmerkinnöissään Klami on onnistunut joistain puutteista huolimatta välittämään aiempaa selkeämmän viestin esittäjälle. Kuitenkin esimerkkinä kaaritusten ajoittaisesta vaikeasta tulkittavuudesta mainittakoon tahtien 4–5 väli, jossa d-sävelten väliltä puuttuu kaari, vaikka muut soinnun sävelet ovat vaihtuvaa bassoa lukuun ottamatta kaaritettu. Ensimmäisen kirjoittajan erilaiset levytystulkinnat kyseisestä kohdasta kuvas-

tavat Klamin nuottikirjoituksen ajoittaisen vaikeaselkoisuuden mahdollistamia erilaisia tulkintatapoja (Klami 2013 [1920]; Klami 2020 [1920]). Myös arpeggiomerkinnät ovat ajoittain puutteellisia.

Säveltäjä kirjoitti toisen osan esitysohjeeksi ”Antante molto” – kuten fragmentissa. Viulusonaatin osalta kirjoitustapa voidaan niin ikään tulkita Klamin humoristisena tarkoituksena herättää jonkinlaista pahennusta taidemusiikin saralla.¹¹ Sitä voidaan kuitenkin pitää tässäkin teoksessa tahattomana kirjoitusvirheenä.

Kolmannen osan luonnokseen Klami on hahmotellut leikkisää tunnelmaa, joka muistuttaa hänen sävellyksensä *I:nen Konsertti*, G-duuri, op. 5/1 (1916b) kolmannen osan *March*-taitetta. Finaaliluonnoksen säerakenteet kuulostavat oudoilta, kun mars-siirtymistä ikään kuin poiketaan. Tämä poikkeaman tunne syntyy viulu- ja piano-osuuksien välisistä dissonansseista, jotka aiheuttavat ajoittain polytonaalisen vaikutelman. Säkeiden alkamis- ja päättymiskohdat hämärtyvät. Henry F. Gilbertin (1926, 41) mukaan tavanomaisen järjestyksen epätavalliset katkokset saavat kuulijassa aikaan koomisuuden tunteen. Tällaista huumoria edustaa muun muassa ranskalaissäveltäjä Emmanuel Chabrierin *Joyeuse Marche* (1888; kuva 19). On vaikea sanoa, onko Klamin kohdalla vielä kyse nuoren säveltäjän taitamattomuudesta vai ehkä tässäkin orastavasta huumorista, jopa groteskiudesta, joka viulusonaatin finaaliluonnoksessa ilmentyy formaalien rakenteiden ”virheinä”.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

11 Huumori ilmentyy myöhemmin Klamin tuotannossa ilmeisen tarkoituksellisesti muun muassa antiromanttisuutena, äänenkuljetuksen virheinä ja harmonian ajoitusvirheinä, psykologisen tarkkanäköisyyden ja musiikillisen näkemyksen yhdistelmänä, kuten hänen teoksessaan *Kuvia maalaiselämästä* (1997 [1932]; Tyrväinen 2013, 572, 574–575).

JOYEUSE MARCHE

A VINCENT D'INDY.

Réduction à 2 Mains par l'Auteur

EMMANUEL CHABRIER



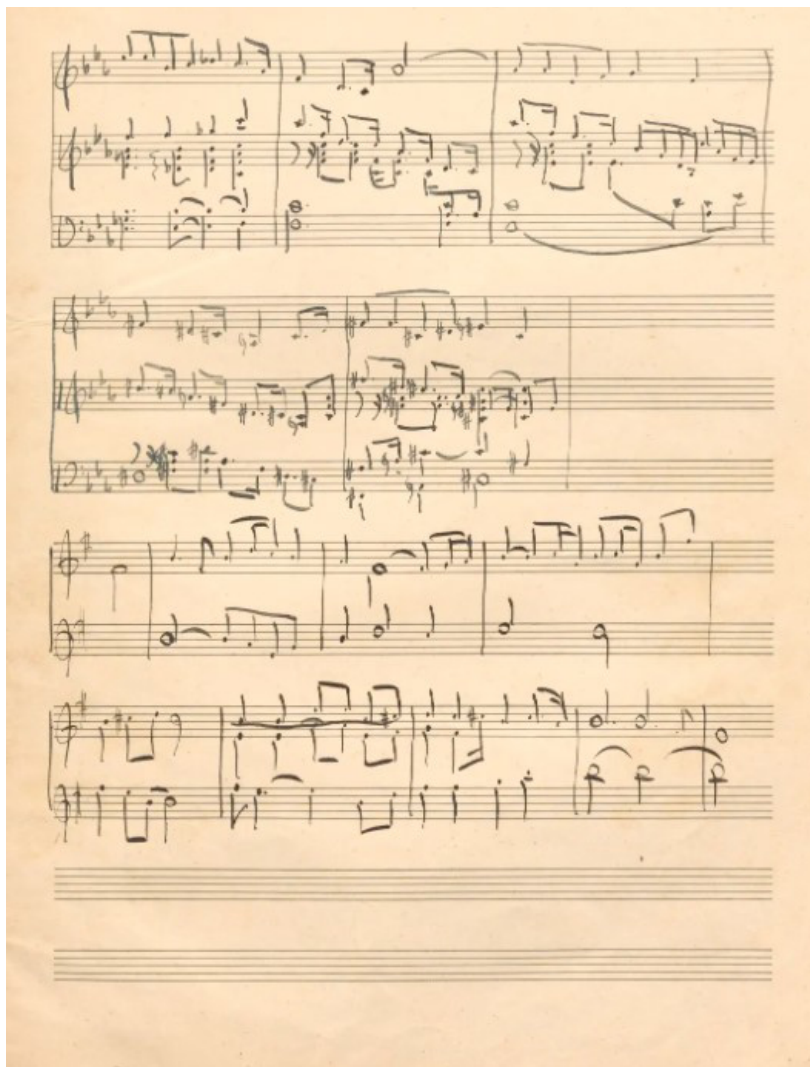
ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 19. Emmanuel Chabrier: Joyeuse Marche, säveltäjän pianosovitus, alku (1890).
Huumori syntyy odotusten petttämisestä, marssirytmien rikkomisesta heti teoksen alussa.

Voidaan myös pohtia, ovatko Klamin omalaatuiset lisäsävelet esimerkiksi luonnoksen tahdissa 15 lopulta kirjoitusvirheitä vai tahallisesti groteskeja. Epäilyttävälle sävelille tahdissa 15 voidaan yrittää etsiä selitystä polytonaalisuudesta. Silloin tahdin 15 kaksi viimeistä iskua koostuisivat viuluosuuden fis-fryygisestä 16-osa-asteikosta. Piano-osuuden diskantissa puolestaan soi samaan aikaan fis-aiolinen, ja bassoviivastolla on nuottiku- van mukaan as-lyydinen – kaikki päättyen gis- tai as-sävelelle ennen tahtiviivaa. Vaihtoehtoisesti kyse on vain käsikirjoituk- seen jääneistä tilapäisten kromaattisten merkkien puuttumisesta varsinkin, kun merkintä on jo toisessa oktaavialassa. Silloin- kin jää esittäjän kannalta kuitenkin ongelmallisesti epäselväksi, onko kyse fryygisestä, aiolisesta, molemmista vai jostain muus- ta. Käsikirjoituseditointiin liittyvä problematiikka nousee tämän esimerkin avulla konkreettisesti esille. Myöhemmin tahdeissa 73–78 modaalisen vaikutelman luova pitkään jatkuva b-molli- ja Es-duurisoinnun vuorottelu voidaan nähdä perusteena lisä- tä alennusmerkki tahdin 79 d-sävelelle, josta se on ilmeisesti unohtunut. Tällöin b-mollisointu laajenisiko koko tahdin mittai- seksi, ja seuraavassa tahdissa Es-duurisointu palaisi.

Luonnoksen lopussa on kahdeksan tahtia nuottimateriaalia (kuva 20), joka muistuttaa läheisesti alttoviulusonaatin finaa-

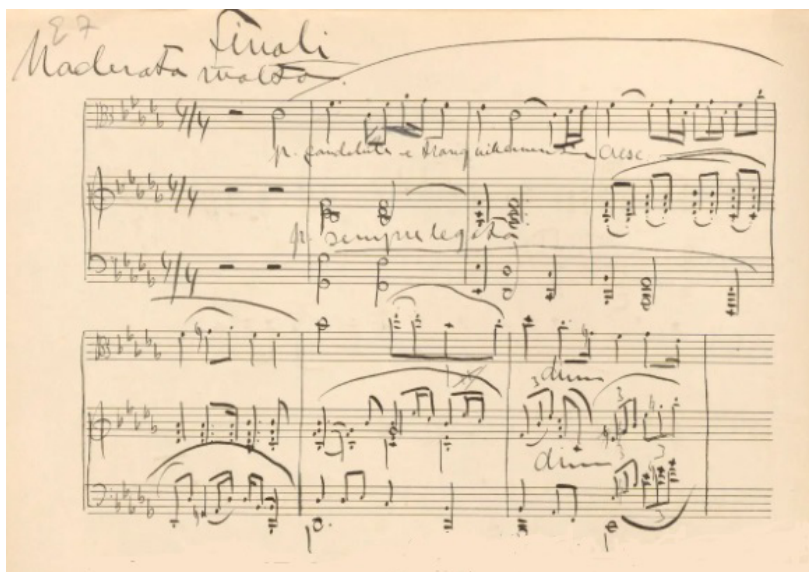
lin alun hymnimäistä johdantoa (kuva 21). Kiinnostavaa on, että se on viulusonaatin finaalin luonnoksessa ikään kuin keskellä osaa. Klami ilmeisesti suunnitteli jatkavansa viulusonaatin finaalia näin, mutta siirtyikin alttoviulusonaatin pariin.



**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyli
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Kuva 20. Klamin viulusonaatin (1920a) finaaliuonnoksen loppu.



ARTIKKELIT
4 | 2025

Kuva 21. Klamin alttoviulusonaatin (1920b) finaaliuonnoksen alku.

Uuno Klamin viulusonaatin ja Helvi Leiviskän pianosonatiinin sävellystyylilien leikkauspintoja

Klamin opiskelutoveri Helvi Leiviskä teki vuoden 1920 f-molli-pianosonatiinissaan samankaltaisia tekstuurillisia ratkaisuja kuin Klami viulusonaatissaan (ks. kuvat 18 ja 22). Tällainen on hitaan trillin kaltainen säestyskuvio, jota melodia ympäröi joko sekä yläpuolelta että alapuolelta tai pelkästään yläpuolelta.¹²

- 12 Kiinnostavaa on, että Klami on kirjoittanut alttoviulusonaattinsa ensimmäisen osan piano-osuuden vastaavaan kohtaan tahtiin 101 sormituksen, joka on samankaltainen kuin Leiviskän sonatiinin ensimmäisen osan tahdin 115 sormitus ja joka on samalla alttoviulusonaatin ainoa sormitus. Klamin sormitus, jossa peräkkäiset kuudestoistaosat on merkitty soitettavaksi vasemman käden peukalolla, on epäidiomaattinen. Lisäksi on huomattava, että vastaavassa kohdassa Klamin viulusonaattia sormitusta ei ole kirjoitettu.



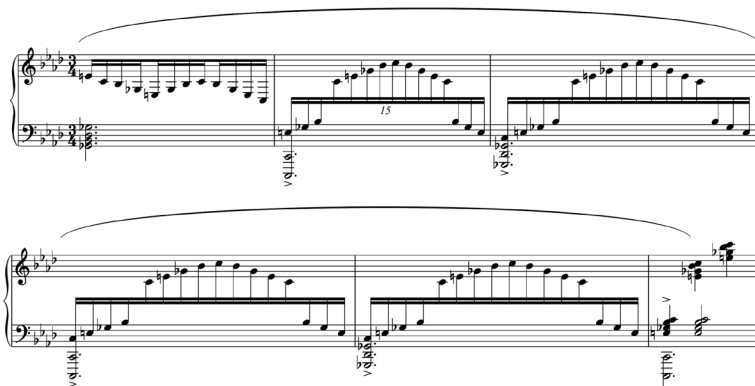
Kuva 22. Helvi Leiviskän (1920) sonatiinin ensimmäisen osan tahdit 113–124.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Yhtymäkohtia Klamin sonaatilla ja Leiviskän sonatiinilla on myös polyrytmiikan, kokosävelasteikkojen ja modaalisen harmonian alueella. Klamin sonaatin ensimmäinen osa on kuohuvan romanttinen, ja siinä voi kuulla Toivo Kuulan tyyliä (ks. myös Aho ja Valkonen 2000, 58). Soinnutuksen romanttinen tai myöhäisromanttinen tyyli yhdistää myös Leiviskän ja Klamin teoksia. Toisinaan Leiviskän soinnutus kuulostaa modaalisuudessaan hyvin samankaltaiselta kuin Klamin. Koska Klami näyttää ajatelleen viulusonaatin finaalia lähes alttoviulusonaatin finaalin kaltaisena, tässä yhteydessä viittaamme myös Klamin alttoviulusonaattiin. Leiviskän sonatiinin finaalin loppuvaiheilla, erityisesti tahdeissa 142–155, on hyvin samankaltaista tekstuuria kuin alt-

toviulusonaatin finaalin rekonstruktion tahdeissa 90–97¹³ ja viulusonaatin finaalin rekonstruktion tahdeissa 115–122¹⁴ raivoisine arpeggioineen, voimakkaaine nyansseineen, aksentoituine sävelineen ja kokosävelasteikkoon perustuvine sävelkulkuineen (Klami 2021 [1920], 2019 [1920]; ks. kuvat 23 ja 24).



Kuva 23. Kokosävelasteikkoon perustuvia arpeggioita Helvi Leiviskän pianosonaatinin finaaliissa.



Kuva 24. Uuno Klamin viulusonaatin finaalierekonstruktiiossa on Helvi Leiviskän pianosonaatin finaalin tekstuuria muistuttavia piirteitä.

- 13 Tahtinumerot viittaavat Eero Kestin editioon Klami 2021 [1920].
- 14 Tahtinumerot viittaavat Eero Kestin tekemään finaalierekonstruktion hänen ja Esa Ylösen editiossa Klami 2019 [1920]. Kesti rakensi Klamin viulusonaatin finaalin sen ja alttoviulusonaatin finaalin käsikirjoitusmateriaaleja hyväksi käyttäen. Työtä vaikeutti merkittävästi alttoviulusonaatin käsikirjoitusmateriaalin epäselvyys. Viulusonaatin ja alttoviulusonaatin finaalien materiaalien vertailun perusteella Kesti kuitenkin päätteli, että Klami lienee tarkoittanut näiden sisarteosten finaalit hyvin samankaltaisiksi (Klami 2021 [1920], esipuhe; Klami 2019 [1920], esipuhe).

Vaikka viulusonaatin finaali luonnoksissa on alttoviulusonaatin finaalin luonnoksia vastaava kohta, johon Klami jälkimmäisessä on merkinnyt urkupistepedaalin, viulusonaatissa pedaalimerkintöjä ei ole lukuun ottamatta toisen osan alussa olevaa *una corda* -merkintää. Helvi Leiviskä puolestaan käyttää pianosonaatin urkupistepedaalia heti ensimmäisen osan tahdissa 43. Esitämme edeltävän tarkastelun perusteella ajatuksen, jonka mukaan Klami on mahdollisesti tutustunut opiskelutoverinsa vuonna 1920 sävellettyyn teokseen (Leiviskä 1920; Tarasti 2017, 428) viulusonaattinsa ja alttoviulusonaattinsa sävellystyön välissä tai aikana. Tätä ajatusta tukee myös edellä alaviitteessä selostettu sormitustapaus.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyyl
pianokamari-
musiikkiteoksissa**
1917–1920:
pianistinen
näkökulma

Pohdinta

Uuno Klamin vuosien 1917–1920 pianokamarimusiikkiteoksista voidaan havaita hänen varhaisen sävellystyylinsä kehittyminen aiempaa tuotantoa laajamuotoisempaan suuntaan. Tämä kuvastuu sonaattimuodon käytössä pianotriossa ja viulusonaatin (sekä sen sisarteoksen alttoviulusonaatin) ensimmäisissä osissa ja teosten pituuksissa. Fragmentin keskeneräisyyden takia sen suunniteltua pituutta ei tiedetä. Viulusonaatissa sonaattimuoto on selkeämmin hahmotettavissa kuin pianotriossa. Sonaattimuodon hallinnan opettelu voidaan nähdä opiskeluun kuuluvana tehtävänä – olivathan sävellysmuodot monipuolisesti esillä Melartinin tunneilla (Ranta-Meyer 2008, 64). Sonaattimuodon käyttöä voidaan kuitenkin lähestyä myös uusklassismin piirteinä. Sulho Ranta (1942, 183) luonnehti impressionismin klassisiin muotoihin palaamista jopa *Les Six* -säveltäjäryhmän päätarkoitukseksi, ja esimerkiksi oktetossaan (1919–1923) Stravinski puolestaan ”kiteytti uusklassisen tyylinsä ottamalla käyttöön sonaattimuodon ja hyödyntämällä fuugatekniikkoja” (Carr 2014, 248). Uutena piirteinä Klamin sävellystuotannossa on myös teosten keskeneräisyys (fragmentti, viulusonaatti, mahdollisesti myös pianotrio), vaikka on huomattava, että kahdesta Klamin vuoden 1916 kamarimusiikkiteoksesta ei niiden osittaisen katoamisen takia tiedetä, onko säveltäjä saanut ne valmiiksi (ks. Aho ja Valkonen 2000, 309). Keskeneräisyys voidaan myös nähdä Klamin työskentelytavan muutoksena, jossa teos jätetään lepäämään ja siihen palataan myöhemmin, kriittisyyden lisääntymisenä ja sävellysharrastuksen vakavoitumisenä kohti ammatillisuutta.

Pianotrion teosotsikko on seka- ja viulusonaatin saksankielinen, kun puolestaan esitysohjeet kaikissa kolmessa artikkelin sävellyksessä ovat italiaksi. Eri kielten käyttö voidaan nähdä kosmopoliittisena piirteenä. Se antaa avartavaa tukea tulkinnan muodostamiseen myös muun notaation osalta ja viittaa mahdollisuuteen tulkita säveltäjän merkintöjä monitahoisina ja pikemminkin väljästi kuin tiukasti ja tarkkaan ohjeistavina.

Tarkastelluissa teoksissa dynamiikkaan liittyvät merkinnät ovat niukkoja. Kuitenkin viulusonaatissa ohjeita on huomattavasti enemmän kuin fragmentissa, mutta pianotrioon verrattuna vain vähän enemmän. Tunnusomaista on myös Klamin tapa unohtaa kirjoittaa väliaikainen kromaattinen merkki, jos sama sävel on esiintynyt muunnettuna juuri edellä jossain muussa oktaavialassa. Kromaattisten merkintöjen ajoittainen puutteellisuus sekä epäselvä notaatio herättävät epätietoisuutta säveltäjän tarkoituksesta. Lisäsävelet eivät kuitenkaan ole uusi piirre Klamin tuotannossa; niitä on sekä varhaisemmassa että varsinkin myöhemmässä tuotannossa (ks. myös Salmenhaara 1996, 311), kuten 1922 pianokvartetossa *Quatuor*. Kaaritukset ovat viulusonaatissa muita teoksia selkeämpiä, mutta edelleen ajoittain puutteellisia. Puutteelliset artikulaatiomerkinnot tai merkintöjen puute yhdistävät teoksia, eikä niissä ole pedaalimerkintöjä tai sormituksia viulusonaatin toisen osan yhtä pedaalimerkintää lukuun ottamatta. Kuitenkin viulusonaatin sisarteoksessa alttoviulusonaatissa pedali- ja sormitusmerkintöjä on jo enemmän.

Varhaisissa pianosävellyksissä, kuten *Trauermarsch* c-molli, op. 8 (1916a), havaittava luonnollisen mollin käyttö laajenee runsaammaksi modaalisuudeksi tutkituissa teoksissa, joiden osalta sitä voidaan pitää Klamin elämäpiirin tuottamina, suomalaisiin kansansävelmiin viittaavana tai vaihtoehtoisesti modernismin piirteenä, mahdollisesti molempina. Kansansävelmiin viittaavia vaikutteita tai ratkaisuja esiintyy paitsi pianotriossa myös fragmentissa. Kaikkia sävellyksiä kuitenkin yhdistää perustaltaan romanttinen sävelkieli. Asteikkojen käytössä pianotriossa ja fragmentissa heijastuu mieltymys melodiseen molliin. Niin kutsuttu unkarilainen molli, joka fragmentissa esiintyy ensimmäistä kertaa Klamin tuotannossa, vahvistaa tulkintaa Brahms-vaikutteisista. Fragmentin rajut dissonanssit voidaan kuitenkin nähdä jopa jaavalaista gamelan-musiikkia muistuttavina piirteinä, mikä olisi selkeä Debussy-konnotaatio. Myös sekä fragmentissa että viulusonaatissa esiintyvät mikstuurityypiset sointurakenteet viittaavat Debussyn suuntaan. Fragmentissa Klami käyttää paikoin myös duuri-mollisointuja. Polytonaalisuuteen viittaavaa löytyy

eniten fragmentista. Sulho Ranta (1942, 179) luonnehtii polytonaalisuutta *Les Six* –säveltäjä Darius Milhaud’n (1892–1974) keskeiseksi tunnusmerkiksi, ja Milhaud’n (1923, 552–554) itsensä mukaan polytonaalisuus on diatonisuuden looginen ja väistämätön seuraus ja polytonaalisuuden hallinta välttämätöntä jokaiselle muusikolle. Vaikka tutkituista teoksista löytyy uusklassismiin liitettyjä piirteitä, on tärkeä muistaa käsittelen *uusklassismi* sen nykyisen kaltaisissa merkityksissä alkaneen vakiintua vasta myöhemmin. Viulusonaatissa on uutena piirteenä kromaattisten symmetrioiden – lähinnä kokosävelasteikon – ja polyrytmiikan käyttö. Teoksissa on havaittavissa ja niitä yhdistää orastava intertekstuaalisuus. Tutkittujen teosten tyyliä voidaan luonnehtia eri vaikutteilla höystettynä romantiikkana. Säveltäjän henkinen joustavuus ja nopea uusien vaikutteiden omaksumiskyky olivat jo tässä varhaisvaiheessa luonteva kasvualusta intertekstuaalisuudelle, joka kulminoitui hänen tuotannossaan 1920-luvun lopussa (Aho ja Valkonen 2000, 292).

Pianotriossa sävellystyylin kannalta kiinnostavia piirteitä ovat pentatonisuus, staattisuus, alleviivattu monotonisuus ja arkaaisuus. Fragmentin sävelkieli on muiden teosten lailla romanttista, ja siinä mahdollisesti näkyy jopa sitaatti Brahmsin laulusta *Sonntag*, op. 47/3. Klami tuo fragmentissa pianotriossa näyttäytyneen groteskin piirteen rinnalle kenties huumoriksi tulkittavan esityserkinnän. Kuitenkin kysymys voi olla myös Klamin puutteellisesta kielitaidosta tai tahattomasta kirjoitusvirheestä.

Lyhydestään ja keskeneräisyydestään huolimatta fragmentilla on merkitystä Klamin sävellystyylin muutosten kehittymisen hahmottamisessa. Klami käyttää romanttista sävelkieltä, mutta suhtautuu siihen myös kriittisesti ja uudistavasti. Yleissävyltään romanttinen musiikki saa siellä täällä yleensä impressiivisiin liitettyistä keinovaroista ammennettua vastakohtaisuutta tai -reaktiota. Lisäsävelet korostavat harmonian väriluonnetta. Klami saattaa esimerkiksi vakiinnuttaa hyvin selkeän sävellajitunnun, mutta hämärtää sitä kromaattisilla ratkaisuilla. Sävellajituntu säilyy, mutta notaation esittäjälle välittämä viesti jää osittain hämäräksi. Sulho Ranta (1932, 122) totesikin kirjoituksessaan Uno Klamista:

Totta on, että Klamin melodia ei juuri koskaan ole esim. sakalaisessa mielessä sävellajiton, mutta hänen soinnunkäytössä on usein niin ”mistään piittaamaton” että sana moderni on kaikkein vähintään, mitä siitä voi sanoa.

**Ylönen &
Ojala**

**Uno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Fragmentissa Klami on kirjoittanut pianissimo-merkinnän vuoden 1919 pianosävellyksen *Pastoraali* As-duuri kaltaisella, muusta tuotannostaan poikkeavalla tavalla: *p.p.* Tämä merkin-tätapa osaltaan vahvistaa teoksen ajoittamista vuodelle 1919.

Polyrytmiikka, kokosävelasteikot, modaalinen harmonia ja soinnutuksen romanttinen tai myöhäisromanttinen tyyli ovat Klamin viulusonaatin (1920) ja hänen opiskelutoverinsa Helvi Leiviskän sonatiinin f-molli (1920) selkeästi havaittavissa olevia yhtymäkohtia. Klamin kanssa Melartinin sävellysluokalla syys-lukukaudella 1920 olleen Onni Lampénin tuon vuoden teokset *Runoelma* (Lampén 1920a) ja *Intermezzo* (Lampén 1920b) edus-tavat myös romantiikkaa, mutta niissäkin havaitaan modaalii-suutta, pentatonisuutta, kokosävelasteikkoja ja mikstuurinomai-suutta. Helvi Leiviskä aloitti Melartinin sävellysluokalla vasta kevätlukukaudella 1921. Sävellysluokalla käyty diskurssi ei ra-joittunut vain oppitunteihin, vaan oli mitä ilmeisimmin laajem-min keskusteluissa läsnä Helsingin musiikkiopistossa.

Puutteellinen notaatio korostaa esittäjän tarvetta hyödyn-tää tulkintansa muodostamisessa ymmärrystään merkintöjen konteksteista laajasti. Kun kyseessä on sonaattimuotoinen teos, muun muassa dynaamisten ja muihin musiikillisiin merkintöi-hin liittyvien ratkaisujen tekeminen helpottuu notaation vailli-naisuuksista huolimatta. Pianotrion kenraalitauot voidaan näh-dä siirtyminä, jotka mahdollistavat esiintyjälle erilaisia valintoja. Niillä voidaan muun muassa vähentää tai poistaa niukan agogi-sen merkintätavan aiheuttamaa epäidiomaattisuutta.

Koska yhtä poikkeusta lukuun ottamatta teoksiin ei ole kir-joitettu pedaalimerkintöjä, partituurin kirjaimellinen tulkinta ei toimi: pedaalin käyttö on oleellinen osa linjan luomisessa. Voi-daan ajatella, että pedaalimerkintöjen puuttuessa pedaalin käyttö teosta soittaessa on esteettistä poikkeamaa säännöistä. Tämä taas on ilmaisun osa, ja ilmaisu on esityksen perusta. Notaati-on välittyminen esittäjälle niin, ettei epäilystä kirjoitusvirhees-tä syntyisi, olisi vaatinut säveltäjän itsensä tekemiä selventäviä kromaattisia merkkejä. Klamin notaation lisäsäveliset, polyto-naalisiksi tarkoitetut tai kromaattisesti virheellisesti merkityt ongelmakohdat hidastavat pianistin harjoittelua. Varsinkin kä-sikirjoitusten pohjalta työskennellessään esittäjä voi joutua poh-timaan säveltäjän merkintätavoista (tai niissä esiintyvistä puut-teista) johtuvia editointikysymyksiä. Niiden ratkaisemisessa voi kohdata säveltäjän esteettisiin tarkoituksien pohtimiseen liit-tyviä tilanteita, kuten pitäisikö esimerkiksi Klamin viulusonaatin tilapäisissä kromaattisissa merkeissä olevia kysymyksiä ratkoa

konservatiivisesti olettaen Klamin tarkoittaneen pikemminkin duurimollitonaalisia sävelikköjä vai olettaen kyseessä olevan radikaalimpaa pyrkimystä: perinteisestä duurimollitonaalisuudesta poikkeavia sävelikköjä kuten useita samanaikaisia diatonisia moodeja. Kromaattisten symmetrioiden tunnistaminen saattaa auttaa ratkaisemaan Klamin notaation epäselvyyksistä aiheutuvia ongelmia ja korostaa näin ollen analyysin merkitystä tässä tapauksessa erityisesti Klamia soittavan muusikon valmistautumisessa (Lettberg 2008, 130–131).

Kaiken kaikkiaan Klamin vuosien 1917–1920 pianokamarimusiikin sävellystyylillä voidaan sanoa leimaavan *muuttuva monivaikutteisuus*. ”Arkaainen modaalisuus” oli havaittavissa jo vuoden 1917 pianotriossa. Kansanmusiikinomaiset vaikutteet ilmenevät Matti Huttusen (1993, 122) kuvaamalla tavalla: ”inspiroituneesti, tiedostamattomasti ja myötäsyttyisesti” kansanmusiikkia kuitenkin hyväksi käyttämättä (ks. Tyrväinen 2013, 105–106). Modernismin ajatuksen mukaisesti vanhaa ja uutta on läsnä samanaikaisesti, aiempien haltuun otettujen konventioiden rinnalla Klami ilmaisee kriittistä ja uudistavaa asennetta (ks. Pasler 1991; Tyrväinen 2013). Monivaikutteisuus näkyy myös esityserkintöjen kielen kosmopoliittisuutena. Tämä tutkimus vahvistaa Klamista piirtynyttä kuvaa säveltäjänä, joka ei tunnistanut tyylillisistä ongelmia eikä asettunut jonkin erityisen suunnan seuraajaksi (ks. Tyrväinen 2013, 33), mikä näkyy jo tässä artikkelissa tutkituissa teoksissa monityylisyytenä, kosmopoliittisuutena ja toisaalta tyylillisenä epäyhtenäisyytenä.

Teosten notaatiossa ilmenevä monitulkintaisuus – tahallista tai ei – sekä fragmentaarisuus tai keskeneräisyys, kenties kokeilevuuskin, henkivät ajatusta ilmaisullisesta etsinnästä, vaikutteiden vastaanottamisvalmiudesta ja muutosvaiheesta, jota sittemmin vahvistaa sekä opiskelu Erkki Melartinin sävellysluokalla että ulkomailla. Artikkelini on tuonut esiin yhtymäkohtia Klamin ja Helvi Leiviskän pianosonatiinin (1920) välillä. Vaikka tulevat säveltäjät eivät vielä syyslukukaudella 1920 opiskelleet yhdessä Melartinin sävellysluokalla, he molemmat olivat kuitenkin Melartinin oppilaita muissa aineissa jo aiemmin. On oletettavaa, että myös muu Melartinin opetus sisälsi sävellysopetuksen kaltaista sisältöä (ks. Tarasti 2017, 84). Hänen oppilailtaan oli mahdollisuus ainakin soinnutuksen, kontrapunktin ja sävellyksen opiskeluun rinnakkain – opettihan Melartin näitä kaikkia (Ranta-Meyer 2025, 720). Näin Klaminkin opiskeluympäristöstään saamat musiikilliset vaikutteet ulottuvat osin jo aikaan ennen varsinaisia sävellyspintoja. Toisaalta kasvusta säveltäjä-

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

nä kertovat vuosien 1917–1920 teoksissa siirtyminen kohti suurimuotoisempia teoksia, jotka edellyttävät keskeneräisyyksille vastakkaisesti pitkäjänteistä sitoutumista, laajaa hahmottamista, vakavampaa puurtamista ja itsekriittistä asennetta.

Jos Klamin säveltäjäntyön kaarelle halutaan hahmotella ratkaisevia taitekohtia, tämän tutkimuksen perusteella sellaiseksi tarjoutuu syyslukukauden alku 1920. Sotien päätyttyä, vuoden 1917 pianotrion ja vuoden 1919 fragmentin jälkeen Klami sävelsi keväällä 1920 ensin viulusonaattia, mutta siirtyi sitten alttoviulusonaatin pariin aloitettuaan syksyllä 1920 neljä vuotta kestäneet sävellysoopinnot Erkki Melartinin johdolla Helsingin musiikkiopistossa. Uusia tutkimuksen aiheita tarjoavat alttoviulusonaatin, musiikkiopistoajan myöhempien teosten kuten vuoden 1922 pianokvarteton, Melartinin sävellysluokan ja sen tarjoaman oppimisympäristön sekä kenties myös Leevi Madetojan ja Klamin välisen säveltäjäsuhteen tarkastelu.

Lähteet

- Aho, Kalevi ja Marjo Valkonen. 2000. *Uuno Klami: elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Botstein, Leon. 2023. "Modernism". *Grove Music Online*. Oxford: OUP. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>
- Brahms, Johannes. 1868. "Sonntag", op. 47/3. Berlin: Simrock'schen Musikhandlung.
- Brahms, Johannes. 1898. *Hungarian dances. Book IV*. 17. New York: G. Schirmer.
- Carr, Maureen. 2014. *After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925)*. Oxford: Oxford University Press.
- Chabrier, Emmanuel. 1890. "Joyeuse Marche". Paris: Enoch Frères & Costallat.
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2014. "Between art and science: Music as performance". *Journal of the British Academy* 2: 1–25. <https://doi.org/10.5871/jba/002.001>
- Danuser, Hermann. 2014. "Rewriting the past: classicisms of the inter-war period". Teoksessa *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, toim. Nicholas Cook ja Anthony Pople, 260–285. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debussy, Claude. 1910. "La cathédrale engloutie". *Préludes 1er Livre*. Leipzig: Edition Peters.
- de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Helsinki: Suomen Musiikki-tieteellinen Seura.

- Doğantan-Dack, Mine. 2015. "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics". *PARSE Journal* 1 (3).
https://parsejournal.com/wp-content/uploads/2015/03/PARSE_Is-sue1-ArtisticResearchInClassicalMusicPerformance.pdf
- Dunsby, Jonathan. 2002. "Performers on Performance". Teoksessa *Musical Performance*, toim. John Rink, 225–236. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantapié, Henri-Claude. 2003. "Huumori, pittoreski, pastoraalinen ja groteski Uuno Klamin tuotannossa". Teoksessa *Symposion Uuno Klami 1900–2000*, toim. Helena Tyrväinen. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Favorin, Martti. 1992. *Virolahden historia 2*. Virolahti: Virolahden kunta.
- Gilbert, Henry F. 1926. "Humor in Music". *The Musical Quarterly* 12 (1): 40–55.
- Grout, Donald Jay ja Claude V. Palisca. 1988. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton.
- Haapoja, Heidi. 2017. Ennen saatuja sanoja : Menneisyys, nykyisyys ja ka-levalamittainen runolaulu nykykansanmusiikin kentällä. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-2721-1>
- Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen. 2010. Tekstuaalitieteiden sanasto. Helsinki: SKS. <http://tekstuaalitieteidenasanasto.finlit.fi>
- Heiniö, Mikko 1985. "Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I–II". *Musiikki* 15 (1–2): 1–74 ja 15 (3–4): 171–260.
- Helsingin Musiikkiopiston oppilasmatrikkeli. Nimikirja 1268, oppilas Uuno Klami. Sibelius-Akatemian arkisto.
- Henckel, Kristina. 2016. *Pianistic Analysis of Bedřich Smetana's Piano Cycle Dreams, six Characteristic Pieces for Piano*. D.M.A. dissertation. Norman: University of Oklahoma.
<https://hdl.handle.net/11244/45541>
- Humina. 1943. "Säveltäjä Uuno Klami". *Suomen Kuvalehti* 28 (48): 1407–1408.
- Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huttunen, Matti. 2015. "1920-luvun modernismi tutkimuskohteena." Teoksessa *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 11–30.
- Huttunen, Matti 2023. *Musiikki, aatteet, historia: Tekstejä 1990–2022*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti ja Annikka Konttori-Gustafsson, toim. 2015. *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia: Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hymander, Ingeborg ja Aline Ahlfors. 1906. *Pianonsoiton alkeiskurssi I–III*. Helsinki: R. E. Westerlund.
- Iisu (Sulho Ranta). 1931. "Modernia musiikkia kuullakseen täytyy tulla Viipuriin". *Karjala* 18.5.1931.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyö
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

- Katila, Evert. 1928. ”Uuno Klamin sävellyskonsertti”. *Helsingin Sanomat* 28.9.1928.
- Klami, Uuno. 1916a. *Trauermarsch (Marcia funèbre)* c-moll aus der Trio e-moll, op. 8. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916b. I:nen konsertti, G-duuri, opus 5 nro 1. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916c. *Metsänhaltija*, ballaadi d-molli, op. 10/4. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916d. *Sävelmä A-duuri*, op. 3/1. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1916e. Sonaatti D-duuri, op. 7. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1917a. Piano-Trio fiss-moll. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1917b. Andantino D-duuri, op. 3. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 1.
- Klami, Uuno. 1919. Fragmentti sävellyksestä 2 viululle, 2 sellolle ja pianolle. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 3.
- Klami, Uuno. 1920a. Sonate c-moll Violin & piano. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1920b. Sonate b-moll Viola & piano. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1922. Pianokvartetto *Quatuor*. Helsinki: Fimic, 3968.
- Klami, Uuno. 1935. *Rag-Time & Blues*. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma Ms.Mus.Klami 2.
- Klami, Uuno. 1990 [1960]. ”Mihin uskon vuosisatamme musiikissa?”. Teoksessa *Pyöriteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 49–52. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Klami, Uuno. 1993 [1930]. ”Arthur Honegger”. Teoksessa *Symposion Uuno Klami*, toim. Erkki Salmenhaara, 11–14. Helsinki: Uuno Klami -seuran julkaisuja.
- Klami, Uuno. 1997 [1932]. *Kuvia maalaiselämästä. Scènes de la vie campagnarde*. Helsinki: Uuno Klami Society.
- Klami, Uuno. 2013 [1920]. Sonaatti c-molli viululle ja pianolle. Alba Records ABCD 352. CD.
- Klami, Uuno. 2017 [1957]. ”Pieni sarja”. Teoksessa *Uuno Klamin piano-sävellyksiä*. Toim. Esa Ylönen. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Klami, Uuno. 2019 [1920]. *Sonaatti c-molli viululle ja pianolle*. Toim. Esa Ylönen ja Eero Kesti. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Klami, Uuno. 2020 [1920]. *Sonaatti c-molli viululle ja pianolle*. Alba Records ABCD 460. CD.
- Klami, Uuno. 2021 [1920]. *Sonaatti b-molli alttoviululle ja pianolle*. Toim. Eero Kesti. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Konttori-Gustafsson, Annikka. 2019. ”Ingeborg Hymander – suomalaisen pianopedagogiikan uranuurtaja”. Teoksessa *Kartanoista kaikkien soittimeksi II*, toim. Annikka Konttori-Gustafsson, Margit Rahkonen ja Markus Kuikka, 39–78. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

- Kontula, Rafael. 1968. ”Uuno Klami, säveltäjä ja akateemikko”. Teoksessa *Klamin suvun vaiheita*, toim. Rafael Kontula, 130–146. Lahti: Klamin suvun sukuyhdistys r.y.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2012. ”Spelandet som musikanalytisk resurs”. *Musiikki* 42 (1): 27–56.
- Kotilainen, Otto. 1924. *Koululauluja*. Porvoo: Werner Söderström.
- Laitinen, Heikki 2006. ”Runolaulu”. Teoksessa *Suomen musiikin historia* 8, toim. Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha ja Simo Westerholm, 14–79. Helsinki: WSOY.
- Lampén, Onni. 1920a. *Runoelma*. Teoksessa *Lyyrillinen sarja*. Kansallis-kirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 674.2 (Onni Karte, säveltäjä).
- Lampén, Onni. 1920b. *Intermezzo*. Teoksessa *Lyyrillinen sarja*. Kansallis-kirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 674.2 (Onni Karte, säveltäjä).
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Lehtonen, Tiina-Maija (toim.) 1986. *Uuno Klami Teokset / Works*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahaston Kymenlaakson rahasto.
- Lehtonen, Tiina-Maija. 2004. ”Uuno Klamin musiikkiestetiikka hänen arvostelijan toimintansa valossa”. *Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma*. Jyväskylän yliopisto.
- Leiviskä, Helvi. 1920. Sonataini pianolle f-molli. Kansalliskirjasto, H Helvi Leiviskän arkisto.
- Leiviskä, Saara (toim.). 1990 [1980], ”Toini Klami muistelee Uuno Klamia”. *Kotiliesi* 19. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara.
- Lettberg, Maria. 2008. *Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin pianosonat nr. 10: En jämförande pianistisk analys*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Lilja, Saara 1990 [1955]. ”Uuno Klamia haastattelemassa”. *Uusi Musiikkilehti* 4:1955. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 182–186. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Lönnblad, Kirsi. 2020. Säveltäjä Uuno Klamin syntymästä 120 vuotta. Pikkuserkku Eeva-Marja Tinkanen muistelee Klamia. Haastattelu lähetetty Yleisradiossa 20.9.2020. <https://yle.fi/a/3-11552596>
- Messing, Scott 1988. *Neoclassicism in music. From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Ann Arbor: UMI.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Milhaud, Darius. 1923. ”The Evolution of Modern Music in Paris and in Vienna”. *The North American Review* 217 (809): 544–554.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Newbould, Brian 1975. ”Ravel’s Pantoum”. *The Musical Times* 116 (1585): 228–231.
- Nummi, Seppo 1959. ”Raikkaan hiljaisuuden ja merituulen säveltäjä Uuno Klami – akateemikkoehdoka.” *Uusi Suomi* 15.4.1959.
- Nummi, Seppo 1966. *Modern musik. Finlands musikhistoria från första världskriget fram till vår tid*. Stockholm: Sveriges Finlandsföreningars riksförbund.

Ylönen & Ojala

**Uuno Klamin
sävellystyylin
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:**
pianistinen
näkökulma

- Parko, Maija. 2016. *Pianistin kokemuksellinen tiedontuottaminen Debussyn preludissa "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
<https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-039-6>
- Pasler, Jann. 1991. "Conflicting Notions of Progress". Teoksessa *The late Romantic era from the mid-19th century to World War I (Man & Music)*, toim. Jim Samson, 389–416. London: Macmillan.
- Pasler, Jann. 1993. "Postmodernism, narrativity, and the art of memory". *Contemporary Music Review* 7: 3–32.
- Pingoud, Ernest. 1928. "Helsingin konsertteja. Uuno Klamin sävellys-konsertti". *Suomen Musiikkilehti* 6 (15): 232.
- Pingoud, Ernest 1995 [1910]. "Claude Debussy". Teoksessa *Taiteen edistys. Valittuja kirjoituksia musiikista ja kirjallisuudesta*, toim. Kalevi Aho, 84–87. Alun perin julkaistu lehdessä *Montagsblatt der St. Petersburger Zeitung* 1.3.1910. Helsinki: Gaudeamus.
- Rahkonen, Margit. 2016. *Douze Études by Claude Debussy: A Pianist's View*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjasto-yhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2025. *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ranta, Sulho. 1932. "Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremasta suomalaisesta säveltaiteesta". *Suomen Musiikkilehti* 10 (12): 118–122, 127.
- Ranta, Sulho. 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho. 1942. *Musiikin valtateillä. Musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.
- Raskinen, Minna. 2025. Sähköpostiviesti Esa Ylöselle, 28.8.2025. Viesti vastaanottajan hallussa.
- Ravel, Maurice. 1905. *Sonatine*. Paris: Durand.
- Ravel, Maurice. 1914. *Pianotrio*. Paris: Durand.
- Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) performance". Teoksessa *Musical Performance*, toim. John Rink, 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1990. *Pyönteitä vanavedessä: Uuno Klami 90 vuotta*. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Salmenhaara, Erkki, toim. 1993. *Symposion Uuno Klami*. Helsinki: Uuno Klami -seuran julkaisuja.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä*. Porvoo: WSOY.
- Schiavio, Andrea, Nikki Moran, Dylan van der Schyff, Michele Biasutti ja Richard Parncutt. 2022. "Processes and experiences of creative cognition in seven Western classical composers". *Musicae Scientiae* 26 (2): 303–325. <https://doi.org/10.1177/1029864920943931>
- Sessions, Roger. 1984 [1933]. "Between the Wars". Teoksessa *Music in the Western World*, toim. Piero Weiss ja Richard Taruskin, 453–458. New York: Schirmer.
- Sheinberg, Esti. 2000, 27. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate.

- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2016. ”Uusi (epä)järjestys? 1920-luvun ranskalaisen modernismin käsitehistoriallista tarkastelua”. *Trio* 5 (2): 18–53.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2020. ”Hybridi-intertekstuaalisuus käsitteellisenä lähtökohtana ja tuloksena musiikin esittäjän tutkimuspolusta”. *Musiikki* 50 (1–2): 123–156.
- Sumelius-Lindblom, Eveliina 2022. ”Adorno’s ideas on Stravinsky’s Neoclassicism meet the pianist’s work: reflecting playing experience with Adorno’s key concepts”. Teoksessa *Music as Cultural Heritage and Novelty*, toim. Oana Andreica, 195–211. Cham: Springer.
- Tarasti, Eila. 2017. ”Nouse, ole kirkas”: *Helvi Leiviskän elämä ja teokset*. Helsinki: Kulttuuriperintöjen akatemia.
- Taruskin, Richard. 2010. ”’A Pleasant Place’: Music of the Trecento”. Teoksessa *Oxford History of Western Music*, vol. 1. New York: Oxford University Press. <https://stg.oxfordwesternmusic.com/view/Vol-ume1/actrade-9780195384819-div1-010008.xml>
- Tawaststjerna, Erik. 1959. ”Piirteitä Uuno Klamin säveltäjänkuvaan”. *Helsingin Sanomat* 9.5.1959. Julkaistu uudelleen teoksessa *Pyörteitä vanavedessä*, toim. Erkki Salmenhaara, 75–79.
- Tawaststjerna, Erik. 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Tyrväinen, Helena. 2000. ”Debussyn musiikin varhainen vastaanotto Suomessa 1901–1932”. Teoksessa *Hundra vägar har min tanke. Festskrift til Fabian Dahlström. Juhlakirja Fabian Dahlströmille*, 149–151. Helsinki: WSOY.
- Tyrväinen, Helena (toim.). 2003. *Symposion Uuno Klami 1900–2000: Helsinki 15.–16. IX 2000*. Helsinki: Uuno Klami -seura.
- Tyrväinen, Helena 2009. ”Musiikki on siinä kylmää ja vakavaa, mutta se on puhdasta, absoluuttista”. *Synteesi* 29 (4): 67–78.
- Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa – Identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. Helsinki: Suomen musiikki-tieteellinen seura.
- Tyrväinen, Helena. 2024. ”Les origines d’un style: Le compositeur finlandais Uuno Klami (1900–1961) et la France”. Teoksessa *Des notes sur la neige: Les relations musicales entre la France et les pays du Nord (Danemark, Estonie, Finlande, Norvège, Suède), 1900–1939*, toim. Helena Tyrväinen, 249–305. Bern: Peter Lang.
- Utriainen, Jaana. 2006. *Uuno Klamin lauluteokset. Tutkimusraportti. Hahmoanalyttisiä havaintoja ja tutkielmia*. Helsinki: Suomen Kulttuuri-rahasto, Kymenlaakson rahasto, Uuno Klamin rahasto.
- Uusi Suometar* 1913. ”Futuristisen” musiikin ohjelma. 23.5.1913.
- Weiss, Piero ja Richard Taruskin, toim. 1984. *Music in the Western World. A History in Documents*. New York: Schirmer.
- Virtanen, Aimo Pentti. 1945. ”Uuno Klami”. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*, toim. Sulho Ranta, 610. Porvoo: WSOY.
- Virtanen, Timo. 2015. ”Dinosaurius ja kameleontti – Jean Sibelius 1920-luvulla.” Teoksessa *”Ijäisen nuoruuden” musiikkia. Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti Huttunen ja Annikka Konttori-Gustafsson. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia, 33–41.

**Ylönen &
Ojala**

**Uuno Klamin
sävellystyylili
pianokamari-
musiikkiteoksissa
1917–1920:
pianistinen
näkökulma**

Sakari Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska
botpsalmerin arvoitus

ESSEE

MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: 0000-0003-1992-7191

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179041

Sakari Ylivuori (MuT) on erikoistunut käsikirjoituksiin.

sakari.ylivuori@helsinki.fi

On synkkä ja myrskyinen yö. Erkki Melartin istuu työpöytänsä ääressä ja leikkaa nuottipaperia pienemmiksi paloiksi. Hän on päättänyt korjata neljännesvuosisata aiemmin säveltämäänsä, mutta tuolloin julkaisematta jäänyttä suurta kuoroteostaan Sju mystiska botpsalmer (Seitsemän mystistä katumuspsalmia). Irtileikkaamansa laput hän aikoo liimata teoksen alkuperäisen, musteella kirjoitetun puhtaaksikirjoituksen päälle niihin kohtiin, joita haluaa muuttaa. Työ vaatii kärsivällisyyttä ja tarkkaa silmää.

Ensimmäisen tyhjistä arkista leikkaamansa lapun Melartin kiinnittää käsikirjoituksen sivulle 7 peittäen viivastot 3–6. Alle jää teoksen neljännen osan viimeinen fraasi, johon säveltäjä ei ole tyytyväinen. Toisen lapun hän liimaa viimeiselle sivulle, sivulle 12. Tämä vaatii erityistä tarkkuutta: toisin kuin ensimmäinen, toinen lappu ei voi olla suorakulmion muotoinen, sillä sen täytyy peittää fraasi, joka alkaa viivaston keskeltä. Lisäksi uusi lopetus on useita tahteja pidempi kuin alkuperäinen, joten sivun alamarginaaliin on mahdutettava ylimääräinen systeemi. Onneksi tyhjällä paperilla viivastot ovat tiiviimmin, joten lopputulos on kuitenkin ihan siisti.

Kun liimaustyö on valmis, Melartin kirjoittaa korjauslapuille koh-tien uudistetun version ja kääntää vielä aivan loppuksi koko käsikirjoitusnipun ympäri. Hän lisää ensimmäiselle sivulle nimensä perään opusnumeron 182 ja otsikon yläpuolelle omistuskirjoituksen kuoroteoksen tekstin kirjoittaneelle runoilijalle: till minne av Nino Runeberg.

* * *

Ylle fantisoimastani Melartinin askarteluhetkestä on tätä kirjoittaessani kulunut noin 90 vuotta. Emme tiedä aivan tarkalleen, milloin hän teostaan muokkasi, mutta omistuskirjoitus Runebergin muistolle rajaa ajankohdan vuosien 1934 (Nino Runebergin kuolinvuosi) ja 1937 (Erkki Melartinin kuolinvuosi) väliin.¹ Sen sijaan teoksen alkuperäinen sävellysajankohta tunnetaan

1 Poroila (2020, 430) antaa revisiovuodeksi 1934, joka on myös minun mielestäni todennäköisin. Pitäydyn tämän artikkelin puitteissa kuitenkin avoimemmassa muotoilussa ”1930-luvun puolenvälin tienoilla”.

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska botpsalmerin arvoitus

erittäin tarkasti: Melartin nimittäin päiväsi kaikki *Sju mystiska botpsalmer* -teokseen liittyvät luonnokset. Päiväykset sijoittuvat välille 27.2.–4.4.1910.

Kun nyt, syksyllä 2025, katson Melartinin teoksen *Sju mystiska botpsalmer* revidoitua puhtaaksikirjoitusta korjauslappuineen ja huolellisesti viimeistelyine yksityiskohtineen, tuntuu kuin katsoisin arvoitusta. Edessäni on teos, jonka kaiken järjen mukaan tulisi kuulua suomalaisen kuoromusiikin merkkiteosten joukkoon. Se on erityisesti aikalaiskontekstiinsa suhteutettuna sävelkieleltään, tonaaliselta rakenteeltaan ja muotoratkaisuiltaan hyvin uudenaikainen. Se koostuu seitsemästä lyhyehköstä osasta, joiden välinen viittausverkosto niin harmonisten kuin melodistenkin ratkaisujen osalta on rikas. Ilmeisimpänä esimerkkinä osien välisistä yhteyksistä toimii seitsemännen osan lopun melodia, joka on esitelty ensimmäisen kerran teoksen toisessa osassa.

Teos on kiinnostava ja tarjoaa kylliksi haastetta vielä nykypäivienkin parhaille kuoroille. Silti se on nykyään käytännössä katsoen täysin tuntematon. Teoksen tuntemattomuudesta voimme syyttää vain ja ainoastaan säveltäjää itseään, sillä Melartin ei koskaan tuonut sitä julkisuuteen. Ei ole säilynyt tietoja, että hän olisi edes tarjonnut sitä julkaistavaksi. Miksi ei? Oliko kyse tyytymättömyydestä, itsesensuurista vai jostakin henkilökoh-
taisemmasta syystä?

Tässä artikkelissa yritän ratkaista teoksen julkaisemattomuuden arvoituksen. Uskon löytäneeni siihen vastauksen, mutta en pysty todistamaan sitä aukottomasti. Joku voisi väittää, etten pysty todistamaan sitä lainkaan, sillä teoriaani sisältyy väistämättä aimo annos spekulatiota, yritänhän selvittää säveltäjän tarkoituksia eli intentioita, mikä tutkimuskohteena on vähintäänkin epäilyttävä.

Väitän, että teoksen julkaisemattomuuteen on keskeisesti vaikuttanut teoksen luonne eräänlaisena henkilökohtaisena uskontunnustuksena, jota Melartinin ei halunnut alistaa yleisen mieltäpitoon arvioitavaksi – varsinkin kun teoksen uudenaikaisuus ja esitystekninen vaikeus olisivat varmasti kirvoittaneet myös kielteisiä arvioita. Teoriani perustan säilyneisiin käsikirjoituksiin ja niiden lähilukuun, josta nousevia ajatuksia peilaan muiden teosten syntyprosessien sekä Melartinin biografisten tietojen tarjoamaan kontekstiin.

Kaksi käsikirjoituskokonaisuutta – kolme kerrostumaa kirjoitusta

Teoksen sävellysprosessista on säilynyt kaksi käsikirjoituskokonaisuutta, jotka muodostavat yhteensä kolme kirjoituskerrostumaa.

Varhaisin käsikirjoituskokonaisuus ja kirjoituskerrostuma koostuvat lyijykynällä tehdyistä luonnoksista, joita on yksi luonnos jokaista osaa kohden. Poikkeuksena on teoksen viides osa, josta on säilynyt kaksi lyijykynäluonnosta. Kuten aiemmin mainitsin, Melartin päiväsi jokaisen osan huolellisesti. Päiväykset osoittavat hänen edenneen sävellystyössään järjestelmällisesti osasta toiseen: ensimmäinen osa on päivätty 27.2.1910, toinen 28.2.1910, kolmas 2.3.1910 ja neljäs 29.3.1910. Kolme viimeistä osaa syntyivät kahdessa päivässä: molemmat viidennen osan luonnokset on päivätty 3.4.1910 ja sekä kuudes että seitsemäs osa seuraavana päivänä 4.4.1910.

Toisen käsikirjoituskokonaisuuden muodostaa musteella kirjoitettu puhtaaksikirjoitus. Tämä kaksitoistasivuinen partituuri esittää teoksen viimeistellyssä muodossaan. Vaikka Melartin ei päiväystä siihen merkinnytkään, pidän todennäköisenä, että puhtaaksikirjoitus syntyi pian luonnosten valmistuttua. Tätä tukee muun muassa se, että se on kirjoitettu samalle paperityypille kuin kolmen viimeisen osan lyijykynäluonnokset (neljän ensimmäisen osan luonnokset ovat eri paperia). Vaikka paperityyppi ei käy kiistattomasta todisteesta, tilanteen voisi muotoilla siten, että mikään käsikirjoituksen yksityiskohta ei viittaa siihen, etteikö Melartin olisi siirtynyt luonnoksista puhtaaksikirjoitukseen melko saumattomasti.

Kolmannen kirjoituskerrostuman muodostavat 1930-luvun puolivälin tienoilla tehdyt muutokset eli ne samat, joita artikkelin alkuun kuvitellussa kohtauksessa kuvasin. Melartin toteutti revision muokkaamalla teoksen ensimmäisen version puhtaaksikirjoitusta, ja siksi fyysisiä käsikirjoituskokonaisuuksia on olemassa vain kaksi. On huomionarvoista, että myöhäinen revidointi ei rajoittunut ainoastaan korjauslappuihin: Melartin teki lukuisia pieniä muutoksia myös muualle yliviivauksina ja päällekirjoituksina. Vaikka vastaavia merkintöjä esiintyy myös varhaisemmassa kerrostumassa (esimerkiksi välittömästi korjattuna kirjoitusvirheinä ja muina pieninä muutoksina), nämä kaksi kerrostumaa erottuvat toisistaan suhteellisen helposti:

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska
botpsalmerin* arvoitus

1930-luvulla käytetty muste on sävyltään selvästi sinisempi kuin vuoden 1910 ruskehtava muste.²

Lyijykynäluonnosten funktio

Käsikirjoituksissa näkyvän sävellysprosessin keskeisin erityispiirre on se, kuinka vähän varsinaista luonnostelua niissä on havaittavissa. Jo lyijykynäluonnosten varhaisin versio on hyvin lähellä teoksen lopullista, ensimmäistä puhtaaksikirjoitettua muotoa. Paperilla näkyvä työstö on pikemminkin suhteellisen pienten yksityiskohtien hiomista kuin uuden materiaalin generoimiseen liittyvää työstöä, missä merkityksessä sana luonnostelu yleensä ymmärretään.³ Teoksen pitkällä olevan valmiusteen takia sana luonnos ei ehkä kuvaa lyijykynäkäsikirjoitusten funktiota sävellysprosessissa aivan tarkasti. Kuitenkin lyijykynä käytettynä kirjoitusvälineenä ja Melartinille tyypillinen pikakirjoitustekniikka viittaavat puhtaaksikirjoitusta edeltävään työvaiheeseen, jota paremman termin puutteessa kutsun nyt luonnosteluksi.⁴

Lyijykynäluonnosten perusteella vaikuttaa siltä, että Melartin oli työstänyt teoksen lähes valmiiksi jo mielessään ennen kuin ryhtyi kirjoittamaan sitä paperille. Käsikirjoitustutkimuksessa on toki aina huomioitava mahdollisuus, että osa aineistosta on voinut kadota. On periaatteessa mahdollista, että Melartin on ensin luonnostellut teosta jollekin muulle, sittemmin hävinneelle paperille. *Sju mystiska botpsalmer* -teoksen kohdalla en kuitenkaan pidä tätä todennäköisenä. Tulkintaani tukee säveltäjän kirje, jonka sisältö vahvistaa käsikirjoitusten perusteella hahmotuvan kuvan sävellysprosessista.⁵

Kyseinen kirje on osoitettu Ester Hällströmille (myöh. Ståhlberg) ja päivätty 12.3.1910 eli hetkenä, jolloin lyijykynäluonnosten päiväysten perusteella teoksesta oli paperilla kolme ensimmäistä osaa:

-
- 2 Ennen mustekynäkorjauksia Melartin luonnosteli monet korjauksista lyijykynällä. Kaikkia lyijykynäkorjauksia ei kuitenkaan ole vahvistettu musteella. Auki jää, onko Melartin tarkoittanut nämäkin muutokset toteutettaviksi. Olen editiossani (Ylivuori, toistaiseksi julkaisematon) ottanut mukaan myös lyijykynäkorjaukset eli tulkinnut vahvistamattomuuden huolimattomuusvirheeksi. Toisenkinlainen tulkinta olisi toki mahdollinen.
 - 3 Tekstuaalitieteiden sanasto (ks. Halamaa et al 2010) määrittelee luonnoksen käsikirjoituksena, jossa teksti on vielä keskeneräinen ja muotoutumassa.
 - 4 Melartinin luonnostelun pikakirjoitustavoista, ks. Ylivuori 2015, 93–94.
 - 5 Kiitän Tuire Ranta-Meyerä, joka toi kirjeen tietooni.

Oikeata työtä [=säveltämistä] olen vaan tehnyt nimeksi, vähitellen on kumminkin viulukonserttini I osa pianosovitukseksi tullut puhtaaksikirjoitetuksi ja sitte on minulla skitsit valmiina kolmeen Nino Runebergin ”Sju mystiska psalmer”. Mutta se ei ole työtä, se on tullut itsestään. Ne ”virret” vastaavat niin tunnelmaani, että ei muuta kuin kuunnella sisäistä ääntä ja panna paperille. Eihän se säveltäminen muuten mikään konsti ole. Se on vaan se hirvittävä puhtaaksikirjoittaminen!

Kirje tukee käsitystä, että teoksen musiikillinen kokonaisuus oli hahmottunut Melartin mielessä jo ennen kuin hän tarttui kynään. Lyijykynäluonnoksissa näkyvä työvaihe ei siis välttämättä ole säveltämistä sanan merkityksessä ”uuden materiaalin luominen” vaan ennemminkin tekninen prosessi, jossa säveltäjä muuntaa soivan mielikuvan notaatioksi.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että vaihe olisi mekaaninen saatikka vähempiarvoinen. Ajatuksen siirtäminen kirjoitettuun muotoon on aina osa itse ajatteluprosessia: kuten kaikki kirjoittajat tietävät, ajatus jatkaa kehittymistään kirjoittamisen aikana, ja sama pätee myös sävellystyöhön. Kun siis tulkitseen lyijykynäluonnokset sävellysprosessin notaatiotekniseksi vaiheeksi, en tarkoita sitä vähättelevästi, vaan korostan vaihetta soivan mielikuvan ja nuottikuvallisen muodonannon rajapintana.

Erityisen selvästi tämä notaatiotekninen funktio näkyy teoksen viidennessä osassa eli teoksen osista ainoassa, josta Melartin kirjoitti kaksi lyijykynäluonnosta. Luonnosten sisältämä musiikki on lähes identtinen, ja jo varhaisempi versio vastaa käytännössä puhtaaksikirjoituksen muotoa. Uuden luonnoksen laatiminen ei toisin sanoen selity halulla tehdä musiikkiin suuria muutoksia vaan pikemminkin halulla tarkentaa notaatioratkaisuja.

Näiden kahden luonnoksen ero keskittyy tahteihin 11–13, jotka Melartin kirjoitti varhaisemmassa versiossa ylennysmerkkisessä sävellajissa päätyen tahdissa 13 Gis-duurin dominantille, vaikka teoksen etumerkintänä on As-duuri (teos alkaa as-mollissa, mutta As-duurin etumerkein). Tahdista 14 eteenpäin säveltäjä jatkaa nuotintamista As-duurissa, mutta merkitsee tahteihin 11–13 soinnut reaalisointumerkkeinä enharmonisesti muunnettuna alennusmerkkiseen sävellajiin.

Myöhemmin samana päivänä laaditussa toisessa luonnoksessa ainoa merkittävä ero on näiden tahtien enharmoniikka, joka noudattaa ensimmäisen luonnoksen reaalisointumerkeillä indikoitua muotoa. Myöskään toinen luonnos ei siis ole mitenkään ”puhtaampi” merkityksessä ”lähempänä puhtaaksikirjoitettua

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska botpsalmerin arvoitus

versiota”, vaan se on kirjoitettu kaikin osin samalla pikakirjoitustekniikalla, mikä vahvistaa käsitystä, että tämän vaiheen tarkoituksena oli nimenomaan ratkaista teoksen notaation yksityiskohdat ennen lopulliseen puhtaaksikirjoitukseen ryhtymistä.

Melartinin pikkutarkka paneutuminen laulutekstiin

ESSEE
4 | 2025

Kun Melartinin kuoroteoksen laulutekstiä verrataan Nino Runebergin alkuperäiseen runoon, paljastuu useita pieniä eroavaisuuksia. Merkittävin niistä löytyy teoksen kolmannen osan huippukohdasta. Runebergin alkuperäinen säe kuuluu: ”Låt din kärleks offersånger skalla blott som hymner till det Högstas pris!” (Anna rakkauden uhrilaulujesi kaikua vain ylistyshymneinä Korkeimman kunniaksi!)⁶ Melartin kirjoittaa sen sijaan: ”Låt din kärleks offersånger skalla blott som hymner till den Högstas pris!”

Toisin sanoen hän on vaihtanut artikkelin *det* muotoon *den*. Muutos ei juuri vaikuta suomennokseen, mutta ruotsin kieliopissa ero on merkittävä. Melartinin muoto (*den Högsta*) viittaa personifioituun olentoon, kun taas Runebergin muotoilu (*det Högsta*) edustaa teosofialle ominaista käsitystä persoonattomasta absoluutista, kaiken olemassaolon taustalla olevasta ykseydestä.⁷ Tämän pienen mutta merkityksellisen sanavalinnan myötä voi kysyä, mitä muutos mahdollisesti kertoo Melartinin jumalkäsityksestä ja hänen suhteestaan teosofiseen oppiin.

Lähes yhtä huomattava muutos löytyy teoksen viimeisen osan viimeisen säkeen toiseksi viimeiseltä riviltä. Runeberg kirjoittaa: ”hälsande i namnlös tjusning” (tervehtien sanattomassa lumouksessa). Melartinin sävellyksessä säe kuuluu: ”hälsande i namnlöst jubel” (tervehtien sanattomalla riemulla). Tässä Melartinin sanavalinta korostaa tunnepurkausta ja on jotenkin ekstaattisempi kuin Runebergin alkuperäinen muotoilu, jota kuvailisin lempeämmäksi ja sisäistyneemmäksi.⁸

6 Kiitän Tove Djupsjöbackaa avusta ruotsin kielen nyanssien pohtimisessa. Sekä käännökset että tulkinnat ovat kuitenkin omiani.

7 Kiitän Jussi Sohlbergiä, joka ystävällisesti selvensi minulle teosofian jumalkäsitystä.

8 Melartinin muuttama muotoilu aiheuttaa riemu-sanan toiston (*jublande/jubel*), sillä säkeistö kuuluu kokonaisuudessaan Melartinin muotoilemana: ”Flydd är natten! – Jublande betagen stiger själen frigjord emot skyn, hälsande med namnlöst jubel dagen, likt en blind som fått igen sin syn.” Runebergilla tällaista sanatoistoa ei ole.

Teoksen viidennestä osasta löytyy kiinnostava yksityiskohta, sillä sen tekstiin Melartin lisäsi yhden sanan. Kyseisessä osassa Runeberg kirjoittaa: ”hvad dig synes ditt är blott ett lån” (mikä sinulle näyttäytyy sinun omanasi on vain lainaa). Melartin sävellyksessä lause kuuluu: ”allt vad dig synes ditt är blott ett lån” (kaikki mikä sinulle näyttäytyy...).⁹ Lisätty sana allt ei muuta ajatuksen ydintä, mutta vahvistaa sitä tehden siitä kokonaisvaltaisemman.

Muut tekstimuutokset vaikuttavat liittyvän ensisijaisesti laullisuuteen tai kielen modernisointiin. Esimerkiksi ensimmäisessä osassa sanajärjestys on muutettu muodosta ”är du ej” muotoon ”är ej du”. Näin du-sana siirtyy metrisesti painokkaalle tahdinosalle ja samalla melodian korkeimmalle sävellelle (e²). Muutos on kiinnostava myös osana laajempaa kokonaisuutta: siirrettynä du-sana rinnastuu neljä tahtia aiemmin samalla säveltasolla ja samassa kohtaa fraasia esiintyvään Gud-sanaan, jolloin syntyy rinnastus sekä u-vokaalin että sanajärjestyksen välillä: ”bor ej Gud” saa kauniin heijastuksen ”är ej du” -muotoilusta.

Joissakin kohdissa Melartin näyttää pyrkineen myös tekstin hienovaraiseen modernisointiin. Esimerkiksi ensimmäisen osan lause ”du som stapplar fram en ändlös stig” on muuttunut muotoon ”du som stapplar fram på ändlös stig”, ja kuudennen osan ”dödens frö hos allt som andas” saa muodon ”dödens frö i allt som andas”. Muutokset ovat pieniä, mutta niiden voidaan nähdä tekevän laulukielestä sujuvampaa ja ajanmukaisempaa. Melartin on myös modernisoinut Runebergin käyttämän vanhan ortografian – Melartinin puhtaaksikirjoituksen ainoan vanhalta ortografialla kirjoitetun sanan oletan olevan Melartinin erhe.

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Neljannen osan rooli 1930-luvun revisiossa

Melartinin neljänteen osaan tekemä korjaus, jonka hän toteutti korjauslapun avulla 1930-luvun puolenvälin tienoilla, vaikuttaa merkittävästi teoksen tonaaliseen kokonaisrakenteeseen. Revisiion seurauksena *Sju mystiska botpsalmerin* seitsemän osaa muodostavat nousevan kokosävelasteikon. Teoksen tonaalinen ko-

9 Käsikirjoituksessa allt-sana on suluissa, mikä notaatioteknisesti tarkoittaa sitä, että kaikki stemmat eivät sitä laula. Lisäys ei ole osa sopraanoitten ja altojen stemmoja. Esimerkissä näkyy myös Melartinin modernisoima ortografia (hvad → vad).

konaiskaari on siis kaikkea muuta kuin tavanomainen ja etenee C–D–E–Fis–As–B–C. Jokainen osa on kirjoitettu duurisävellä-jin etumerkein; myös ne, jotka alkavat muunnosmollissa (osat II, V ja VI).

Kun teokseen tutustuu sen revidoidun version kautta, tuntuu alkuperäinen rakenne hämmentävältä. Myös vuoden 1910 versiossa neljäs osa jatkaa kolmen ensimmäisen osan liikkeelle pane-maa kokosävelistä liikettä C–D–E alkamalla Fis-duurissa, josta tulee tahdeissa 15 ja 16 kuitenkin dominanttinen. Fis-duuri pur-kautuu kokosävelisen kehikon ulkopuolelle H-duuriin tahdis-sa 17. Tästä eteenpäin osa kulkee H-duurissa, ja sinne se myös päättyy. Puhtaaksikirjoituksessa koko osa on kirjoitettu H-duu-rin etumerkein eli osan alkupuolen vaatima eis-sävel on syste-maattisesti korotettu tilapäisillä etumerkeillä.

Luonnoksesta on nähtävissä, että Melartin alkoi kirjoittaa lyi-lykynäksikirjoituksessa tätäkin osaa käyttäen Fis-duurin etu-merkkejä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että luonnosvaihees-sa hänen tarkoituksenaan olisi ollut päättää osa Fis-duuriin. Tuolloinkin myös varhaisin kerrostuma vie musiikin lopulta H-duuriin. Tämä on yksityiskohta, joka yhä edelleen vahvistaa ajatustani siitä, että luonnosten varsinainen funktio on notaa-tiotekninen: luonnoksessa näkyy pyrkimys ratkaista, missä sä-vellajissa soiva mielikuva on järkevintä nuotintaa.

Päätöksen etumerkkien muuttamisesta H-duurin etumerkin-näksi Melartin teki ennen luonnostelun etenemistä H-duurijak-soon. Tämä käy ilmi siitä, että loppujaksossa ei ole etumerkkien vaihdospaikkaa eikä palautusmerkillä merkittyjä e-säveliä mu-siikin kulkiessa H-duurissa (tahdit 17–24). Toisin sanoen lop-pujaksoa kirjoittaessaan hän oli jo sutannut etumerkeistä eis:n yli ja kirjoittanut varmistukseksi viivastojen väliin sanallisen oh-jeen ”H-dur”.

I	II	III	IV	V	VI	VII
C	d -> D	E	Fis -> H	as -> As	b -> B	C

Kaavio 1. Vuoden 1910 version tonaalinen rakenne.

I	II	III	IV	V	VI	VII
C	d -> D	E	Fis	as -> As	b -> B	C

Kaavio 2. Revidoidun version tonaalinen rakenne.

H-duurin rooli alkuperäisen sävellyksen rakenteessa on erityisen

kiinnostava. Miksi Melartin halusi päättää neljännen osan kokosävelasteikon ulkopuolelle? Kysymyksen muotoilu on väistämättä anakronistinen, sillä se nousee myöhemmän tiedon valossa: vuonna 1910 Melartin ei tietenkään vielä tiennyt palaavansa teoksen pariin parikymmentä vuotta myöhemmin ja tekevänsä kokonaisuudesta kokosävelisen.

Seuraavissa kahdessa luvussa esitän tulkintani vuoden 1910 version tonaalisesta kokonaisrakenteesta. Esitän, että kokonaisrakennetta kantaa ajatus siitä, miten musiikin pintataso on heijastumaa teoksen syvärakenteesta. Ajatus on sidottavissa – jos niin haluaa – teosofiseen ajatteluun.¹⁰

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Heijastumia eri rakennetasoilla 1

Sju mystiska botpsalmer -teoksen ensimmäinen osa rakentuu kolmesta fraasista. Ensimmäinen fraasi vie musiikin yhdentoista tahdin aikana tonaalisesti varsin etäälle lähtöpisteestä: C-duurista Fis-duurisointuun, jolla on selvä dominanttinen funktio. Toisen fraasin alku purkaa tämän dominantin H-duuriin. Huomionarvoista on, että H-duuri saa tässä osassa poikkeuksellisen suuren painotuksen: sitä toistetaan *fortissimossa* usean tahdin ajan, ja juuri tässä kohdassa bassot liittyvät ensi kertaa mukaan. H-duurilta alkava fraasi jakso johtaa seuraavalla rajakohdalla Gis-duuriseptimisointuun, jonka Melartin muuntaa tahdin kuluessa enharmonisesti As-duuriseptimisoinnuksi, jonka kolmannen eli päätösfraasin alku Des-duurissa sitten purkaa. Osan kokonaisuusto muodostaa eräänlaisen kaksoissävelrakenteen (C–H–Des–C, jotka kaikki saavat dominanttisen kohdistuksen, ks. Kuva 1).

Kun ensimmäisen osan tonaalisen rakenteen etenemistä tarkastellaan suhteessa vuoden 1910 version sävellajisuhteisiin, yhteydet ovat ilmeisiä. Ensimmäisen osan kaksitoista ensimmäistä tahtia (eli osan ensimmäinen fraasi ja sen purkaus toisen fraasin alussa) muodostavat ikään kuin teoksen osien I–IV rakenteen pienoiskoossa: C → Fis → H. Toinen fraasi puolestaan vastaa osien IV ja V sävellajisuhteita: H → As. Näin katsottuna on mielekästä tulkita teoksen kokonaisrakenne eräänlaisena ensimmäisen osan tonaalisen rakenteen heijastumana. Tätä luonnollisestikin korostaa se, että kokonaisrakenteen perustana kulku

10 ”Universaalinen tietoisuus ilmentyä heijastumalla individuaalisissa tietoisuuksissa”, kuten Ervast (1898, [8]) muotoilee.

C → Fis → H → As ei ole millään tavoin konventionaalinen. Se on poikkeuksellinen ja yksilöllinen ratkaisu, joka antaa teokselle sen oman sisäisen logiikan.



ESSEE
4 | 2025

Kuva 1. Ensimmäisen osan kokonaismuoto.

Myös H-duurialueen yhteys runotekstiin tukee tätä tulkintaa. Ensimmäisessä osassa H-duurijakso liittyy kehotukseen luopua maallisen loiston tavoittelusta. H-duurilla lauletaan ajatuksen alkusanat: ”stoftets strålgans som du efterfika...” (tomun loisto, jota tavoittelet...). Neljännen osan lopun H-duurijakso palaa saman teeman äärelle, mutta kysyen nyt suuremmin ja henkilökohtaisemmin: ”Vill du lämna varje självisk tävlan / för att lyssna blott till pliktens bud, / vill du avstå från all mänsklig ävlan / för att komma närmare din Gud?” (Tahdotko hylätä kaiken itsekkään kilvoittelun ja kuulla vain velvollisuuden äänen, tahdotko luopua kaikesta inhimillisestä pyrkimyksestä tullaksesi lähemmäksi Jumalaa?). H-duuri tuntuu *Sju mystiska botpsalmerin* ensimmäisen version kontekstissa symboloivan maallisen maailman epätoivottavaa houkutusta.

Revidoidessaan neljättä osaa siten, että osa ei päätykään H-duuriin, Melartin lievensi näiden rakennetasojen yhteyttä mutta ei poistanut sitä: H-duuri esiintyy kyllä myös Fis-duuriin päättyvässä, revidoidussa neljännessä osassa, mutta vähemmän ilmeisenä vihjauksena tahdeissa 13–16.¹¹

Heijastumia eri rakennetasoilla 2

Neljännen osan roolia teoksen tonaalisessa kokonaisrakenteessa voi tarkastella myös osien vakauden kautta. Vuoden 1910 versio on ta-

11 Neljännen osan revisiosta puuttuu alttostemma noin kahden ja puolen tahdin pituudelta (tahdit 21–23) ja tenoristemma vajaan tahdin pituudelta (tahti 23). Revisio ei varsinaisesti ole jäänyt kesken, vaan käsikirjoituksen perusteella näyttää siltä, että Melartinin on tarvinnut (kirjoitusvirheen takia?) kirjoittaa viimeiset kaksi ja puoli tahtia uudelleen. Nämä on todennäköisesti kirjoitettu uudelle korjauslapulle, joka on kuitenkin kadonnut. Jakso on transkriptoituna julkaisua odottavassa editiossani.

vallaan symmetrinen: sen kolme ensimmäistä ja kolme viimeistä osaa muodostavat symmetrisen kehikon: C–D–E (suuri terssi pois päin C:ltä) ja As–B–C (suuri terssi kohti C:tä). Vakaudella tar koitan tässä yhteydessä sitä, että jokaisella näistä osista on sel keä, yksikeskinen tonaalinen perusta. Ja juuri tästä näkökulmasta alkuperäisen sävellyksen neljäs osa on poikkeus. Se alkaa eri sä vellajissa kuin päättyy. Se on teoksen ainoa epävakaa osa, ja juu ri siksi sen tehtävä on rakenteellisesti ratkaiseva: se on element ti, joka sitoo yhteen teoksen kaksi puoliskoa ($C \rightarrow E$ ja $As \rightarrow C$).¹²

Ehkä sattumaa mutta maininnan arvoista on, että myös sävel lysprosessin kronologia heijastaa tämänlaista osien ryhmittelyä. Luonnosten päiväykset osoittavat, että Melartin kirjoitti kolme ensimmäistä osaa neljässä päivässä (27.2.–2.3.) ja kolme viimeistä osaa kahdessa päivässä (2.–3.4.). Neljän osan Melartin kirjoitti tässä välissä hieman erillään (29.3.). Näin neljäs osa sijoittuu se kä sävellyksen rakenteessa että sen syntyajallisessa järjestyksessä keskelle kokonaisuutta – kuin akseliksi, jonka varassa teos lepää.

Tällainen osien ryhmittely ($C \rightarrow E \rightarrow As \rightarrow C$) korostaa tapaa, jolla kokonaismuoto jakaa oktaavin tasaisesti suuriin tersseihin lopullisen version suurten sekuntien sijaan. Tämä suhde on kes keinen osa Melartinin harmonista ajattelua myös teoksen pin tatasolla, sillä teoksen harmoninen maailma perustuu ns. yleis kolmisointuiseen syntaksiin (*pan-triadic syntax*).¹³ Se on syntaksi, jossa kolmisointuiset harmoniat irrottautuvat diatonisesta syn taksista tavalla, joka korostaa puolissävelistä liikettä ja suurters sisuhteisia sointuja esimerkiksi seuraavalla tavalla: C–c–As–as–E–e–C. Kuvassa 2 on *Sju mystiska botpsalmerin* kolmannen osan alku, jossa harmonia etenee E–e–C, ja kuvassa 3 näkyy tapa, jol la Melartin rinnastaa suurtersssisuhteiset soinnut As–C–E suo ralla leikkauksella. On huomionarvoista, että Melartin korostaa suurtersssisuhtein nimenomaan säveltäsoja C–E–As (riippumatta osan sävellajista), mikä on yksi tavoista, joilla hän sitoo teoksen seitsemän näennäisen erillistä osaa yhdeksi kokonaisuudeksi.¹⁴

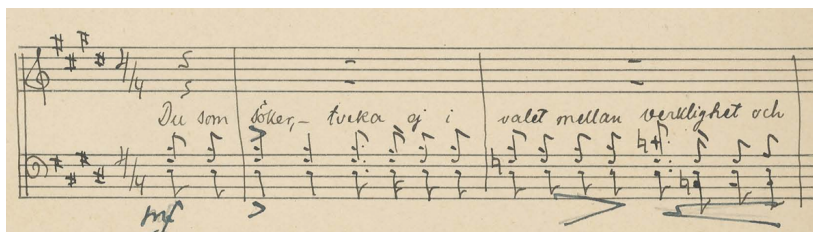
Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:
Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

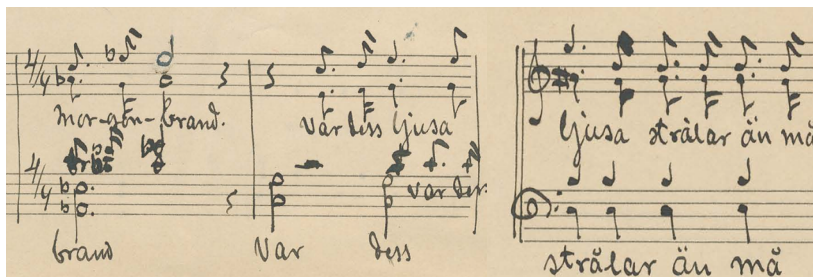
12 Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa ensimmäisen osan äärifraasien suhde osan tonaaliseen keskukseen. Ensimmäisen osan puoliskot ovat toistensa transposi tioita, joista ensimmäinen fraasi vie pois toonikalta $C \rightarrow Fis \rightarrow H$ ja päätösfraasi tuo toonikalle $Des \rightarrow G \rightarrow C$ (ks. kuva 1). Ensimmäisen osan voi nähdä heijasta van koko teoksen kokonaismuotoa monella tavalla.

13 Yleiskolmisointuisesta syntaksista ks. esim. Pulkkis 2014, 35–41. Termi on alun perin peräisin Richard Cohnilta.

14 Teos ansaitsisi myös tarkemman säveltasollisen analyysin, mutta tämän artik kelin puitteissa esittelen yksityiskohtia vain siinä laajuudessa kuin on välttämä töntä julkaisemattomuuden mysteerin selvittämiseksi.



Kuva 2. Kolmannen osan alku.



Kuva 3. Seitsemännen osan tahdit 12–14.

ESSEE
4 | 2025

Julkaisemattomuuden mysteeri

Melartin ei koskaan julkaissut *Sju mystiska botpsalmer* -teostaan – ei sen alkuperäistä versiota vuonna 1910, eikä myöhempää, 1930-luvun puolenvälin tienoilla tehtyä revidoitua versiota. Mitään merkkiä siitä, että hän olisi edes tarjonnut teosta kustantajalle, ei ole säilynyt. Ristiriita on silmiinpistävä: teoksen puhtaaksikirjoitus on huolellisesti viimeistelty ja säveltäjä on selvästi käyttänyt paljon aikaa ja vaivaa sen valmistamiseen. Miksi siis teos jäi säveltäjän pöytälaatikkoon?

En voi tietenkään tietää, mitä Melartin ajatteli teoksensa julkaisupäätöksestä, mutta nostan esiin kolme mahdollista syytä, jotka yhdessä mielestäni valaisevat asiaa.

1. Esteettinen syy: sävelkielen poikkeuksellisuus

Ensimmäinen syy liittyy teoksen sävelkieleen, joka kromaattisuudessaan poikkeaa radikaalisti aikansa suomalaisesta kuoromusiikista. Keväällä 1910, jolloin *Sju mystiska botpsalmer* valmistui, kantaesityksensä saivat muun muassa Toivo Kuulan suuret a cappella -sävellykset *Auringon noustessa* (op. 11 no. 3) ja *Meren virsi* (op. 11 no. 2). Molemmat teokset ovat sävelkieleltään perinteisen kansallisromanttisia. Samaa perinteistä sävelkieltä jatkaa myös Sibeliuksen vuotta myöhemmin säveltämä suurimuotoi-

nen kuoroteos *Män från slätten och havet* (op. 65a), joka sai kantaesityksensä Vaasan laulujuhlilla.

Tapaa, jolla Melartinin teos eroaa näistä, voisi kuvata käytämällä vertausta kuvataiteeseen: siinä missä Kuula ja Sibelius maalaavat suurin, levein vedoin muodostaen siten teoksiinsa laajoja draamankaarroksia, rakentaa Melartin teoksensa tarkoin hiotuista pikkutarkoista miniatyyreistä, seitsemästä noin pariminuuttisesta osasta, joiden kromaattinen sävelkieli luo osien välille useita melodisia ja harmonisia viittauksia.

Toki Sibeliuksen ja Kuulan teokset sisältävät myös kromatiikkaa, mutta Melartinin teos erottuu näistä täysin irrottautumalla perinteisestä diatonisesta rungosta, mistä esimerkkinä käy ensimmäisen osan kokonaisrakenne tai vaikkapa Kuvan 3 osoittamat sointuvaihdokset. Melartinin teoksen kannalta kiinnostava rinnakkaistapaus on Selim Palmgrenin *Yökehräjä* (myös vuodelta 1910), joka flirttailee kyllä kokosävelasteikolla, mutta pysyy silti lopulta perinteisen diatoniikan piirissä.

Näen *Sju mystiska botpsalmerin* julkaisemattomuudessa rinnakkaisuuden *Sonata apocaliptica* -pianoteoksen kanssa: myös sen Melartin jätti julkaisematta, vaikka antoi sille opusnumeron 111. Pianoteoksen osalta hän selitti julkaisemattomuutta siten, että teoksen ”uudenaikainen tuoksu on liian voimakas jopa niiden kolmen henkilön mielestä, jotka koskaan ovat siihen tutustuneet” (Ranta-Meyer 2015, 101–102, ks. myös Ylivuori 2015, 87).

Kummankin teoksen kohdalla julkaisemattomuus liittyy siihen, että niiden esteettinen kieli kulki aikansa musiikillisen ilmapiirin edellä.

2. Käytännöllinen syy: kuorojen taidollinen taso

Esteettisten syiden ohella on todennäköisesti olemassa myös arkisempi selitys. Sekä Kuulan että Sibeliuksen 1910-luvun alun kuoroteokset olivat teknisesti erittäin vaativia. Heikki Klemetin johtama Suomen Laulu oli käytännössä ainoa kuoro, joka pystyi esittämään Kuulan *Meren virren*, ja sekin vain vaivoin. Ensiesityksen arvioissa todettiin, että ”teknilliset vaikeudet pyrkivät menemään valituimmankin kuoron voimien yli” (Stenius 1910, 90). Sibeliuksen *Män från slätten och havet* osoittautui esittävälle kokoonpanolle niin haastavaksi, että kantaesityksessä kuoroa tuettiin jousiorkesterilla (Ylivuori 2012, XI).

On helppo kuvitella, että *Sju mystiska botpsalmer* olisi ollut 1910-luvun suomalaisille kuoroille yksinkertaisesti liian vaikea. Teoksen tiheä kromatiikka ja polyfonia sekä terssisuhteis-

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

ten sointujen intonaatiolle aiheuttamat haasteet olisivat ylittäneet silloisten kuorojen kyvyt.

3. Henkilökohtainen ja hengellinen motiivi

Kolmas syy on spekulatiivisin, mutta myös kiehtovin ja mielestäni tärkein. Kun yhdistää kaiken käsikirjoituksista huokuvan informaation – ensinnäkin Melartinin nopean ja inspiroituneen sävellystyön, toiseksi hänen halunsa hioa teoksen pienimpiäkin yksityiskohtia vielä vuosikymmeniä myöhemmin, kolmanneksi teoksen syvän teosofisen tekstin, jota Melartin muokkasi niin jumaluusopillisista, laulullisista kuin muistakin syistä, ja neljänneksi omistuskirjoituksen vastikään menehtyneelle ystävälle, jonka tekstejä hän oli säveltänyt runsaasti – syntyy kuva, että teos oli säveltäjälle hyvin henkilökohtainen.

Tämä saa minut ajattelemaan Frank Martinin kaksoiskuoromessua *Messe pour double Choeur a cappella*, jonka hän sävelsi vuonna 1922 ja täydensi vuonna 1926 mutta piti pitkään omanaan yksityisenä teoksenaan. Martin kertoi säveltäneensä sen ”vapaasta tahdosta, ilman tilausta ja korvausta”, eikä halunnut tuoda sitä julkisuuteen, koska se silloin ”joutuisi arvioitavaksi puhtaasti esteettisin perustein”, vaikka hänelle itselleen teos oli ”hänen ja Jumalan välinen asia” (Ostrzyga 2024, 13–15).

Hampurissa toimivan Bugenhagen–Kantorei–kuoron johtaja Franz W. Brunnert ylipuhui vuonna 1962 Martinin suostumaan teoksen esittämiseen, ja teos sai kantaesityksensä vuonna 1963. Yksi kaksoiskuoromessun julkaisun yhteydessä Martinin kirjoittama lause tuntuu erityisen osuvalta, kun pohditaan mahdollisia syitä Melartinin kuoroteoksen julkaisemattomuuteen: ”Tunsin, että uskonnollisen innostuksen tulisi pysyä yksityisenä eikä olla julkisen mielipiteen vaikutuksen alaisena.” (ibid.)¹⁵

Tuire Ranta–Meyer (2025, 715) kirjoittaa Melartinin elämänfilosofiasta seuraavasti: ”Melartinin elämänasenteen yksi keskeinen perusta oli se, että kaikki liittyy kaikkeen ja että maailmankaikkeuden osat ovat yhteydessä toisiinsa ja riippuvaisia toisistaan.” Virke vie etsimättä ajatukseni *Sju mystiska botpsalmerin* kokonaismuotoon, jossa seitsemän erillistä osaa sitoutuvat toisiinsa lukuisin näkymättömin langoin ja

15 Myös Herbert Howellsin Requemiin liittyy vastaava tarina. Hän sävelsi teosta vuosien 1932 ja 1936 välillä, mutta teos julkaistiin vasta runsaan hokuttelun jälkeen vuonna 1981. Ensipainoksessa julkaisemattomuuden syyksi annetaan ”henkilökohtaiset syyt” (Howells 1981). Syitä ei sen tarkemmin eritellä, mutta ne viittaavat Howellsin lapsen kuolemaan vuonna 1935. Requiemin syntyhistoriaa on käsitelty laajasti mm. Davenport 2018.

jossa musiikin pintataso on kuin heijastumaa sen syvätason tapahtumista.

Ja kun muistamme vielä, että Melartin sävelsi teoksen suuren inspiraation vallassa (kuten hänen omat edellä siteeratut sanansa ”tullut kuin itsestään” tulkitsen ja mitä myös käsikirjoituksen lähiluku vahvistaa), on teoksen syntyprosessi kuin vahvistus niille ajatuksille, joita hän musiikista itse myös julkisesti kirjoitti ja puhui. Musiikki oli Melartinille jotain, joka oli peräisin oman aistimaailmamme ulkopuolelta (Ranta-Meyer 2025, 718), minkä takia ”se joskus voi viedä meidät sanoin kuvaamattomiin mielentiloihin, se niin sanoakseni yhdistää meidät maailmankaikkeuden – itse absoluuttisen kanssa” (Melartin 1929, 7).

Edellä mainituista syistä *Sju mystiska botpsalmer* näyttäytyy minulle ensisijaisesti säveltäjän henkilökohtaisena uskonilmauksena, jota ei ollut tarkoitettu ulkopuolisen, puhtaasti esteettisen arvioinnin kohteeksi.

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kansalliskirjasto

Ms.Mus.168, laatikko 10: lyijykynäluonnokset osiin V–VII.

Sibelius-Akatemian kirjasto

Mel23:561: lyijykynäluonnokset osiin I – IV.

Mel23:495: lyijykynäluonnos osaan V.

Mel18:275: puhtaaksikirjoitus.

Tutkimuskirjallisuus

Davenport, Jennifer Tish. 2018. *Crisis and Catharsis: Linear Analysis and the Interpretation of Herbert Howells' Requiem and Hymnus Paradisi*.

Väitöskirja. Dallas: University of North Texas. Tark. 16.10.2025.

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1248387/m2/1/high_res_d/DAVENPORT-DISSERTATION-2018.pdf

Ervast, Pekka. 1898. ”Teosofia uskontona”. *Humanitas aikakauskirja* II vihko (1.5.1898), 4–71. Tark. 21.10.2025. https://media.pekkaervast.net/magazines_files/teosofia_uskontona_i.1.pdf

Hallamaa, Olli, Tuomas Heikkilä, Hanna Karhu, Sakari Katajamäki, Ossi Kokko ja Veijo Pulkkinen. 2010. *Tekstuaalitieteiden sanasto*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tark 16.10.2025. <http://www.edith.fi/tekstuaalitieteidensanasto/>

Howells, Herbert. 1981. *Requiem*. Nuotti. Lontoo: Novello.

Melartin, Erkki. 1929. ”Mikä on musiikki?” *Suomen Musiikkilehti* 1/1929, 6–8.

- Ostrzyga, Michael. 2024. *Supplement to the Critical Commentary of Messe pour double Choeur a cappella*. Kassel: Bärenreiter.
- Poroila, Heikki. 2020. *Erkki Melartinin teosluettelo*. Verkkooversio, johon on tehty lisäyksiä ja korjauksia. Tark. 8.10.2025. <https://www.heikki-poroila.fi/hp/wp-content/uploads/2020/10/9789526871134.pdf>
- Pulkkis, Anna. 2014. *Alternatives to Monotonicity in Jean Sibelius's Solo Songs*. Väitöskirja. Studia Musica 62. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2015. "Erkki Melartin modernistisukupolven sävellysopettajana". Teoksessa *"Ijäisen nuoruuden" musiikkia: kirjoituksia 1920-luvun modernismista*. Toim. Annikka Konttori-Gustafsson ja Matti Huttunen. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. 95–110.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2025. *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 32. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Stenius, Axel. 1910. "Helsingin konserttikatsaus". *Säveletär* 7: 90.
- Ylivuori, Sakari. 2012. *Jean Sibelius Works: Choral Works*. Vol. VII/1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ylivuori, Sakari. 2013. *Jean Sibelius's Works for Mixed Choir. A Source Study*. Väitöskirja. Studia Musica 54. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ylivuori, Sakari. 2015. "Geneettinen näkökulma Fantasia apocaliptican kokonaismuotoon". *Musiikki* 45 (1): 87–110.
- Ylivuori, Sakari. käsikirjoitus. *Erkki Melartin: Sju mystiska botpsalmer. Op. 182*. Nuottijulkaisu.

Markus Virtanen

Queer-säveltäjä
Erkki Melartinin elämäkerta
tekee kunniaa kohteelleen

ARVIO

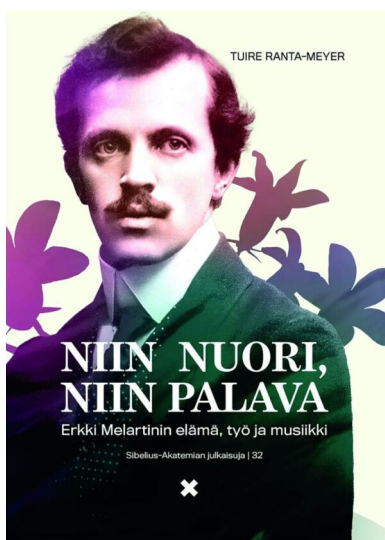
MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: 0000-0002-7845-6548

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179042

FM Markus Virtanen on väitöstutkija Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa.

markus.v.virtanen@uniarts.fi



Tuire Ranta-Meyer (2025):
Niin nuori, niin palava
 – Erkki Melartinin elämä,
 työ ja musiikki.
 Sibelius-Akatemian julkaisuja 32.
 788 sivua.

Virtanen

Queer-säveltäjä
 Erkki Melartinin
 elämäkerta tekee
 kunniaa kohteelleen

Erkki Melartin (1875–1937) on elämäkerran kirjoittajalle melkoinen haaste: miten tavoittaa yksien väliin säveltäjä, musiikkipedagogi, kapellimestari, pianisti, hallintomies, organisaattori, kuvataiteilija, kirjailija, filatelisti, puutarhuri... puhumattakaan erilaisten roolien taakse kätkeytyvästä yksityisestä ihmisestä. Tämä mielenkiinnonkohteiden runsaus ja sävellystuotannon laajuus lienevät ne keskeisimmät syyt siihen, miksi lukijat ovat saaneet odottaa Erkki Melartinin elämäkertaa huomattavasti pidempään kuin esimerkiksi Leevi Madetojan, Selim Palmgrenin ja Toivo Kuulan elämäkertoja.

Dosentti Tuire Ranta-Meyer on omistanut merkittävän osan elämästään Melartinin työn ja musiikin tutkimiselle ja tunnetuksi tekemiselle. Usean Melartinia käsittelevän akateemisen opinnäytteen myötä ja lukuisten konsertti-, nuottieditio- ja levytysprojektien taustavaikuttajana hän on tehnyt enemmän Melartinin hyväksi kuin tämä olisi varmasti ikinä osannut unelmoi-

da. Nyt ilmestynyt Melartinin elämäkerta on epäilemättä yksi kirjoittajansa elämäntyön huipentumista. Samalla väitän, että teos lukeutuu 2000-luvun merkittävimpiin suomalaista klassista musiikkia käsitteleviin julkaisuihin.

Ranta-Meyer seuraa 788-sivuisessa elämäkerrassa Erkki Melartinin elämää, työtä ja musiikkia kronologisesti, mutta laajuudesta huolimatta ilman hallitsemattomia rönsyjä. Elämäkerran fokuksessa on Melartinin kasvu ihmisenä sekä kehittyminen säveltäjänä ja musiikkipedagogina. Lukija saa seurata teoksessa Melartinin elämänkaarta Käkisalimesta Savonlinnaan ja Helsinkiin, Viipuriin, maailman metropoleihin ja lopulta omaan kotiin Pukinmäen huvila-alueelle. Ranta-Meyer on viettänyt kohteensa seurassa useamman vuosikymmenen, mikä näkyy kirjoittajan kyvyssä tavoittaa Melartinin ainutkertainen luonne, jossa näytävät yhdistyneen muun muassa ahkeruus, empaattisuus ja avoimuus kaikkea ja kaikkia kohtaan. Tämän kaiken Ranta-Meyer tekee sujuvalla kynällä ilman Erik Tawaststjernan tyylistä eläytymistä, kohteen yletöntä psykologisointia tai kaunokirjallisia tehokeinoja.

Teoksen kuvitus on asiaankuuluvan runsas ja Anne Rissasen tekemä taitto on konstailematon, mutta tarkka. Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa on tehty kustantajan roolissa niin ikään huolellista työtä: itse löysin jättimäisestä teoksesta vain kaksi lyöntivirhettä.

Melartinin sävellystuotanto kietoutuu elämäkerrassa luonnolliseksi osaksi Melartinin elämänkaaren kuvausta. Varsinaista teosanalyysiä Ranta-Meyer ei kuitenkaan harjoita muuten kuin valikoitujen teosten kohdalla erillisissä lyhyissä alaluvuissa. Näiden teosluonnehdintojen tyyli on enimmäkseen kuvaileva ja parhaimmillaan ne houkuttelevat etsiytymään soivan musiikin äärelle.

Kuten teoksen fyysisestä laajuudesta voi päätellä, se on tahtumarikas ja perusteellinen. Teoksen laajuus kostautuu kuitenkin hieman siinä, että Melartinin monien läheisten ystävyys-suhteiden kaaret jäävät vajaiksi ja osin epäselviksikin. Lukijana jäin pohtimaan miten näyttelijä Jussi Snellman ja Melartin ystävystyivät? Mikä merkitys Melartinin elämälle oli pitkällä ystävyydellä osin suomalaistaustaisen Irma von Rosenin (myöh. Benedikt) kanssa? Entä mikä ylläpiti kirjailija Jalmari Finnen ja Melartinin epätodennäköiseltä vaikuttanutta ystävyyttä ja miksi se päättyi niin yhtäkkiä? Nämä ja monet muut Melartinin pitkäaikaiset (kirje)ystävyydet antavat vielä Ranta-Meyerinkin käsitteilyn jälkeen runsaasti aineksia omiin erillistutkimuksiinsa.

Sateenkaarevan säveltäjän elämä vihdoinkin näkyväksi

Yksi Tuire Ranta-Meyerin Melartin-elämäkerran suuri ansio on se, miten se tekee viimein näkyväksi Melartinin sateenkaarevuuden ja sen merkityksen tämän uralle. Suomalaisen klassisen musiikin historiaa koskevassa kirjoittelussa Melartinin homoseksuaalisuutta on sivuttu ikään kuin varmana tietona (esim. Murtomäki 2001, 12; Korhonen 2009, 77). Tätä vasten on tervetullutta vihdoinkin lukea Ranta-Meyerin alkuperäislähteisiin perustuvia kuvauksia Melartinin hapuilevista mutta kauniista yrityksistä muodostaa yhteys ihastuksenkohteisiinsa.

Ranta-Meyer kutsuu Melartinia teoksessa johdonmukaisesti homoseksuaaliksi, mitä voi pitää ymmärrettävänä yksinkertaisuksena yleistajuisessa tietoteoksessa. Täysin anakronistisenaakaan tätä käsitevalintaa ei voi pitää, sillä jo Melartinin aikana se tunnettiin, vaikkakin merkityssisällöllä, joka ei sellaisenaan vastaa meidän aikamme käsitystä. Tästä todistaa esimerkiksi Melartinin aikalaiskuvataiteilija Harald Gallenin päiväkirjamerkintä 5.11.1904: ”Jos tietää, että olen homoseksuaali, tietää myös, kuinka arvostaa minua kaikkine virheineni ja harvoine ansioineni.”¹

Gallenin merkintä osoittaa, että homoseksuaalisuuden käsite oli käytössä ja sillä oli merkitystä identiteetin muodostumiselle sivistyneistön keskuudessa jo 1900-luvun alun Suomessa. Kuten Ranta-Meyerin rikkaasta kuvauksesta käy ilmi, Melartin oli laajasti lukenut, matkustanut ja uteliaasti ympäröivään maailmaan suhtautunut persoona, joten on perusteltua olettaa hänenkin tunteneen homoseksuaalisuuden käsitteen. Se, miten hän itse omaa seksuaalisuuttaan sanoitti tai käsitteellisti, ei kuitenkaan ole tiedossa.

Ranta-Meyer kirjoittaa Melartinin seksuaalisesta suuntautumisesta ja kohteestaan muutenkin arvostavasti. Ajoittain se tuntuu kuitenkin johtavan jonkinasteiseen varovaisuuteen: Ranta-Meyer esimerkiksi siteeraa Jean Sibeliuksen päiväkirjasta merkintää, jossa Sibelius kauhistelee Ruth-tyttärensä suhdetta Melartinin läheiseen ystävään Jussi Snellmanniin. Sibeliuksen mukaan hänen tulevilla vävyllään on ”Vergangenheit”. Tämän eufemistisen ilmauksen ja sen vain osittaisen siteeraamisen sijasta olisi voinut myös lainata eksplisiittisempää Sibeliuksen päiväkirjamerkintää 4. huhtikuuta 1915. Silloin Sibelius kirjoitti

Virtanen

Queer-säveltäjä
Erkki Melartinin
elämäkerta tekee
kunniaa kohteelleen

1 Kirjoittajan käännös. Alkuperäinen ruotsiksi: ”Om man vet att j. är homo-sexuelle så vet man äfven att värdera mig med alla mina fel och de få förtjänster j. eger.”

(Dahlström 2015, 275) tulevan vävynsä olevan ”pederastin etc. maineessa” – tosin tällöinkin lauseen yliviivaten ikään kuin se ei kestäisi edes päiväkirjan valoa.

Toinen esimerkki tilanteesta, jossa olisin toivonut hieman laajempaa aineiston käsittelyä, liittyy Melartinin läheisten kirjailijaystävien Jalmari Finnen ja Helmi Krohnin kirjeenvaihdon hyödyntämiseen. Tämä kirjeenvaihto on poikkeuksellinen, sillä siinä puhutaan aikakauteen nähden hyvin avoimesti seksuaalisuudesta ja sukupuolirooleista. Ranta-Meyer siteeraa Krohnin (tuolloin vielä Setälä) kirjettä 28.10.1906 Finnelle, jossa Krohn kertoo Finnen seksuaalisuudesta kuulemistaan huhuista. Tuota kirjeenvaihtoa olisi hyvin voinut lainata pidemmältäkin, sillä käytännössä Krohn yrittää kirjeissä houkutella Finneä paljastamaan (homo)seksuaalisuutensa puhuttamalla häntä Oscar Wilden *Dorian Gray*stä. Kun Finne ei myönnä huhuja, Krohn on suunnattoman helpottunut: ”jos se olisi ollut totta, niin minusta olisi tuntunut niin vaikealta kadottaa teidän ystävyysenne, heti kun olin saavuttanut sen” (30.10.1906). Tämän perusteella voidaan pohtia, oliko Krohn perillä Melartininkaan seksuaalisuudesta ja mikä tämän tiedon merkitys heidän ystävyysuhteelleen olisi ollut. Missä määrin Melartin kykeni olemaan läheisessäkään kirjeenvaihdossa täysin oma itsensä?

Lukukokemukseni pakottaa kysymään, onko Melartinia mielekästä tai edes eettisesti kestävää lokeroida homomieheksi? Sateenkaareva hän on epäilemättä ollut, akateemisemmin ilmaistuna queer. Vaikka viimeksi mainittu käsite on meidän aikamme luomus, se jättäisi kuitenkin enemmän tilaa Melartinin seksuaalisuuden inhimilliselle moniulotteisuudelle. Tästä moniulotteisuudesta kertoo kirjassa Melartinin rakastuminen ruotsalaiseen oopperalaulaja Marianne Mörneriin 1920-luvulla. Ranta-Meyer selittää tätä ”emotionaalisen avautumisen tilalla”, jonka Melartinin aiempi mieheen kohdistunut romanssi olisi synnyttänyt. Luontevampaa olisi ollut puhua biseksuaalisuudesta.

Suomalaisen musiikin historian kannalta olennaista ei kuitenkaan ole Melartinin tarkka identiteettilokero. Tärkeämpää on ymmärtää, että hänen seksuaalisella suuntautumisellaan on ollut ammatillisia ja yksityisiä seurauksia sekä vaikutusta hänen luovaan työhönsä. Ranta-Meyerin elämäkerrasta saamme esimerkiksi lukea, että suomalaisen pianokirjallisuuden klassikoihin kuuluva Melartinin *Der traurige Garten* (op. 52) on suora musiikillinen reaktio kahden miehen välisen rakkauden kariutumiseen.

Tuleville tutkijoille Ranta-Meyerin kuvaus luo monia herkkäisiä tutkimusteemoja: millaisia sateenkaarevia muusikkoverkos-

toja 1900-luvun alun Suomessa toimi ja millainen niiden merkitys oli paitsi yksilöille itselleen myös laajemmin suomalaiselle kulttuurielämälle? Olisiko aika jo kypsä suomalaisen (klassisen) musiikin sateenkaarevan historian tutkimushankkeelle? Tuire Ranta-Meyerin Melartin-elämäkerta on tärkeä askel tällä tiellä, sillä se tekee viimein näkyväksi sekä Melartinin merkityksen säveltäjänä että hänen kamppailunsa ihmisenä aikana, jolloin seksuaalinen moninaisuus oli vielä vaiettu salaisuus.

Lähteet

- Dahlström, Fabian, toim. 2015. *Jean Sibelius: päiväkirjat 1904–1944*. Suom. Juha Saikkonen ja Arja Gothoni. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Gallen, Harald. Päiväkirja 1903–1913. SLSA 909 Jarl Galléns arkiv. Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Korhonen, Kimmo. 2009. *Selim Palmgren: elämä musiikissa*. Juva: WSOY.
- Krohn, Helmi. Kirjeet Jalmari Finnelle. Jalmari Finnen arkisto (1884–1937). Kansallisarkisto.
- Murtomäki, Veijo. 2001. Erkki Melartinin Aino on ensimmäinen merkittävä suomalainen ooppera. BIS CD-1193/1994.

Virtanen

Queer-säveltäjä
Erkki Melartinin
elämäkerta tekee
kunniaa kohteelleen

Tuire Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien esitaistelija
Karl Heinrich Ulrichs,
"uranistit" ja
Erkki Melartin

ARVIO

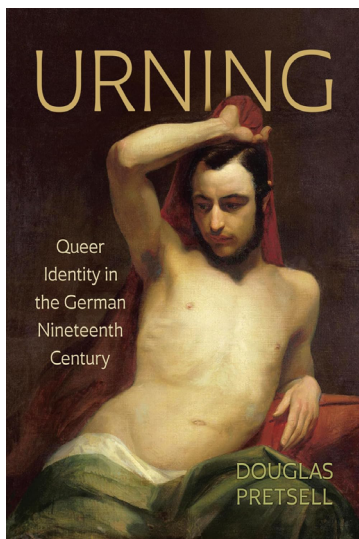
MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: 0000-0002-9434-2874

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179043

FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer on Erkki Melartin -tutkija,
Melartin-seuran puheenjohtaja ja Metropolian tuotantotalouden yliopettaja.

tuire.ranta-meyer@metropolia.fi



Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien
esitaistelija
Karl Heinrich
Ulrichs, "uranistit"
ja Erkki Melartin

Douglas Pretsell (2024):
Urning. Queer Identity
in the German Nineteenth Century.
University of Toronto Press.
272 sivua.

Elokuussa 2025 ilmestynyt Erkki Melartin -elämäkerta on nostanut esiin kysymyksen homoseksuaalisuudesta ja siihen suhtautumisesta musiikkikulttuurissamme 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Esimerkiksi *Hufvudstadsbladet*issa 23.8.2025 Wilhelm Kvist pohti tätä kysymystä siitä näkökulmasta, vaikuttiko Melartinin seksuaalinen suuntautuminen hänen musiikkinsa vastaanottoon tai suosiko hän opettajan tai rehtorin työssään sävellysoppilaita sukupuolen perusteella.

Emme tiedä, kuinka laajalti Melartinin kiinnostus oman sukupuolensa edustajiin oli tiedossa hänen omana elinaikanaan, mutta ainakin musiikkipiireissä siitä jonkin verran juoruttiin (ks. Ranta-Meyer 2025, 142–145; 405, 474, 592). Emme myöskään tiedä kovin tarkkaan, miten Melartinin suuntautuminen ilmeni vuosien mittaan tai vaikkapa hänen havaitessaan opiskeluaikoina Helsingissä 1892–1899 tuntevansa vetoa omaa sukupuoltaan kohtaan. Edes käsite ”homoseksuaalisuus” ei todennäköises-

ti ollut käytössä Suomessa vielä silloin, kun Melartin tutustui ennen 1900-luvun alkua Jalmari Finnen kautta teatteripiireihin ja Suomalaisen teatterin maailmassa ilmenneisiin miesten välisiin suhteisiin.¹

Dokumentteja tai viitteitä ei ole myöskään siitä, tutustuiko Melartin vuosina 1899–1901 Wienin miljoonakaupungin homopiireihin opiskellessaan siellä sävellystä. Saiko hän Wienin-vuosiin vaikutteita saksankielistä yhteiskuntaa ja erityisesti taiteilijapiirejä tuolloin puhututtaneesta sukupuolikysymyksestä ja siihen liittyvien normien uudelleenmäärittelystä? Saksalainen Karl Heinrich Ulrichs oli avannut jo 1860-luvulla viiden lehtisen laajuudelta aiheetta, julkaissut tutkimuksia homoseksuaalisuudesta ja lanseerannut käsitteen ”uranisti” (*der Urning*, engl. *uranist*, *uranian*) kuvaamaan miesten välistä rakkaussuhdetta ja ylipäättään miesten toisiinsa kohdistamaa ihailua seksuaalisesta suuntautumisesta riippumatta.

Itävaltalainen psykiatri Richard von Krafft-Ebing puolestaan julkaisi 1880-luvun lopulla vaikutusvaltaisen kirjansa seksuaalipatologiasta ja esitti seksuaalisuuden olevan jatkumo mies- ja naissukupuolien välillä, ei niinkään luonnontieteellinen joko- tai- ilmiö. Hänen mukaansa ”uranistit” edustivat jatkumon keskiväliä ja siten eräänlaista kolmatta sukupuolta.

Douglas Pretsellin uutuuskirjaa *Urning. Queer Identity in German Nineteenth Century* (2024) ei ollut Suomessa saatavilla, kun aiheeseen oli Erkki Melartin -elämäkerran osalta tärkeä paneutua tarkemmin. Kansalliskirjasto kuitenkin hankki teoksen koelmiinsa hankintaehdotukseni perusteella, tosin sain sen käsiini vasta kun elämäkerta oli jo painossa. Onnistuin kuitenkin lainaamaan kaksi Sibeliuksen Akatemian julkaisutoimikunnan puheenjohtaja Kaarina Kilpiön suosittelemaa kirjaa koskien Melartinin ajan Wienin seksuaalimoraalia ja homokulttuuria (Fuller ja Whitesell: *Queer Episodes in Music and Modern Identity* vuodelta 2002 ja Bremmer: *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality* vuodelta 1989). Kolmas olisi pitänyt hankkia kaukolainana Münchenistä asti, mikä jäi tekemättä, kun toimenpide tuntui hieman ylivoimaiselta elämäkerran osalta. En löytänyt

1 Pretsellin (2024, xi, 32) mukaan uudissanaa ”homoseksuaalisuus” käytti ensimmäistä kertaa Karl Maria Kertbeny 1868, mutta se alkoi vakiintua käyttöön vähitellen vasta Kraft-Ebingin 1887 julkaiseman teoksen *Psychopathia Sexualis* myötä. Vielä 1897, jolloin Magnus Hirschfeld perusti ensimmäisen homojen oikeuksia puolustavan yhdistyksen, sana homoseksuaalisuus ei ollut käytössä, vaan perustajat kutsuivat itseään ”uranisteiksi” (Pretsell 2024, 180). Suomalaisista teatteripiireistä ks. esim. Paavolainen 2014, 18–19 ja 2018, 19–21; Ranta-Meyer 2025, 139–149.

kummastakaan edellä mainitusta ja lukemastani kirjasta mitään olennaista, elämäkertaan ehdottomasti kuuluvaa leikkauspintaa. *Queer Episodes* -kirjassa tosin oli erittäin mielenkiintoinen artikkeli koskien Wagneriin liittyvää homomiesten fanikulttuuria, mutta kun Melartin ei Wienin-opintojen aikana tai myöhemminkään ollut mikään varsinainen vannoutunut Wagnerin palvoja, en käsitellyt asiaa elämäkerrassa. Yleisellä tasolla kirjat kyllä avasivat silmiä ja eri näkökulmista kirjoitetut artikkelit saivat myötätunnon heräämään ahdasmielisten asenteita, epäoikeudenmukaista kohtelua tai vainoa kokemaan joutuneita kohtaan.

Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien
esitaistelija
Karl Heinrich
Ulrichs, "uranisti"
ja Erkki Melartin

Karl Heinrich Ulrichs

Douglas Pretsellin edellisiä huomattavasti uudempi monografia nostaa unohduksesta esiin ja päähenkilökseen Karl Heinrich Ulrichsin. Tämä Hannoverissa asunut, todellista kansalaisrookeutta osoittanut juristi julkaisi vuosien 1864 ja 1879 välillä 12 pamflettia puolustaakseen "uranisteiksi" kutsumiaan miehiä ja heidän oikeuksiaan. "Uranistina" hän piti miestä, joka tunsivat voimaa omaa sukupuoltaan olevia kohtaan ja seksuaalisesti torjui vastakkaista sukupuolta olevat. Monet Ulrichsin tekstien pariin tuolloin löytäneet pystyivät niiden avulla rakentamaan oman todellisen identiteettinsä elämää mullistavalla tavalla. Paitsi että nyt oli esitetty käsite "Urning", jolla itsensä pystyi mieltämään ja itseään kuvaamaan, ensimmäistä kertaa oli julkisesti todettu monilla miessukupuolen edustajilla olevan erityisiä sisäsyntyisiä seksuaalisia taipumuksia omaa sukupuoltaan kohtaan. Yhtäkkiä eri puolet seksuaalisuudesta ja sen ilmenemisestä saivat selityksensä, ja "uranistina" pystyi hyväksymään itsensä ja persoonallisuutensa kokonaisena.

Luodessaan käsitteen "uranisti" Ulrichsilla oli selkeä ajatus siitä, että uudissanaa tarvittiin strategisena välineenä vähemmistön eli "kolmannen sukupuolen" ihmisoikeuksien parantamiseksi. Hänen kampanjansa tavoitteena oli muuttaa oikeuslaitoksen edustajien, lakimiesten, lainsäätäjien ja lääkäreiden hyvin negatiivinen asenne miesten välisiä suhteita kohtaan ja saada hävitettyä yhteiskunnasta tällaisiin kohdistunut suoranaisten vaino. Ulrichs itse joutui lähtemään vuonna 1880 kirjoitustensa takia maanpakoon, eikä hän omana elinaikanaan pystynyt näkemään uranuurtajan työnsä merkitystä. Pretsellin tutkimus kuitenkin osoittaa, että juuri hän oli paradigmanmuutoksen merkittävin käynnistäjä. Vaikka vuosien 1864 ja 1897 välillä "uranis-

tien” elämä oli kaikkea muuta kuin helppoa ja he elivät jatkuvassa ilmiantajien, kiristäjien ja yli-innokkaiden viranomaisten pelossa, he eivät olleet enää passiivisia uhrilampaita tapahtumien armoilla.

Ulrichsin kirjoitusten myötä uranisti-identiteetin omaksuneet rohkaistuivat ottamaan kohtalonsa käsiinsä ja uhmaamaan yhteiskunnan normeja. He olivat joukko, joka oli valmis 1800-luvun loppua kohden yhä selvemmin toimimaan helpottaakseen kaltaistensa osaa yhteiskunnassa. Juuri heidän tukensa ansiosta ensimmäiset homoseksuaalien oikeuksia puolustavat organisaatiot syntyivät ja saivat muutoksia aikaan. Ulrichsin elämäntyön ansiosta heillä oli käytössään jo tutkimuskirjallisuutta, lääkäreiden ja psykiatrien lausuntoja, oikeusoppineiden välistä keskustelua lainsäädännön uudistamisen tarpeesta sekä poliisivoimien muuttunut suhtautuminen ilmiantajiin ja kiristäjiin. Käänteentekeväenä Pretsell pitää vuotta 1897, jolloin Magnus Hirschfeldt perusti Wissenschaftlich-humanitäres Komiteen (maailman ensimmäinen homoseksuaalien oikeuksia edistävä järjestö WhK), John Addington Symonds ja Henry Havelock julkaisivat Englannissa kirjansa *Sexual Inversion* ja Oscar Wilde vapautettiin vankilasta. Ulrichs oli kuitenkin kuollut Aquilassa kaksi vuotta aiemmin, eikä hänen elämäntyönsä ollut enää uusien toimijoiden muistissa.

Miksi Saksassa?

Yksi nyt ilmestyneen *Urning*-kirjan ansioista on katsaus siihen, mikä teki juuri 1860-luvun Saksan ja saksankielisen kulttuuri-alueen edelläkävijäksi seksuaalisuuden käsitteen tutkimisessa ja laajentamisessa. Pretsellin mielestä kyse ei ollut sattumasta. Sekä ajankohta että olosuhteet tekivät mahdolliseksi sen, että Ulrichs pystyi murtamaan aiempia käsityksiä samaa sukupuolta kohtaan vetovoimaa tunteneita (*same-sex attracted*) kohtaan ja että Saksassa syntyi moderni, itsetietoisien ja uranisti-identiteettinsä kanssa sinut olevien yksilöiden sukupolvi.

1860-luvulla Ulrichsin käynnistäessä kampanjaansa homoseksuaalioikeuksien puolustamiseksi Saksa muodostui 39 erillisestä kuningas- ja ruhtinaskunnasta, eikä teollistuminen tai kaupungistuminen olleet edenneet vielä pitkälle verrattuna vaikkapa Ranskaan tai Englantiin. Sen sijaan näissä ruhtinaskunnissa modernisaatio eteni yliopistojen kautta: yliopistolaitos sekä laajeni merkittävästi että lähestyi sitä, mistä nykyään puhum-

me tutkimusyliopistona tai tutkimuslaitoksena. Missään muussa maassa ei valittu tällaista polkua, ja vaikka Saksa oli takapajulaa teollistumisen ja poliittisen kehityksen osalta, se oli paljon edellä muita filosofian edistyskäsityksessä. Niin sanotulla sivistysporvaristolla oli yhteiskunnallista vaikutusvaltaa, ja esimerkiksi Euroopan ”hullun vuoden” 1848 Saksassa vallankumousliikkeiden johtohahmot olivat vapaamielisiä yliopistoihmisiä ja progressiivisia tiedemiehiä. Tämä sivistysporvaristo katsoi vallankumouksellisen yhteiskunnallisen osallistumisensa olevan vain laajennus älylliseen rooliinsa ja toimintaansa. Se, että tiedemiehet ja tutkijat olivat poliittisten ja lainsäädäntöön liittyvien uudistuksen eturintamassa Saksassa juuri tuolloin, korosti yksilöiden ja heidän tieteellisten ideoidensa merkitystä.

Saksassa jo siintävä poliittinen uudelleenorganisointi, joka johti yhdistymiseen vuonna 1871, tarjosi houkuttelevat näkymät reformeille, sillä yhdistyneelle Saksalle oli joka tapauksessa luotava oma lainsäädäntönsä 39 erillisen tilalle – myös keskenään hyvin erilaisia seksuaalilainsäädännön asetuksia ja määräyksiä. Kun esimerkiksi Baijerissa, Württembergissä, Braunschweigissa, Hannoverissa ja Thüringenissä oli luovuttu sodomian rangaistavuudesta, useissa muissa kuningaskunnissa siitä oli voimassa kuolemanrangaistus. Käytännössä syytteitä nostettiin harvoin, mutta jo muutamatkin yleisölle avoimet ”korkean profiilin” oikeudenkäynnit nostivat aiheen pintaan. Sivutuotteena julkisuus tarkoitti myös kiristäjille mahdollisuutta hyötyä ta- loudellisesti homosuhteista.

Vaikka maailmanlaajuisesti asenteet seksuaalisesti aktiivisia ”pederasteja” kohtaan olivat vihamielisiä, ne eivät olleet yhtä negatiivisia, kun kyseessä olivat normista poikkeavat sukupuoli-identiteetin presentaatiot tai läheinen tunneside samaa sukupuolta oleviin. Saksaa aiemmin teollistuneissa maissa korostuivat sosiaaliset rakenteet, joissa valta-asemassa oleva porvarillinen maskuliinisuus käsitys saneli sukupuolille tarkkarajaisesti eriytyneet roolit ja toimintakentät. Mutta esiteollisessa Saksassa tällainen kehitys alkoi ilmetä vasta 1870-luvulta eteenpäin. Ulrichsin kampanjoinnin alkaessa 1860-luvulla miehisyyden tunnusmerkit eivät vielä olleet sementoituneet, vaan aiemmat valistuksen aikaiset käsitykset vallitsivat yhtä aikaa modernimman, porvarillisen näkemyksen kanssa. Valistuksen korostama miehen malli arvosti homososiaalisuutta ja miesten välistä idealisoitua toveruutta tai henkiystävyyttä. Sen rinnalla Saksassa oli monien kuningaskuntien takia maantieteellisesti laajalle levittäytyneet sotilaalliset joukko-osastot, joiden myö-

Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien
esitaistelija
Karl Heinrich
Ulrichs, ”uranistit”
ja Erkki Melartin

tä myös maskuliinisena mallina usein oli sotilas tai aatelisten nuoremista pojista koostuneet niin kutsutut junkkerit eräänlaisina palkkasotilaina ja seikkailijoina. Usean erilaisen miehi-syyden mallin samanaikainen esiintyminen Saksassa merkitsi, ettei mikään niistä saanut hegemoniaa toisten kustannuksella, ja siten juuri 1860-luvulla näiden monien mallien liepeillä oli ti-laa muillekin vaihtoehdoille. Kun lisäksi poliittinen aktiivisuus muutenkin nosti jälleen päätään vuoden 1848 jälkeisten tukah-duttamisen vuosien jälkeen, aika oli strategisesti otollinen läh-teä ajamaan myös "uranistien" asemaa lainsäädännössä.

ARVIO
4 | 2025

Yhdeksän uranistityyppiä

Ensimmäisten julkaistujen pamflettiensa jälkeen Ulrichs alkoi saada lukijakirjeitä, joissa "uranisteiksi" itsensä tunnistanee henkilöt kertoivat kokemuksistaan ja avautuivat identiteetistään. Kirjeissä saatettiin myös vastustaa Ulrichsin ajatuksia, sillä hän muiden muassa piti homoseksuaalisesti suuntautuneita lähtö-kohtaisesti sellaisina, joilla oli naisen sielu miehen ruumiissa. Saamiinsa kirjeisiin perustuen Ulrichs laati yhdeksän erilaisen, omasta sukupuolestaan seksuaalisesti kiinnostuneiden miesten tyypittelyn: tavallinen, selvästi naiselliset piirteet omaava, kor-keassa yhteiskunnallisessa asemassa oleva, eristyksissä ja vail-la vertaisverkostoja oleva "uranisti", perheen tai yhteiskunnan painostuksesta avioitunut (mutta onneton) tyyppi, ristiinpukeu-tuja (elämyshakuisesti sosiaalisissa tilanteissa kuten juhliissa tai tanssiaisissa naiseksi pukeutuva ja ikään kuin naisena flirttaile-va), miehisyttä korostava, sotilaista kiinnostunut (*Soldaten-Lie-be*) ja kiristäjätyyppi.

Vaikka Ulrichsin aineisto oli melko kapea, näistä hänen 1860-luvun tilannetta kuvaavista kategorisoinneistaan voi olla apua, jos esimerkiksi Melartinin homoseksuaalisuutta haluaisi tarkastella ja jos Melartin-aineisto antaisi tarkastelulle lähde-materiaalia. Nyt emme juuri lainkaan tiedä, kuuluiko hän nii-den joukkoon, jotka tunsivat vetovoimaa samaa sukupuolta koh-taan ilman seksuaalista kanssakäymistä, vai olisiko hän ollut Ulrichsin hengenheimolaisia siinä mielessä, että kohteena oli-sivat olleet sotilaat – hyvännäköiset ja atleettiset tyypit varta-lonmyötäisissä univormuissa? 1800-luvun loppupuolella varus-kuntakaupungeissa oli Pretsellin mukaan hyvin tavallista, että sotilaat myivät seksipalveluja lisätienestin vuoksi. Sen tiedäm-me, ettei Melartin mennyt koskaan naimisiin (vaikka 1920-lu-

vulla avioliittoa suunnittelikin ruotsalaisen laulajattaren Marianne Mörnerin kanssa), eikä hän varmaankaan antautunut mahdollisiin miessuhteisiin kiristääkseen uhriaan.

Pretsellin kirjan yksi ansio on, että sen luettuaan ei tee oletuksia 1800-luvun lopun homoseksuaalisuuden ilmenemisestä nykypäivän käsittein tai tunnusmerkein. Vuonna 1899 Melartinin saapuessa Wieniin ”uranistien” verkostoissa osattiin todennäköisesti olla monin tavoin varuillaan ja saatettiin varoittaa kiristäjistä, jotka pahimmassa tapauksessa ajoivat uhrinsa varakkoon tai jopa itsemurhaan. Kaikesta avantgardesta huolimatta Wien oli myös kaksinaismoraalin tyyssija, eikä päivänvaloon ollut hyvä saattaa itsestään mitään epäilyttävää (ks. esim. Jušek 1989). Kun riskinotto ei ollut järkevää eikä suositeltua, Melartinkaan ei jättänyt jälkeensä mitään vihjeitä tai dokumentteja, mikäli ylipäätään on tuolloin tutustunut uranistipiireihin.

Kuten Pretsell tuo kirjassaan hyvin esiin, Karl Heinrich Ulrichsin merkitys homo-oikeuksien esitaistelijana ja olemassa olevan, mutta piilotetun ilmiön sanoittajana on ollut lähes järäyttävä. Itsensä 1800-luvun lopussa ”uranistiksi” tunnustautunut ei joutunut kokemaan itseään turmeltuneeksi. Hän sai luotua itselleen identiteetin, jossa koki olevansa eheä, kokonainen ihminen. Lainsäädännöstä ja homoseksuaalisten tekojen kriminalisoinnista huolimatta hän omissa silmissään pystyi torjumaan paheellisen ihmisen stigman. Jos oletetaan, että seksuaalisuutta koskeneet saksalaiset manifestit ja psykiatrien tutkimukset sekä niitä koskevat pohdinnat ovat olleet Melartinin tiedossa, ne ovat varmasti olleet äärimmäisen tärkeitä hänelle tai hänen kaltaisilleen, sukupuoli-identiteetistään epävarmoille tai homoseksuaalista suuntautumistaan peittelemään joutuneille.

Ranta-Meyer

Homoseksuaalien
oikeuksien
esitaistelija
Karl Heinrich
Ulrichs, ”uranistit”
ja Erkki Melartin

Lähteet

- Bremmer, Jan (toim.). 1989. *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*. London and New York: Routledge.
- Fuller, Sophie ja Lloyd Whitesell (toim.). 2002. *Queer Episodes in Music and Modern Identity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Jušek, Karin J. 1989. Sexual Morality and the Meaning of Prostitution in fin-de-siècle Vienna. Teoksessa *From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*, toim. Jan Bremmer, 123–142. Lontoo ja New York: Routledge.
- Paavolainen, Pentti. 2014. *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ. I 1843–1872*. Teatterikorkeakoulun julkaisuja 43.
- Paavolainen, Pentti. 2018. *Kriisit ja kaipuu. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ III 1888–1906*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Ranta-Meyer, Tuire. 2025. *Niin nuori, niin palava. Erkki Melartinin elämä, työ ja musiikki*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 32. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

ARVIO
4 | 2025

Mats Liljeroos

Melartins två sista
symfonier som en auditiv
och tolkningsmässig
uppenbarelse

ARVIO

MUSIIKKI
4 | 2025

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179044

Mats Liljeroos är musikvetare och musikkritiker.

mats.liljeroos@kolumbus.fi



Erkki Melartin: Symphonies 5 & 6.
Åbo filharmoniska orkester, Ari Rasilainen.
 Georgsmarienhütte: CPO, 2025.
 cpo 555558-2

Liljeroos

Melartins två sista symfonier som en auditiv och tolkningsmässig uppenbarelse

Musikhistorien är, som bekant, en sträng domare. Ofta rättvis, i så mån att gallringen varit inte blott effektiv, men även adekvat. De verk som från och med medeltiden fram till i dag lever kvar i det kollektiva medvetandet, som återfinns på den gängse repertoaren och åtminstone i någon mån är bekanta för den musikälskande publiken, är självfallet endast toppen av ett gigantiskt isberg, men det finns för det mesta goda skäl till att just dessa verk levt vidare.

Musikhistorien kan emellertid även vara en nyckfull domare, som tar hänsyn till vissa aspekter men förbiser andra och vars domslut kan framstå som godtyckliga och illa motiverade. Musikhistoriens domslut är tursamt nog dock inte bindande och åtskilliga tonsättare som oförtjänt fallit i skymundan har fått uppleva en renässans decennier eller sekler efter sin död på samma sätt som många på sin tid hyllade figurer sedermera fallit i glömska.

Erkki Melartin (1875–1937) hör till den betydande skara inhemska och utländska tonsättare, som på senare tid plockats fram ur arkivgömmorna, dammats av och rönt åtminstone en liten del av den uppmärksamhet och erkänsla de alltid varit värda men av olika orsaker inte beskärts.

I och för sig har Melartin aldrig varit helt bortglömd. Vissa av hans sånger, pianostycken och smärre verk i olika genrer har i någon mån alltid varit närvarande – festmarschen ur *Törnrosa* torde exempelvis vara bekant för de flesta – medan de centrala orkesterverken dessvärre har lyst med sin frånvaro på den gängse inhemska repertoaren och i mångt och mycket fortfarande gör det.

Svårtolkade originalmanuskript

En starkt bidragande orsak till missförhållandet har varit omständigheten att lejonparten av Melartins orkesterverk aldrig publicerats. I sig förbryllande, med tanke på att Melartin var en av sin tids centrala finländska musikprofiler – förutom tonsättare även dirigent samt inflytelserik pedagog och rektor för Sibelius-Akademien – vars kompositionskonserter var nästintill lika uppmärksammade tilldragelser som de sibelianska motsvarigheterna.

Vad den pågående Melartinrenässansen anbelangar har Finlands Melartinsällskap spelat en helt avgörande roll. Inte bara genom att i största allmänhet slå på trumman för Melartins musik, utan även i synnerhet genom ett omfattande editeringsarbete, som syftat till att bringa klarhet och reda i Melartins inte sällan otydliga och svårtolkade originalmanuskript. Ett långsiktigt arbete, som resulterat i att samtliga symfonier samt åtskilliga orkester- och övriga verk nu finns tillgängliga i renskriven och publicerad form.

Ribban ligger i dagsläget med andra ord betydligt lägre för orkestrar i vårt land, och förhoppningsvis så småningom även utomlands, att framföra Melartins orkestermusik. Något, som i sin tur även möjliggjort ett första skivförevigande av två av de korrekta och kompletta originalpartituren.

Den befintliga helhetsinspelningen av symfonierna (Leonid Grin och Tammerforsfilharmonikerna på Ondine från tidigt 90-tal) lämnade en hel del övrigt kvar att önska, såväl visavi ljudkvaliteten som musicerandet och tolkningarna i sig, och till råga på allt drogs helhetsbetyget ned åtskilligt på grund av ett an-

tal musikaliskt omotiverade förkortningar, framförallt i symfonierna 1–4.

Trotjänaren Rasilainen

Det fanns med andra ord en beställning på en ny komplett inspelning av symfonierna. Själv hoppades jag länge på John Storgårds och hans BBC Philharmonic på Chandos och även Klaus Mäkelä visade ännu för några år sedan intresse för att skivinspela Melartin. Den förstnämnda förhoppningen materialiserade av olika orsaker dock aldrig, medan Mäkelä av allt att döma tappade intresset i takt med att hans internationella karriär accelererade i raketfart.

Men tack och lov har vi trotjänare som Ari Rasilainen, något av en specialist på repertoaren bortom de flitigast upptrampade allfarvägarna och en alltför sällan sedd gäst framför våra inhemska orkestrar. Han har dock en fin karriär bakom sig i såväl Norge som, under de senaste decennierna, Tyskland, där han för det repertoarmässigt fördomsfria och konstnärligt ambitiösa skivbolaget CPO spelat in symfonier och övriga orkesterverk av bland andra Kurt Atterberg och Aulis Sallinen.

Nu har han då tagit sig an Melartin och det är sannerligen inte en dag för tidigt. Symfonierna 5 och 6 har, liksom den tidigare i år på CPO utkomna fina Rautavaaraskivan, spelats in i Åbo. I det här fallet i samband med konsertframföranden av symfonierna med Åbofilharmonin i mars och oktober 2022, och det är onekligen något av en uppenbarelse att äntligen få höra den här musiken i högklassigt ljud och, beträffande femman, oförkortad originalversion.

Liljeroos

Melartins två sista symfonier som en auditiv och tolkningsmässig uppenbarelse

Fuga och koral

Att man valde att inleda projektet med de två sista symfonierna fungerar dessutom utomordentligt väl. De två första symfonierna (1902 respektive 1904–1905) är gediget hopkomna, men i övrigt relativt personligt hållna i den rådande, germanskt emanerande nationalromantiska stilen. Melartin hade ännu inte till fullo funnit sin egen röst, men efter den andra symfonin fick han in en ny teknisk och uttrycksmässig växel, vilket i kombination med en nyfunnen stilistisk integritet resulterade i hans första orkestrala mästerverk, den tredje symfonin (1906–1907).

Nu inleddes en intensiv skaparperiod när många av hans viktigaste verk i det större formatet såg dagens ljus – däribland symfonierna 4 (1912) och 5, operan *Aino*, violinkonserten, tonsdikterna *Traumgesicht* och *Marjatta*, lyrisk svit nr 3 samt fjärde stråkkvartetten – varefter kompositionstakten successivt mattades av på grund av en ökad mängd organisatoriska och pedagogiska uppdrag.

Femte symfonin i a-moll (1915), som ofta brukar betraktas som Melartins starkaste verk i genren, är försedd med undertiteln "Sinfonia Brevis". Några kortfattade eller knapphändiga kvaliteter uppvisar verket, med en duration kring 33 minuter, dock inte och attributet brevis torde i första hand syfta på den koncisa dramaturgin. Femman är Melartins formmässigt mest behärskad och målmedvetet genomförda symfoni, där två kontrasterande och för Melartin så typiska element, fugan och koralen, korsbefruktar varandra.

Den tematiska processen, som på karakteristiskt melartinskt vis sträcker sig symfonin igenom, är här ovanligt konsekvent genomförd och det inledande mottotemat agerar, jämte vissa övriga av symfonins centrala motiv, drivande kraft i finalens hisnande kvadruppelfuga. Melartin, eklektikern par excellence, tar sin vana trogen intryck från olika håll och filtrerar allt genom sina egna linser med en estetiskt föredömligt bred, om än inte alltför spretig, och överraskande personligt hållen stilpalett som följd.

Elegisk grundton

Femte symfonin genomsyras av en lätt elegisk grundton, vilket präglar inte minst den undersköna Andantesatsen. En av Melartins mest inspirerade lyriska kreationer med en nostalgiskt färgad melodik som spontant för tanken till Delius och med kontrasterande öronkittlande arabesker i blåsare och celesta. Den tredje satsen är ett folktonsfärgat intermezzo med en triodel som smakar hommage à Tjajkovskij, medan den kontrapunktiskt laddade finalen ställvis på ett närmast förbluffande sätt förebådar Hindemith ett par decennier senare.

I den ambitiöst koncipierade sjätte symfonin (1924), den enda av symfonierna som inte fått en tonartsbeteckning, ger Melartin åter prov på att tidens modernare strömningar inte gått obemärkt förbi. Den i hans symfonier dittills förhärskande, sensoromantiskt förankrade grundtonen får i första satsen ge vika för ett kärvare, mer dissonant tonspråk med ett inledande mahlerskt

mottotema mot suggestiva stråkkuster samt ett efterföljande, expressivt avfattat huvudparti.

Andra satsen kombinerar stundtals rätt från kromatik med heltonsskalor, medan den scherzerande tredje satsen i sin exotiserande pentatonik känns aningen lösryckt i sammanhanget. Finalen syntetiserar på ett i sig fascinerande sätt expressiva element med en generös melodik, men det känns ändå som om Melartin inte helt och hållet kunnat bestämma sig för vilken stilistisk huvudfåra det musikaliska flödet sist och slutligen bör ta.

Liljeroos

Melartins två sista symfonier som en auditiv och tolkningsmässig uppenbarelse

Problematiska strykningar

Den tidigare nämnda Ondineinspelningen är, som sagt, problematisk ur såväl ett rent soundmässigt perspektiv – ljudbilden är diffus och en mängd instrumentationstekniska detaljer och klangliga finesser går förlorade – som vad den konstnärliga kvaliteten beträffar. Tammerforsfilharmonikerna var på 90-talet inte i närheten av dagens nivå och då Leonid Grin inte hade någon som helst relation till repertoaren i fråga ger tolkningarna överlag ett föga engagerat, smått tjänstemannamässigt intryck.

Den stora stötestenen är dock de frekvent förekommande strykningarna, som drabbat främst de fyra första symfonierna. En del av dem baserar sig uppenbarligen på en från tidigare framföranden etablerad kutym – eventuellt rentav emanerande från av Melartin själv dirigerade framföranden – medan andra är mer svårförståeliga och i musikaliskt hänseende svårmotiverade.

Nu har vi då lyckligtvis tillgång till redigerade publikationer av originalpartituren, vilka självfallet nyttjats på den här inspelningen. Strykningarna i femte symfonin var i och för sig relativt modesta på Ondineinspelningen – 11 takter i första satsen och 17 takter i finalen, inalles ca 40 sekunder – men desto viktigare är det att nu få höra verket i den form som tonsättaren tänkt sig. Sjätte symfonin är åter den enda av Melartins symfonier som, genom hans danska vänners försorg, publicerades under hans livstid och här lyser strykningarna med sin frånvaro även på den tidigare inspelningen.

Adekvat auditiv kontext

Vad Rasilainen i praktiken nu gjort med symfonierna 5 och 6 är att han helt enkelt lättat på förlåten och för första gången lå-

ter oss höra dem i en adekvat auditiv och tolkningsmässig kontext. CPO-ljudet är utmärkt, om än inte i demonstrationsklassen – Åbo konserthus är aningen efterklangsfattigt och jag saknar en viss rymd kring klangkroppen – och samtliga stämmor och klangliga texturer framträder med all önskvärd tydlighet.

Vad tolkningen i övrigt anbelangar är det allra först skäl att notera att Åbofilharmonikerna, liksom flertalet inhemska orkestrar, under det senaste dryga decenniet genomgått en mer eller mindre genomgripande generationsväxling, vilket resulterat i en klart märkbar höjning av den speltekniska och uttrycksmässiga nivån.

Åbofilharmonikerna låter med andra ord bättre än någonsin tidigare. Ett faktum, som genomsyrar klangbilden på alla nivåer, från enskilda solopartier till de olika instrumentgruppernas insatser samt, i förlängningen, det sammantagna kollektivet i tuttipassagerna. Stråkarna klingar fullödigt och träblåsarna med behövlig pregnans, blecket ljuder kärnfullt och, vid behov, med mjuk rondör. Balansen instrumentgrupperna emellan verkar i det närmaste optimalt kalibrerad av dirigenten och, får man förmoda, inspelnings teknikern och producenten.

Naturlig känsla för estetiken

Även den emotionella temperaturen ger intrycket av att vara optimalt anpassad enligt de för handen liggande behoven och den volymmässiga bågen spänner från rasande fortissimon till andlöst vibrerande pianissimon. Beträffande durationerna är skillnaderna mellan Grin och Rasilainen rätt obetydliga, även om den sistnämnda i allmänhet tenderar vara aningen snabbare. Något som inte sällan kan vara en fördel – även om sjätte symfonins Andante onekligen hade vunnit på en lugnare andning – samtidigt som Rasilainens bredare tempo i början av femmans final ger den behövliga extra tyngden åt mottotemat.

Rasilainen tycks, och det är det viktigaste av allt, överhuvudtaget besitta just den intuitiva känsla för den aktuella estetiken som Grin saknade och det musikaliska flödet förefaller naturligt och spontant framspringande. Akseli Gallen-Kallelas *Insjölandskap* känns som en stämningsmässigt passande konvolutillustration och som informationsmässig guldkant på det hela harvi Tuire Ranta-Meyers och Jani Kyllönens vederhäftiga verkrepresentationer i texthäftet.

Frågan på allas läppar är nu förstås om projektet kommer att fortskrida. Kommer Ari Rasilainen att spela in även de övriga Melartinsymfonierna och i så fall när? Att så skulle ske var, enligt uppgift, åtminstone den ursprungliga planen och det är bara att hoppas att den håller streck. Melartin är en fascinerande och på många plan unik röst i såväl ett inhemskt och nordiskt som vidare perspektiv och det finns en klar beställning, nationellt och internationellt, på en första trovärdig komplett skivinspelning av symfonierna.

Liljeroos

Melartins två sista symfonier som en auditiv och tolkningsmässig uppenbarelse

SUOMEN MUSIIKKI- TIETEELLISEN SEURAN JULKAISUT

ACTA MUSICOLOGICA FENNICA -SARJA

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones –sävelmien lähdetutkimuksia.*
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti.*
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma.*
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola.*
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali.*
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen.*
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881.*
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä.*
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki, toim. 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle.*
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria: tutkimus Bartokin kromatiikasta.*
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music.*
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista.*
- AMF 13 Seppälä, Hilka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa.*
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan.*
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone: A Semantic Analysis of Conventional Music Notation.*
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot: musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot.*
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi.*
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa.*
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology: Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds.*
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez.*
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes.*
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns.*
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations: Studies in the Perception of Tonal Centricity.*
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala, toim. 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen.* 35 €.

- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen, toim. 2005. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 25 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.*

MUSIIKKITIEEEN KIRJASTO JA MUUT JULKAISUT

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.*
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Suom. Olli Väisälä. 49 €.
- Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24.* Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatte”.

MUSIIKKI-LEHDET (NELJÄ NUMEROA VUODESSA)

Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24. 1971–2001. Loppuunmyyty.

Toim. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola ja Cecilia Oinas, 233–258. DocMus Research Publication 24. 2002–2019 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

Osa AMF-sarjan teoksista, MK-sarjasta, raportti sekä Musiikki-lehden numerot vuosilta 1971–2001 ovat loppuunmyytyjä. Tarvittaessa tiedustele näiden teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla.

Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv 0 %.

MU SIK KI

musiikki.journal.fi

Liity
Suomen musiikkitieteelliseen seuraan
osoitteessa **mtsnet.fi/seura**