

LEEVI MADETOJAN VARHAISTEN MIESKUOROLAULUJEN  
JULKAISUHISTORIA

Päälähteen määrittelyminen uutta kriittistä editiota varten

Tuomas Niemelä  
Pro gradu -tutkielma  
Helsingin yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Filosofian, historian, kulttuurin  
ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Musiikkitiede  
Marraskuu 2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Tuomas Niemelä			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Leevi Madetojan varhaisten mieskuorolaulujen julkaisuhistoria – päälähteen määrittäminen uutta kriittistä editiota varten			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year marraskuu 2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 57
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Leevi Madetoja (1887–1947) sävelsi oopperoiden ja orkesterimusiikin ohessa miltei 50 säestyksetöntä mieskuorolaulua. Niistä valtaosa syntyi ennen vuotta 1933, jolloin mieskuoro Ylioppilaskunnan Laulajat (YL) julkaisi Madetojan 34 teosta yhtenäisenä kokoelmana. Säveltäjä oli itse mukana toimitustyössä muokaten ja korjaten teoksiaan kokoelmaa varten. Vuoden 1933 julkaisusta tuli myöhempiäkin painoksia ja nuottikokoelmia määrittävä kokonaisuus, niin että 2000-luvulle asti Madetojan mieskuoromusiikin julkaisut ovat suurelta osin pohjautuneet YL:n kokoamaan niteeseen. Varhaiset, alkuperäisiin käsikirjoituksiin pohjautuvat, painokset unohtuivat ajan myötä. Esimerkiksi vuonna 1989 YL:n julkaistessa täydennetyn Madetoja-nuottikokoelman otti se kirjan rungoksi 1930-luvulla julkaistut 34 kappaletta lähes sellaisenaan.</p> <p>Tämän tutkimuksen saattoi alulle uuden Madetoja-nuottikokoelman tarve edellisen painoksen loputtua. Tulevan kriittisen edition on tarkoitus pohjautua Madetojan mieskuorolaulujen varhaisversioihin, joten päälähteet on etsittävä käsikirjoitusten ja varhaisten painosten joukosta. Pro gradu -tutkielmani pyrkii selvittämään kaikkiaan 39 teoksen julkaisuhistorian ajalta ennen YL:n kokoelmaa – muutama Madetojan nuoruudentöistä jäi kokoelman ulkopuolelle. Teosten sävellys- ja julkaisuhistoriaa tutkimalla arvioin käsikirjoitusten ja varhaisten painosten roolia lähdekotijussa.</p> <p>Pro gradu -tutkielmassa esitellään lyhyesti musiikkifilologian historia sekä erilaisia tutkimustraditioita, mihin kuuluvat päälähteen valintaan liittyvät kysymykset sekä käsikirjoitusten luokittelu käyttötarkoituksensa ja toisaalta ulkoasunsa mukaan. Lähteiden välistä sukulaisuutta tutkitaan ennen kaikkea Karl Lachmannin kehittämän genealogisen menetelmän avulla. Sen ytimessä on yhteisten virheiden tunnistaminen. Pelkistetyksi tämä tarkoittaa, että mikäli kahta lähdetä yhdistää samanlainen virhe, niiden voidaan olettaa polveutuvan samasta lähteestä.</p> <p>Toinen luku käsittelee myös filosofisia kysymyksiä, joita aineettoman teoksen ja konkreettisen dokumentin välisen suhteen tutkimiseen on liitetty.</p> <p>Kolmannessa luvussa musiikilliset lähteet jaotellaan julkaisuhistorian perustella, minkä lisäksi nimetään tärkeimmät nuottikokoelmat Madetojan elinajalta ja kuvaillaan lähteiden arviointiin vaikuttavia biografisia lähteitä, kuten kirjeenvaihtoa ja teosluetteluita. YL oli Madetojan uran alkuvaiheessa hänen mieskuoromusiikkinsa aktiivisin kustantaja, ja kuoron suosima nuottipaino Sävel Oy:n näyttää vaikuttaneen suuresti Madetojan nuottien ulkoasuun ja sisältöönkin 1910-luvun alkupuolella. Toinen merkittävä YL:n yhteistyökumppani tuolla vuosikymmenellä on ollut Puromiehen kirjapaino. Oma erityinen roolinsa on ollut myös esitystarkoitukseen valmistetuilla litografiolla, jotka usein ovat teosten ensipainoksia mutta mielestäni jäljennöksinä epätarkkoja. Kaikista teoksista ei käsikirjoitusmateriaalia ole säilynyt, mikä luonnollisesti muuttaa siihen kytköksissä olevan ensipainoksen roolia.</p> <p>Neljäs luku keskittyy analysoimaan käsikirjoitusten ja varhaisten painosten välistä yhteyttä, ja jakaa aineiston kuuteen eri kategoriaan yhteyden vahvuudesta riippuen. Vahvuus määritellään tarkastelemalla, kuinka hyvin käsikirjoituksen nuottikuva vastaa ensipainosten notaatiota. Toinen oleellinen kriteeri on näiden kahden lähteen välinen ajallinen etäisyys. Ratkaisevaa on kuitenkin niin kutsuttujen toimituksellisten merkintöjen läsnäolo. Julkaisussa käytettyyn käsikirjoitukseen on painatusvaiheessa tehty rivin- ja toisinaan sivunvaihtumistakin ennakoivia merkintöjä, jotka identifioituvat tiettyihin julkaisuihin. Lisäksi luvussa eritellään joitakin eroavaisuuksia vuoden 1933 kokoelman ja varhaisten versioiden välillä.</p> <p>Useimmissa tapauksissa luotettavimmaksi lähteeksi arvioin Madetojan omakätisen puhtaaksikirjoituksen. Tämä johtuu lähinnä painatteissa olevista epätarkkuuksista sekä siitä, että säveltäjän osallisuudesta julkaisuprosessiin on valitettavan vähän tietoa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords käsikirjoitustutkimus, mieskuoromusiikki, Leevi Madetoja, kriittinen editio, päälähde			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto			
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information			

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS	4
2.1 Musiikkifilologian historia lyhyesti	5
2.2 Metodologia	7
2.3 <i>Copy-text</i>	9
2.4 Kriittinen editio	11
2.5 Käsikirjoituksen luonne	12
2.6 Tekijän auktoriteetti teokseensa	13
2.7 Päälähteen valinta tässä tutkimuksessa	14
3 LÄHDEAINEISTO	15
3.1 Musiikilliset lähteet	16
3.1.1 Ensipainokset Madetojan elinaikana	18
3.1.2 Tärkeimmät nuottikokoelmat Madetojan elinaikana	23
3.2 Biografiset lähteet	25
3.2.1 Kirjeenvaihto	25
3.2.2 Teosluettelot	27
4 ANALYYSI	30
4.1 Katteoria 1: käsikirjoituksen ja ensipainoksen yhteys todistettavissa	31
4.2 Katteoria 2: käsikirjoituksen ja oletetun ensipainoksen yhteys todennäköinen toimituksellisten merkintöjen perusteella	32
4.3 Katteoria 3: käsikirjoituksen ja oletetun ensipainoksen yhteys todennäköinen julkaisuvuoden perusteella	37
4.4 Katteoria 4: litografia säilynyt, julkinen ensipainos on kateissa tai sitä ei julkaistu Madetojan elinaikana	39
4.5 Katteoria 5: käsikirjoitusmateriaali kateissa	42
4.6 Katteoria 6: Muut	43
4.7 Varhaisversiot vs. YL:n kokoelma	46
5 JOHTOPÄÄTÖKSET	50
Lähteet	53

# 1 JOHDANTO

Leevi Madetojan (1887–1947) mieskuorotuotanto kehystää säveltäjän 40-vuotista uraa: ensimmäiset laulut ovat opiskeluajoilta, vuodelta 1908, viimeinen syntyi syksyllä 1946. Useat teoksista saivat julki tullessaan kiittävän vastaanoton ja ne asemoituivat suomalaisten mieskuorojen runko-ohjelmistoihin vuosikymmeniksi, minkä lisäksi tallentuivat erinäisiin nuottikokoelmiin 1910-luvulta alkaen. Suomalaisen musiikin historiankirjoituksessa Madetoja on kuorosäveltäjänä nostettu jopa merkittävimmäksi, mitä tuotannon laatuun ja laajuuteen tulee. Paikkansa vakiinnuttaneiden vastapainoksi joukossa on toki myös lauluja, joita kuoronjohtajat eivät kelpuuttaneet ohjelmistoonsa, tai jotka pian ensiesityksensä jälkeen miltei unohdettiin. Osin näistä syistä teoshistoria on sikäli värikäs, ettei laulujen kokonaismäärää ole helppo tarkasti osoittaa. Niitä on laskentatavasta riippuen viitisenkymmentä.

Suurimman osan Madetojan mieskuorolauluista kantaesitti Ylioppilaskunnan Laulajat (YL), joka on myös ollut hänen kuorotuotantonsa aktiivisin julkaisija. Vuonna 1933, jolloin Madetojan tuotteliain aika kuorosäveltäjänä oli jo ohi, YL kokosi hänen 34 mieskuorolauluaan yksiin kansiin. Myöhäiset sekä aiemmin julkaisemattomat teokset tulivat näiden 34:n seuraksi vuonna 1989 YL:n toisessa Madetoja-kokoelmassa. Sen painos myytiin loppuun 2010-luvun puoliväliin tultaessa.

Tämä pro gradu -tutkielma sai alkunsa uuden, kriittisen edition periaattein toimitettavan, nuottikokoelman tarpeesta. Tutkimustyön tavoitteena on ollut kartoittaa olemassa olevaa lähdemateriaalia ja punnita, mitkä varhaisista nuottilähteistä soveltuvat parhaiten uuden nuottiedition päällähteiksi. Keskiössä on siten kaikkien teoksen toimittamisen kannalta oleelliseksi katsottujen lähteiden etsiminen, vertailu ja arviointi. Tärkeimpiä vertailtavia kohteita ovat Madetojan mieskuorolaulujen käsikirjoitukset sekä hänen elinaikanaan julkaistut painatukset. Biografista aineistoa, kuten kirjeenvaihtoa, opusluetteloita ja päiväkirjoja, hyödynnetään muun muassa teosten ajoittamisessa ja julkaisuprosessin selvittämisessä.

Tämän työn puitteissa ei ole tarkoituksenmukaista tehdä tarkkaa teoskohtaista lähdevertailua – se tapahtuu vasta nuottiedition toimitustyön yhteydessä – vaan jakaa tutkimuskohteet lähde-tilanteen perusteella erilaisiin kategorioihin. Tutkimuksen ulkopuolelle on

rajattu vuoden 1933 nuottikokoelman jälkeen sävelletyt teokset sekä mieskuorosovitukset.

Päälähteen valinta edellyttää käsikirjoitusten ja painatteiden luokittelua, näiden kokoaamista lähdeketjuiksi. Lähde voidaan arvioida esimerkiksi alustavaksi luonnokseksi tai viimeistellyksi puhtaaksikirjoitukseksi, jonka yhteys ensipainokseen on ilmeinen. On tutkittava, millaisia muutoksia teokseen eri vaiheissa on kohdistunut. Esimerkiksi omakätinen puhtaaksikirjoitus on saattanut vielä painatusvaiheessa muuttua säveltäjän mielenmuutoksen tai toimittajan tulkinnan vuoksi.

Kriittiseen nuottieditioon tähtäävän tutkimuksen metodit ovat pitkälti kirjallisuustutkimuksen puolelta omaksuttuja. Genealoginen menetelmä, jossa lähteiden välisiä suhteita pyritään selvittämään eri versioiden yhteisiä ja ainutlaatuisia virheitä tutkimalla, kehiteltiin Saksassa 1800-luvulla. Se, että eri tekstit toistavat saman virheen, on genealogisen teorian mukaan merkki siitä, että ne polveutuvat samasta lähteestä. Lähteiden väliset yhteydet voidaan sen jälkeen koota stemmaksi eli tekstin sukupuuksi. Tämän tutkimuksen lähdevertailu noudattelee pääpiirteissään kyseistä metodologiaa. Lopputuloksena ovat kuusi erilaisista lähdeilanteista juontuvaa kategoriaa, joiden alle Madetojan teokset ovat jaoteltavissa.

Tutkimuksen toinen luku esittelee lyhyesti musiikkifilologian historiaa sekä lähteiden luokitteluun ja päälähteen valintaan liittyviä keskeisiä käsitteitä. Kolmanteen lukuun sisältyvät paitsi musiikillisten myös elämäkerrallisten lähteiden kuvaukset. Varsinainen analyysi ja jaottelu kategorioihin tapahtuvat neljännessä luvussa, jonka jälkipuolella lisäksi tarkastellaan varhaisten versioiden eroja suhteessa YL:n Madetoja-nuottikokoelmaan (1933). Viimeinen luku keskittyy johtopäätöksiin.

Madetojan mieskuorolaulujen julkaisuhistoriaa ovat tutkineet aiemmin Seija Lappalainen ja Erkki Salmenhaara, joiden kokoama *Leevi Madetojan teokset* (1987) sisältää sijaintitiedot lähes kaikista mieskuoroteosten käsikirjoituksista sekä maininnat nuottipainatteista. Heidän perustutkimuksensa on ollut erittäin iso apu materiaalin etsinnässä. Lappalaisen ja Salmenhaaran luettelo ei kuitenkaan tee eroa käsikirjoitusluonnoksen ja puhtaaksikirjoituksen välille, eikä myöskään ota kantaa sävellysten erilaisiin versioihin.

Salmenhaaran kirjoittama elämäkerta *Leevi Madetoja* (1987) puolestaan on korvaamaton erityisesti biografisen lähdemateriaalin kannalta.

## 2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Katsauksessaan tieteellisen editoinnin historiaan G. Thomas Tanselle (1997, 9) pohtii kysymyksiä, jotka ovat leimanneet toimitustyötä riippumatta siitä, millainen metodi on kulloinkin ollut käytössä. Yksi keskeisimmistä esiin nousevista pohdinnoista on: tuleeko tekstejä lähestyä historiallisesta näkökulmasta, eli pyritäänkö tutkittavien dokumenttien avulla saamaan viestejä menneestä? Mikäli pyritään, suhtaudutaanko menneisyyden viesteihin yksittäisen kirjoittajan tiettyssä historian hetkessä valmistamina tuotteina, vai nähdäänkö ne pikemminkin sosiaalisten voimien muovaamina? Molemmissa tapauksissa on puntaroitava, kuinka suuri rooli arviointikyvyllä annetaan mennyttä rekonstruoitaessa (emt. 10). Tarkemmin sanoen: tarjotaanko lukijakunnalle se, mitä menneestä on löydetty, vaikka toimittaja tietäisi sen epätarkaksi, vai esitelläänkö teksti sellaisena kuin se toimittajan arvioinnin ja kirjallisen näkemyksen jäljiltä on mahdollista, vaikkakin teksti tällöin olisi nykyaikaisen näkemyksen muokkaama (emt. 16)?

Olipa vastaus ylläoleviin kysymyksiin mikä tahansa, Tanselle muistuttaa (emt. 12), että dokumentti itsessään ei ole teos, vaan pelkkä ohje teoksen rekonstruoimiseksi. Tämä johtuu musiikin aineettomasta olomuodosta. Mikäli kyseessä olisi konkreettinen työ, kuten vaikkapa maalaus, voisi sen vaivatta ojentaa henkilöltä toiselle. Emme tietäisi, miltä maalaus on jonakin tiettyä hetkenä menneisyydessä näyttänyt, mutta teos itse olisi edesämme. Aineettoman median tuotteita emme sen sijaan voi koskaan saada käsiimme, ainostaan dokumentteja niistä. Vaikka dokumentit olisivat tekijänsä omakätisiä, ei niidenkään pohjalta voida rakentaa teosta ilman kriittistä arviointia. Teoksen ja dokumentin välinen jako on ollut tekstikritiikin perustana koko sen pitkän historian ajan. (Ems.)

Sen lisäksi, että tekstejä on luettu lausuntoina menneisyydestä, niiden kautta on pyritty jäljittämään se hetki, jolloin tekijä on katsonut työnsä olevan valmis. Tekijän viimeinen intentio on Tansellen mukaan (emt. 15–16) arvioitu painavimmaksi, ja vähemmälle huomiolle on jäänyt, että eri aikoina tekijän aikeet ovat voineet olla erilaisia.

Vaihtoehtoisina lähestymistapoina tekijän intentioiden esiintuomiseksi ovat karkeasti määritellen siis olleet joko dokumentin jäljentäminen mahdollisimman vähäisin muutoksin tai sen enemmän tai vähemmän valistunut muokkaaminen. Molemmat väylät voivat

johtaa onnistuneeseen lopputulokseen mutta niiden ero on tehtävä selväksi. Mikäli toimittaja ainoastaan jäljentää näkemänsä, kiinnittyy hänen huomionsa tällöin dokumentin tekstiin, ei teokseen, Tanselle toteaa (emt. 16–17) . Tämä metodi on sopiva, jos tavoitteena on esimerkiksi niin sanottu diplomaattinen editio. Kriittisen edition laatijan on sen sijaan välttämätöntä mennä dokumentin pintatasoa syvemmälle, sillä hänen tuottamansa teksti on seurausta lähteiden kriittisestä arvioinnista. (Ems.)

## 2.1 Musiikkifilologian historia lyhyesti

*Bach-Gesellschaftin* perustaminen vuonna 1850 oli musikologi James Grierin mukaan (1996, 8) yksi ensimmäisistä askelista kohti nykyaikaista tieteellistä nuottieditiota. Seuran tavoitteena oli toimittaa kokonaisjulkaisu J. S. Bachin tuotannosta, mikä johti useiden muidenkin merkittäväksi koettujen säveltäjien teoskokoelmien toimitustyöhön. Tämän kaltaisten hankkeiden takana oli paitsi tarve tuoda nuotit laajemman yleisön saataville myös ajatus kirjallisuuden ja poliittisen historian merkkiteoksiin vertautuvista julkaisuista – toisin sanoen kaanonin luomisesta. Metodologiset kysymykset eivät alkuvaiheessa nousseet merkittävään rooliin, vaan toimittajat ratkoivat eteen tulleet ongelmat parhaan tietämyksensä mukaan, ja jättivät mietinnöt metodeista filologien pohdittaviksi. (Emt. 8–10.)

1800-luvun jälkipuoliskolla julkaisut olivat usein ”esittäviä” tai tulkitsevia<sup>1</sup> editioita, yleensä jonkin tunnetun esittäjän valmistelemina. Tämän seurauksena alkuperäinen notaatio peittyi lukuisten tempoa, dynamiikkaa ja fraseerausta koskevien esitysohjeiden alle ilman, että toimittajan ja säveltäjän ohjeistusten välille tehtiin näkyvää eroa. Vastaliikkeenä tälle kehitettiin Saksassa *Urtext* (suom. ”alkuteksti”) -editio, jonka ideana oli tarjota säveltäjän notaatio alkuperäisessä asussaan. (Emt. 10–11.) Idea alkutekstistä kehittyi alun perin raamatuntekstien ja keskiaikaisten kirjoitusten tutkimista varten. Käsikirjoitukset ja useimmissa tapauksissa myös aikalaisten tekstit olivat ajan myötä kadonneet, ja tutkijat tiedostivat kopioinnin mukanaan tuomat tarkoitukselliset tai tahattomat muutokset. Musiikintutkimuksessa käsikirjoituksen todistusvoimaan on suhtauduttu vaihtelevasti: toisaalta se on kertonut, mitä säveltäjä tarkalleen ottaen kirjoitti, mutta toisaalta

---

<sup>1</sup> [T]he production of ”performing” or interpretative editions [- -]. (Grier, 1996, 10).

ainakaan 1700-lukua edeltävältä ajalta ei ole todisteita siitä, että kirjoittaja olisi odottanut käsikirjoitustaan noudatettavan täsmällisesti. (Oxford Music Online<sup>2</sup>.)

Sellaisiin tapauksiin, joissa säilyneitä lähteitä oli useita, kehittyi ohjenuoraksi *Fassung letzter Hand* -konsepti – ajatus siitä, että säveltäjän viimeisin versio olisi ainoa oikea. Mutta kyseinen malli on ongelmallinen niiden säveltäjien kohdalla, jotka ovat palanneet teostensa pariin yhä uudelleen, ilmeisimpinä esimerkkeinä Liszt, Bruckner ja Boulez. Heidän suhteen on perusteltua puhua useammasta alkutekstistä; eri versioiden alkuteksteistä. (Ems.)

Toisen maailmansodan jälkeen kritiikki alkoi kohdistua suurten säveltäjien kokonaiseditioita kohtaan. Arvostelu kumpusi lähinnä käytännön tarpeista: monumentaaliset kokonaisjulkaisut olivat pyrkineet filologiseen tarkkuuteen käyttäjäystävällisyyden kustannuksella, ja tähän haluttiin nyt muutosta. Editioijat joutuivat tinkimään historiallista yksityiskohdista, kuten vaikkapa vanhoista nuottiavaimista, tuodakseen julkaisut lähemmäksi lukijaa. Toimittajan kriittisen osallisuuden tärkeys tunnustettiin, kuitenkin määrittelemättä tarkemmin, mitä kaikkea se piti sisällään. (Grier 1996, 12.)

Ajattelutavan muutos johti säveltäjän ja esittäjän välisen historiallisen suhteen tarkasteluun: mikäli suhde vaikutti toimituskäytäntöihin nykyajassa, oli syytä huomioida sen vaikutus myös menneisyydessä. Saksalaisen filologian alalla kehittynyt ”geneettinen” editointi<sup>3</sup> tarjosi yhden näkökulman tähän kysymykseen. Lähestymistavan ideana on tuoda esiin se prosessi, jonka myötä teos on muotoutunut sen sijaan, että se yrittäisi kiteyttää teoksen johonkin tiettyyn historiansa vaiheeseen. Metodin omaksunut Klaus Harro Hitzinger esitti 1970-luvulla, että säveltäjän ja esittäjän välisen kommunikoinnin käytänteet ovat löydettävissä ennen kaikkea nuotista, ja näin ollen musiikillisten konventioiden tunnistaminen vaatii teoksen historiallisen kontekstin tuntemusta. Tässä kohtaa esimerkiksi tulkitsevista editioista tuli primaarilähteitä teoksen vastaanottoa tutkittaessa. (Emt. 13.)

Yllä esitellyn saksalaisen kielialueen ohella perinne kehittyi myös englantia puhuvien kansojen keskuudessa toisen maailmansodan jälkeen, ennen kaikkea vanhan musiikin sa-

---

<sup>2</sup> [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851?q=ur-text&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851?q=ur-text&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (katsottu 13.11.2017)

<sup>3</sup> ”genetic” editing (Grier 1996, 12).

ralla. Pragmaattisen lähestymistavan ytimessä oli luoda selkeitä, käytettäviä editiota musiikista, jonka notaatio ei ollut enää tuttu nykymuusikoille. Tuon ajan julkaisuissa kriittiset kysymykset olivat vahvasti esillä, mistä yhtenä esimerkkinä James Grier mainitsee Walter Emeryn pamfletin *Editions and Musicians*. Emery tuomitsee estetiikkaan ja tyyliin perustuvan tekstikritiikin ja korostaa mieluummin paleografiaan, bibliografiaan ja historiallisiin faktoihin perustuvaa tutkimusta. (Ems.)

Tärkeimmäksi musiikkifilologian alan oppaaksi Grier nostaa (emt. 14–15) Georg Federin monografian *Musikphilologie* vuodelta 1987. Grierin tulkinnan mukaan Feder vihjailee pitkin matkaa, että toimitustyön tavoitteena on säveltäjän viimeisten intentioiden määrittäminen. Tässä lienee suurin ero näiden kahden kirjoittajan välillä.

## 2.2 Metodologia

Lähteiden arvottaminen ja vertailu on subjektiivista: vaikka aineisto pysyisi täsmälleen samana, se todennäköisesti johtaisi kahteen erilaiseen lopputulokseen toimittajan vaihtuessa. Tieteellistä metodologiaa kehitettäessä yhtenä tavoitteena kirjallisuustieteessä onkin aikojen saatossa ollut teoria, joka olisi paitsi systemaattinen myös inhimillisen arvioinnin roolin minimoiva (Tanselle 1997, 18–19.). Kun keskiaikainen munkki yhdisteli kahta käsikirjoitusta parantaakseen tekstiä, ei toimenpidettä voinut kutsua systemaattiseksi, ellei hän arvioinut käsikirjoitusten suhteellista auktoriteettia, tai pohtinut omien valintojensa vaikutusta tekijän valintoihin. Subjektiivisen arvioinnin vähentäminen ei kuitenkaan olisi auttanut asiaa, sillä munkin oman roolin suuruus tai pienuus ei ollut ratkaisevaa, vaan se, että hänen operoinniltaan puuttui viitekehys. Tekstuaalitieteiden on pyrittävä johdonmukaisuuteen mutta inhimillistä harkintakykyä ei kriittisen editoinnin saralla pidä lähtökohteisesti pyrkiä rajoittamaan. Määritelmänsä mukaan kriittisen editoinnin tulisi nimenomaan hyödyntää inhimillisen arvioinnin vahvuuksia tehtävässään korjata tekstin puutteita. (Ems.)

Keskiajalla, ja vielä vuosisatoja sen jälkeenkin, tekstien parissa työskentelevillä oli mahdollisuus päästä käsiksi vain pieneen osaan olemassa olevasta aineistosta, minkä vuoksi systemaattiseen lähestymistapaan alkoi olla aineksia vasta 1800-luvulla materiaalin ja sen

saatavuuden lisääntyessä. Karl Lachmannin (1793–1851) katsotaan kehittäneen niin kutsutun genealogisen menetelmän, jonka pyrkimyksenä on paljastaa säilyneiden käsikirjoitusten väliset suhteet eri versioiden yhteisiä ja ainutlaatuisia virheitä tutkimalla. (Emt. 19.) Hän jakoi lukutavat<sup>4</sup> kolmeen eri kategoriaan: (1.) hyvä lukutapa, (2.) järkevä kilpaileva lukutapa, ja (3.) selkeä virhe. Samanlainen virhe useammassa lähteessä oli Lachmannin mukaan merkki siitä, että tekstit polveutuvat samasta lähteestä (Grier 1996, 62–63). Yhteydet, jotka tällä metodilla paljastuvat, voidaan esittää stemmana eli tekstin sukupuuna<sup>5</sup>. Stemman rakentaminen on Tansellen mukaan tänä päivänäkin ensiaskel minkä tahansa historiallisen tekstin tutkimuksessa (1997, 19–20). Parhaassa tapauksessa sukupuoli voi antaa tietoa mahdollisista kadoksissa olevista lähteistä.

Lachmannin metodilla rakennetun sukupuun perusteella on teoriassa mahdollista konstruoida lähde, josta myöhemmät tekstit ovat polveutuneet. Tanselle huomauttaa tähän liittyen (1997, 20), että Lachmannin myötä standardiksi muotoutunut erottelu resension ja oletukseen perustuvan täydentämisen välillä on ongelmallinen. Resensiolla tarkoitetaan pyrkimystä konstruoida yhteisen edeltäjän teksti pelkästään olemassa oleviin lähteisiin tukeutuen. Oletukseen perustuvassa mallissa toimittaja sen sijaan pyrkii parantelemaan olemassa olevaa tekstiä tuomalla siihen mukaan omaan tutkimukseensa pohjautuvia oletuksia, joita ei mihinkään säilyneeseen dokumenttiin sisälly. Tanselle toteaa, että vaikka valintojen välillä on näennäisesti eroa, on myös resensio samalla tavalla oletukseen perustuva, koska jokainen valinta on siinäkin tapauksessa ollut inhimillisen harkinnan tulosta. Resensioon tukeutuessaan toimittaja tulee samalla ilmaisseeksi, että epäluotettavinkin dokumentti on aina hänen omaa näkemystään luotettavampi. (Ems.)

Lachmannilainen traditio on ongelmallinen myös silloin, kun sukupuoli haarautuu kahteen yhtä vahvaan oksaan, eli lähteistä on tunnistettavissa kaksi tasaväkisesti kilpailevaa lukutapaa. Tuolloin toimittaja joutuu tekemään valinnan vaihtoehtojen väliltä. Juuri tällaista tilannetta Lachmann halusi välttää (Grier 1996, 64). Tämän lisäksi ranskalainen filologi Joseph Bédier (1864–1938) tuli omissa tutkimuksissaan siihen tulokseen, että kaksi kil-

---

<sup>4</sup> Engl. *reading*, saks. *Lesart*. Vakiintunutta suomenkielistä vastinetta ei liene olemassa. Sana 'lukutapa' ei ole täysin yksiselitteinen, mutta käytössä muun muassa Toivo Kuulan mieskuorolaulujen kriittisen edition kommentaari-osuudessa (Meurman 2013, 153)

<sup>5</sup> [http://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:genealogical\\_method](http://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:genealogical_method) (katsottu 3.11.2016)

pailevaa lukutapaa voivat muodostaa useita kilpailevia stemmoja, mikäli tekijä on esimerkiksi kirjoittanut teoksestaan uuden version. Bédierin mielestä tehokkain keino tekstin editointiin olikin toimintamalli, jota filologit nimittävät *best-text* -metodiksi. (Emt. 65.)

Kyseisen metodin perusajatuksena on, että säilyneiden lähteiden joukosta valitaan parhaaksi – tavalla tai toisella – arvioitu teksti, jota seurataan kaikissa muissa kuin ilmiselvästi virheellisissä kohdissa. Harkintakykyä tarvitaan parhaan tekstin valinnassa sekä ilmeisten virheiden tunnistamisessa mutta tämän vaiheen jälkeen korjaustyöt voidaan kohdistaa virheisiin; muun tekstin katsotaan olevan vakiintuneessa muodossaan. Tämän lähestymistavan seurauksena on usein eklektinen teksti, subjektiiviseen arvioon perustuva epähistoriallinen sekoitus. (Tanselle 1997, 21–22.) Se on tulosta esimerkiksi kahden eri lähteen yhdistämisestä (kontaminaatio) tai toimittajan omaan oletukseen perustuvasta tulkinnasta (konjektuura). Myöskään virheen määrittäminen ei ole yksinkertainen tehtävä (Grier 1996, 65).

Grierin mukaan tekstilähtöinen ajattelutapa asettaa rajoituksia *best-text* -metodin käytölle: tyylillisiin konventioihin sopimattomat lukutavat tunnistetaan virheiksi, mutta tyylin määrittely puolestaan on luonteeltaan hermeneuttista (ems.).

### 2.3 *Copy-text*

Englantilaisen kirjallisuudentutkimuksen parissa kehittynyt *copy-text* -metodi pyrki paikamaan *best-text* -mallin puutteita. Suomen kielessä *copy-text:istä* on käytetty nimitystä perusteksti<sup>6</sup>. Sen periaatteet esitteli A. E. Housman jo 1903 toimittamansa *Manilius*-edition esipuheessa mutta pidemmälle teorian vei 1900-luvun puolivälissä Walter W. Greg (1875–1959) esseessään *The Rationale of Copy-Text* (Tanselle 1997, 22). Greg oli renessanssiajan tekstejä tutkiessaan havainnut, että tuon ajan latojat ottivat suurempia vapauksia oikeinkirjoituksen ja välimerkkien (aksidentaalit) kuin sanojen (substanssit) kanssa. Vastaavasti tekijöillä itsellään oli samoin taipumusta kiinnittää vähemmän huomiota aksidentaaleihin. Gregin päätelmä oli, että toimittaja tavoittaisi tekijän viimeiset intentiot parhaiten valitsemalla perustekstiksi lähimpänä tekijän käsikirjoitusta olevan tekstin, joka

---

<sup>6</sup> <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:copy-text> (katsottu 4.11.2016)

näin ollen todennäköisesti sisältäisi enemmän aksidentaaleja kuin myöhäisemmät tekstit. Tätä perustekstiä olisi tämän jälkeen mahdollista täydentää – ennen kaikkea substanssien osalta – myöhemmillä tekijän hyväksymillä varianteilla sekä toimittajan omilla korjauksilla. (Ems.) Grierin (1996, 106) mukaan Gregin *copy-text* -metodi seuraa aksidentaaleja uskollisesti toisin kuin *best-text* -lähestymistapa. Tässä on niiden merkittävin ero. Gregin mallissa substansseja voidaan lisäksi yhdistellä kaikista tekijään palautuvista lähteistä. Hän siis suosi eklektistä tekstiä (ems.).

Metodit eroavat myös peruseriaatteeltaan ratkaisevasti. Tansellen (1997, 22–23) mukaan *copy-text* on teksti, johon palataan aina, kun toimittaja ei oman harkintansa avulla löydä muita vaihtoehtoja. *Best-text* -metodi sen sijaan hyväksyy suurimman osan tekstistä kyseenalaistamatta sitä (ems.).

Lähestymistapa, joka sai alkunsa Shakespeare-tutkimuksesta, ei tietenkään ongelmitta sovellu esimerkiksi suomalaisen mieskuoromusiikin tutkimiseen, sillä kirjallisuuden puolella substanssit – merkityksiä sisältävät yksiköt – on helpompi erottaa aksidentaaleista. Grier muistuttaa (1996, 107), että rajanveto ei nuottikirjoituksessa ole yhtä selkeä: kaikki graafisen notaation aspektit voivat olla merkityksellisiä.

Huomionarvoista on sekin, että mitä lähemmäs nykypäivää tullaan, sitä enemmän on käsikirjoitusmateriaalia säilynyt tutkittavaksi, olkoonkin että tietokoneiden myötä tilanne lienee muuttunut. Renessanssin draaman suhteen dokumentaatio on joka tapauksessa kokonaan toisenlaista, mikä osin selittääkin Gregin pyrkimyksen päästä *mahdollisimman lähelle* käsikirjoitusta. Senkään vuoksi Gregin lanseeraama teoria ei sellaisenaan istu 1900-luvun teosten tutkimiseen. Ainakin kysymyksiä perustekstin valinnan ympärillä on huomattavasti enemmän, kun vaihtoehtoina saattavat olla niin yksityiset ja julkiset kuin varhaiset ja myöhäisetkin tekstit (Tanselle 1997, 25).

Gregin ajattelutavan omaksuneet Tanselle ja Fredson Bowers etsiytyivätkin modernin kirjallisuuden tutkimuksessaan uuteen suuntaan runsaamman tutkimusaineiston vuoksi. Valinta käsikirjoituksen ja julkaisun väliltä ei ollut yksinkertainen, mikä johtui muun muassa kirjailijoiden vaihtelevasta suhtautumisesta aksidentaaleihin. Tanselle ja Bowers nojasivat valinnassaan tekijän lopullisiin intentioihin. Toiset *copy-text* -metodin kannattajat irtautuivat Gregin mallista siinä, että valitsivat substanssien määrittäjäksi viimeisen tekijän elinaikana julkaistun tekstin. (Grier 1996, 106.)

Myös Greg huomioi tekijän lopullisen intention, mutta tunnisti toisaalta tilanteet, joissa kaksi versiota olivat liian kaukana toisistaan, jotta niitä voitaisiin käsitellä yhtenä teoksena. Ajatus tekijän intentiosta kyseenalaistettiin sittemmin, ja sen rinnalle nousi keskustelu muun muassa kustantajan roolista. Jos tekijä on esimerkiksi muuttanut teosta kustantajan pyynnöstä tai jättänyt muutokset kustantajan vastuulle, ja sen jälkeen hyväksynyt julkaistun, voi toimittaja suhtautua asiaan kahdella tavalla: Hän, joka korostaa tekijän tahtoa, ei hyväksy muutoksia, koska ne eivät ole tekijän taiteellisen harkintakyvyn mukaisia. Sen sijaan hän, jonka mielestä intention voi kuulua myös ulkopuolisia vaikuttamia, hyväksyy muutokset, koska tekijäkin on ne hyväksynyt. (Tanselle 1997, 26–27.)

Tämä ajatuskulku johtaa teoriaan, jota Grier nimittää (1996, 108) anti-metodiksi. Se on sekä kirjallisuuden että musiikin alalle soveltuva malli, jossa teos pyritään ymmärtämään sen sosiaalisessa ja historiallisessa kontekstissa. Grierin innoittajana on Jerome McGannin ajatus teoksesta sosiaalisten, kulttuuristen, poliittisten ja taloudellisten tekijöiden muovaamana, ei suinkaan pelkkänä tekijänsä tahdonilmauksena. Käytettäväksi ei voi osoittaa yksittäistä metodia: toimittajaa ohjaa sen sijaan historiallinen viitekehys. (Ems.)

Kirjallisuustieteilijä Peter L. Shillingsburg mainitsee (2000, 128) McGannin lisäksi D. F. McKenzien nimen kirjoittaessaan 1980-luvulla alkaneesta sosiologisen lähestymistavan noususta. Siinä tekijä – *author* – ja hänen intentionsa eivät ole enää keskiössä, vaan huomio kiinnittyy muun muassa julkaisijaan. Käsikirjoitusvaiheessa tekijän aiheet ovat vasta alustavia ja täydentyvät julkaisijan arviointikyvyn ja yhteistyön avulla valmiiksi (emt. 129).

## 2.4 Kriittinen editio

Oman tutkimukseni keskiössä ovat kriittisen edition ominaisuudet. Grierin (1996, 156) mielestä tämän laatuksen edition tulee suuntautua laajalle joukolle, esiintyjille, tutkijoille, opiskelijoille ja oppilaille sekä muulle musiikkia tuntevalle yleisölle, ja siten olla merkittävin painettu väline musiikin ja yleisön keskinäiseen kommunikointiin (ems.).

Tämän vuoksi kriittisen edition tavoitteena on välittää teksti, joka parhaiten vastaa lähteiden historiallista todistusvoimaa. Lopputulos on seurausta subjektiivisista valinnoista – tulkinnasta – kuten humanistisessa tutkimuksessa aina, ja senkin takia on ensiarvoisen

tärkeää, että kriittinen editio on informaatioissaan mahdollisimman selkeä. Tällä Grier viittaa (ems.) nuottikuvan lukuisiin yksityiskohtiin, kuten rytmiin, äänialaan, tempoon ja instrumentointiin, mutta nähdäkseni vieläkin olennaisempaa on, että jokainen valinta on läpinäkyvästi perusteltu lukijalle.

Nuottisivu voi sisältää todella monimutkaisia visuaalisia viestejä, mutta toimittajan tehtävänä ei ole kompleksisuuden vähentäminen, vaan hän sen sijaan pyrkii tekemään partituurin käyttäjälleen helpommaksi lähestyä. Toimittajan on huomioitava myös edition käytettävyys, mikäli esimerkiksi alkuperäislähteiden notaatio poikkeaa moderneista käytänteistä: kuinka tehdä nuotti nykylukijalle ymmärrettäväksi ilman, että musiikillisen substanssin tarkkuus kärsii. (Ems.)

Lisäksi lähdeaineistona saatetaan käyttää musiikillisten tekstien ohella myös elämäkerrallisia dokumentteja, kuten kirjeenvaihtoa, päiväkirjoja ja esimerkiksi sanomalehtiarvosteluja. Tarkoituksena on avata teoksen syntyhistoriaa ja varhaista reseptiota sekä tuoda esiin sen taustojen ymmärtämisen kannalta olennaista tietoa.

## 2.5 Käsikirjoituksen luonne

Kirjallisuudentutkija Donald H. Reimanin mukaan (1993, 38) kaikki käsikirjoitukset ovat luokiteltavissa kolmeen ryhmään niiden käyttötarkoituksen mukaan: julkisiin, luottamuksellisiin (tai yhteisiin) ja yksityisiin (tai henkilökohtaisiin)<sup>7</sup>. Julkisella käsikirjoituksella Reiman tarkoittaa tekstiä, joka on valmistettu julkaisemista varten tai esimerkiksi luentoja tai tutkielmia ajatellen. Julkisen käsikirjoituksen tekijä odottaa tai ainakin toivoo tekstinsä välittyvän myös sellaiselle lukijakunnalle, joka ei tunne tekijää, eikä välttämättä edes omaa kiinnostusta tämän persoonaa kohtaa (ems.).

Yksityiset tai henkilökohtaiset käsikirjoitukset kirjoittaja osoittaa ennalta valikoiduille ihmisille, jolla on henkilökohtaista kiinnostusta näitä kirjoituksia kohtaan. Jotkut dokumentit, kuten päiväkirja, voivat olla tarkoitettu vain tekijänsä nähtäväksi. Rakkauskirje puolestaan on suunnattu ainoastaan yhdelle tietylle vastaanottajalle (ems.). Yksityisten

---

<sup>7</sup> *public, confidential (or corporate), or private (or personal)*

ryhmään voidaan myös laskea vaikkapa lääkärin diagnoosi tai oikeusoppineen luottamuksellinen lausunto. Oman alalajinsa tässä ryhmässä muodostavat karkeat luonnokset sekä välivaiheen muokkaukset, jotka havainnollistavat tekstin rakentumisen eri vaiheita alkuidun ja julkaisun välillä.

Luottamukselliset käsikirjoitukset ovat yksityisiin teksteihin nähden hieman laajemmalle joukolle tarkoitettuja. Lukijat kuuluvat joko kirjoittajan tuttavapiiriin tai johonkin ennalta määrättyyn ryhmään, jolla kirjoittaja uskoo olevan kanssaan yhteiset arvot. (Emt. 39.)

Se, mihin ryhmään käsikirjoitus luokitellaan, riippuu Reimanin mukaan siitä, millaisia tekijän sosiaaliset tarkoitusperät ovat. Nämä intentiot näyttäytyvät usein häilyvinä tekijälle itsellekin, mutta myös lukijat helposti unohtavat yksityisen ja julkisen eron. Esimerkiksi suuri osa kirjallisuuden tai historian tutkijoita koskevista, alun perin yksityisistä käsikirjoituksista, on sittemmin tuotu laajemman yleisön saataville. (Emt. 40.) Reiman pohdii, miten käsikirjoituksen luonne muuttuu, kun sen status vaihtuu yksityisestä julkiseksi. Henkilökohtaiseksi kirjoitettua tekstiä aletaan lukea julkisena, kun sen kirjoittaja tai tekstin sisältö on saavuttanut riittävän kiinnostuksen tutkijoiden, opiskelijoiden, tai esimerkiksi keräilijöiden keskuudessa (emt. 43). Mutta muuttuuko runoilijan tai esimerkiksi marttyyrin henkilökohtaisten ajatusten asema, mikäli 20, 200 tai 20 miljoonaa ihmistä kiinnostuu niistä, Reiman kysyy. Tulisiko toimittajien analysoidessaan ja editoidessaan tekstejä lähestyä yksityisiä tai luottamuksellisia käsikirjoituksia eri tavalla kuin julkisia, hän jatkaa (ems.).

## 2.6 Tekijän auktoriteetti teokseensa

Ei ole tavatonta, että samasta teoksesta julkaistaan enemmän kuin yksi versio. Reiman (1993, 102) toteaa, että tällaisia ovat nimenomaan useat historiallisesti tärkeät dokumentit. Hän puhuu erityisesti runoilijoista, jotka täydensivät, muokkasivat tai kirjoittivat varhaisjulkaisujaan kokonaan uudelleen myöhemmässä elämänvaiheessa. Useissa tapauksissa kirjoittaja on joko muuttanut kantaansa tekstin liikkeelle sysänneeseen peruskysymykseen tai hän jälkiviisauden turvin uskonut pystyvänsä ilmaisemaan entisen ideansa paremmin. Kirjoittajalla ei kuitenkaan ole kontrollia yleisönsä; tekijä ei voi kieltää vastaanottajalta etuoikeutta valita itse suosikkiaan julkaistuista versioista (ems.).

Vaikka tekijä luovuttaisi tekstinsä julkaisijalle tietoisena yleisönsä odotuksista, toisinaan sensuurin, toimituksellisen sekaantumisen tai epäpätevyyden myötä työ saattaa ohjautua niin kauas tekijän ensisijaisista pyrkimyksistä, että hän tekee pesäeron julkaistuun versioon. Toisaalta on tapauksia, joissa kriitikot tai toimittajat ovat hylänneet kirjoittajan uusin tekstin ja siten ilmaisseet tietävänsä paremmin, mikä versioista on paras (ems.).

## 2.7 Päälähteen valinta tässä tutkimuksessa

Oman tutkimukseni ensimmäisenä työvaiheena on musiikillisen ja biografisen lähdemateriaalin kartoitus ja luokittelu mahdollisuuksien mukaan kronologisesti. Sävellyskäsikirjoitusten osalta tämä tarkoittaa lachmannilaisen sukupuun hahmottelemista. Kronologia rakentuu sekä nuottikäsikirjoituksissa olevien yksityiskohtien että elämäkerrallisen materiaalin vihjeiden perusteella. Vaikka luonnoksetkin kertovat teosten evoluutiosta, on tutkimukseni ytimessä säveltäjän omakätisen puhtaaksikirjoituksen ja ensipainoksen välinen yhteys.

Valinta käsikirjoituksen ja ensipainoksen välillä on nähdäkseni myös kannanotto tekijyyden suhteen. Painatusvaiheessa ääneen pääsee säveltäjän lisäksi myös nuotin latoja tai piirtäjä valmistamalla oman tulkintansa käsikirjoituksesta. Mahdollisia muita vaikuttimia voivat olla esimerkiksi julkaisijan toiveet nuottikuvan suhteen. Olennaisinta lähteiden painoarvon kannalta onkin säveltäjän suhde niihin. Onko hänellä ollut mahdollisuutta – tai ylipäätään kiinnostusta – tarkistaa nuottipainatteita, tai onko hän jättänyt käsikirjoituksiinsa tulkinnanvaraa, kuten Greg havaitsi renessanssikirjailijoiden tehneen? Lisäksi on teoksia, joiden käsikirjoitusmateriaali on kokonaisuudessaan kateissa, sekä tapauksia, joissa nuottipainatteita ei voida varmuudella ajoittaa.

Tarkka teoskohtainen lähteiden arviointi johtaa lopulta kunkin tapauksen kohdalla päälähteen, *copy-textin*, valintaan. Tämän tutkimuksen puitteissa ei uuden tekstin tuottaminen ole tarkoituksenmukaista, joten keskeisimmät kysymykset liittyvät päälähteen määrittelemiseen.

### 3 LÄHDEAINEISTO

Tässä luvussa esittelen keskeiset musiikilliset lähteet sekä niiden arviointiin vaikuttavan biografisen aineiston. Tutkimuksen kohteena ovat Madetojan teosluettelossa mainitut 39 mieskuorolle sävellettyä laulua vuosilta 1908–1933, joista säveltäjän elinaikana julkaistiin tiettävästi 36, niistä tosin yksi ainoastaan yksiäänisenä<sup>8</sup>. Seija Lappalaisen ja Erkki Salmenhaaran kokoama *Leevi Madetojan teokset* -luettelo (1987) sisältää varsin kattavat tiedot paitsi Madetojan sävellysten syntyajankohdista ja kantaesityksistä myös julkaisijoista ja kustantajista. Kyseisen teosluettelon tietojen varassa olen päässyt useimpien ensipainosten jäljille, minkä lisäksi apunani ovat olleet kuorojen – ennen kaikkea YL:n – arkistot. *Suomalainen kirjallisuus* -sarjan luettelot vuosilta 1911–1935 sisältävät niin ikään tietoa Madetojan nuottipainoksista mutta nähdäkseni ne eivät ole kaiken kattavia. Tieto kunkin teoksen sävellysvuodesta perustuu Madetoja-säätiön ylläpitämän Madetoja.org -verkkosivuston luetteloon Madetojan mieskuoroteoksista<sup>9</sup>.

Niissä tapauksissa, joissa säveltäjän osuudesta julkaisuprosessiin ei ole säilynyt tietoa, ovat tutkittavista dokumenteista kiinnostavimpia omakätiset sävellyskäsikirjoitukset. Vaikka teos on saattanut esimerkiksi vielä oikolukuvaiheessa säveltäjän toivomuksesta muuttua, on se käsikirjoituksen luovuttamisen hetkellä ollut vapaa mahdollisista toimitajan tulkinnoista tai latojan painovirheistä: sävellys on ollut tekijänsä mielessä valmis julkaistavaksi, jos kohta käsikirjoitukseen ei aina ole yksiselitteisen selkeä. Kaikista Madetojan mieskuoroteoksista ei käsikirjoitusmateriaalia ole säilynyt, mikä muodostaa ensimmäisen jakolinjan kategorisointia ajatellen. Käsini kirjoitetut dokumentit sen sijaan luokittelen luvussa 4 sen mukaan, miten kiinteästi arvelen niiden liittyneen julkaisuprosessiin. Puhtaaksikirjoituksen puuttuessa ensipainoksen ja toisaalta luonnostenkin rooli muuttuu.

Lähteiden kartoittamisen kannalta on olennaista tietää, milloin ja kenelle säveltäjä on kulloisenkin teoksensa kirjoittanut. Sävellyskäsikirjoitukset ovat saattaneet päätyä kuorojen arkistoon, ja säveltäjän ja kuoronjohtajan välinen kirjeenvaihto voi auttaa esimerkiksi teoksen syntyhistorian selvittämisessä.

---

<sup>8</sup> Savon kyntäjän marssi Op. 39:4 (1921) julkaistiin *Kansanopiston laulukirjassa* vuonna 1928 (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 42).

<sup>9</sup> <http://madetoja.org/fi/teokset/savellykset-mieskuorolle> (katsottu 11.10.2017)

### 3.1 Musiikilliset lähteet

1910-luku oli tuotteliainta aikaa Madetojan mieskuorosäveltämiselle mutta ura alkoi jo edellisen vuosikymmenen puolella. Varhaisia kuoroteoksiaan hän tarjosi syksyllä 1908 YL:n ja Suomen Laulun johtajalle Heikki Klemetille, ja ensimmäisen kerran hänen kuoromusiikkiaan kuultiin konsertissa seuraavana keväänä (Salmenhaara 1987, 47–48). Ennen vuotta 1914 Madetoja sävelsi mieskuorolauluja vain YL:lle, ja yhteistyö jatkui säveltäjän kuolemaan saakka. Vuosien 1908–1933 välille ajoittuvista 39 mieskuorolaulusta 25 on kirjoitettu YL:lle (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 17–66).

Kantaesityksissä mitattuna toiseksi merkittävin mieskuoro on 1914 perustettu helsinkiläinen Laulu-Miehet, jolle Madetoja ennen vuotta 1933 teki viisi *a cappella* -teosta. Viipurilainen Wiborgs Sångarbröder (vuodesta 1919 Viipurin Laulu-Veikot, sittemmin Viipurin Lauluveikot), samoin kuin helsinkiläinen Muntra Musikanter vastaanottivat molemmat kolme sävellystä. Lisäksi yksittäisiä sävellyksiä tilasivat Turun Laulun Ystävät vuonna 1919, Tallinna Meestelauluseltsi ja Kuopion Maanviljelysseura vuonna 1921. (Ems.)

Yhteistyökumppaneiden valikoitumisella on ollut merkittävä vaikutus käsikirjoitusten säilymiseen. On nimittäin ilmeistä, että Madetojan painatettavaksi lähettämä käsikirjoitus myös jäi kulloisenkin kuoron haltuun. Kaikki Helsingin ulkopuolelle toimitetut puhtaaksikirjoitukset näyttävät siten aikojen saatossa kadonneen. Sen sijaan useimmat YL:lle laadituista käsikirjoituksista ovat talletettuina Kansalliskirjastoon joko kuoron omaan tai Suomen Säveltäjien kansioon. Jälkimmäiseen ne kulkeutuivat Heikki Klemetin jäämistöstä<sup>10</sup>. Samoin Muntra Musikanter on säilönyt sille kirjoitettujen teosten puhtaaksikirjoitukset Kansalliskirjastoon. Laulu-Miesten omistuksessa olevat käsikirjoitukset puolestaan ovat olleet<sup>11</sup> kuoron omassa arkistossa, eikä niitä luultavasti siitä syystä mainita Lappalaisen ja Salmenhaaran luettelossa.

Useimmat dokumenteista ovat mustekynällä piirrettyjä puhtaaksikirjoituksia mutta luonnosaineistoa ei juurikaan tunneta. Salmenhaaran (1987, 333) mukaan luonnosten vähäinen määrä johtuu osin siitä, että Madetojalla oli tapana laatia partituuri ensin valmiiksi

---

<sup>10</sup> Ms. Mus. Suomen Säveltäjät 11

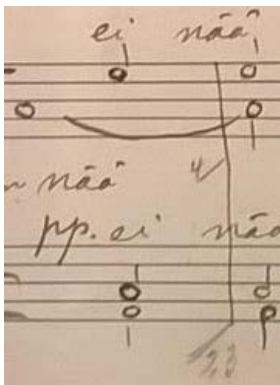
<sup>11</sup> Tämän tutkimuksen tiedonkeruuvaiheessa syksyllä 2015 Laulu-Miesten hallussa olleiden Madetoja-käsikirjoitusten siirtämistä Kansallisarkistoon suunniteltiin.

lyijykynällä ja vahvistaa työnjälki myöhemmin musteella. Tämän voi todeta ainakin niistä 1940-luvun keskeneräisistä puhtaaksikirjoituksista<sup>12</sup>, joiden alkutahdit ovat mustekynällä viimeisteltyjä mutta loppupuoli ainoastaan lyijykynäjäljen varassa. Nuoruuden töistä esimerkiksi *Paimentyttö*-käsikirjoituksessa (1915) näkyy lyijykynän jälkiä musteen alta.

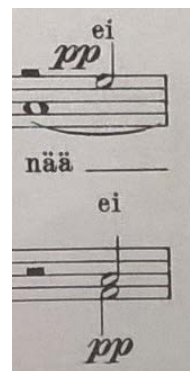
Aiemmin totesin lähdeaineiston jakautuvan kahteen ryhmään sen mukaan, onko käsikirjoitusmateriaalia säilynyt. Toisen merkittävän jakolinjan määrittävät käsikirjoituksissa olevat merkinnät, joita kutsun toimitukselliseksi. Ne ovat todennäköisesti nuotin latojan tekemiä merkintöjä, jotka Madetojan tapauksessa voivat olla esimerkiksi puuvärillä kirjoitettuja numeroita tai lähes huomaamattomia lyijykynän jälkiä tahtiviivojen yläpuolella. Vertailemalla tällaisia merkintöjä sisältäviä käsikirjoituksia varhaisiin painoksiin käy ilmi, että latojan kynänjälki viittaa useimmiten systeemin vaihtumiseen. Käsikirjoitukseen on siis merkattu suunnitelma siitä, miten viivastot tulevat asettumaan painettavalle nuottisivulle. Joissakin tapauksissa käsikirjoitukseen on kirjoitettu myös tulevan julkaisun sivunumero (ks. KUVIO 1). Alla olevassa esimerkissä käsikirjoitukseen lisätty, viivastojen välissä oleva, numero neljä viittaa systeemin vaihtumiseen. Numero 23 viivaston alapuolella on puolestaan tulevan julkaisun (ensipainos) sivunumero.

KUVIO 1. *Rannalla* (1911), tahti 11.

a) omakätinen puhtaaksikirjoitus



b) ensipainos (1912), sivu 23



<sup>12</sup> *Sotavuoden virsi* vuodelta 1942 (Ms. Mus. MT 14) sekä *Ilta* Op. 81:7 vuodelta 1946 (Ms. Mus. MT 12).

39 sävellyksen joukossa on 29 teosta, joiden omakätinen puhtaaksikirjoitus on säilynyt. Näistä 22 sisältää toimituksellisia merkintöjä. Ne sävellykset, joiden puhtaaksikirjoitus on kateissa, on listattu taulukkoon 1 (ks. TAULUKKO 1.)

TAULUKKO 1. Sävellykset, joiden omakätinen puhtaaksikirjoitus on kateissa.

Teos	Sävelletty
<i>Purrelle tuulta</i>	1908, kokonaisluonnos säilynyt
<i>Laulan lasta nukkumahan</i>	1910, kokonaisluonnos säilynyt
<i>Kymmenen virran maa</i>	1913
<i>Paimenen laulu</i>	1913
<i>Talvinen Tiber</i>	1914 <sup>13</sup>
<i>Syysilta</i>	1916
<i>Ikävyys</i>	1916
<i>Turun Laulun Ystävien marssi</i>	1919?, mahdollisesti jäi keskeneräiseksi
<i>Tallinna Meestelauluseltsi lipulaul</i>	1921
<i>Savon kyntäjän marssi</i>	1921

### 3.1.1 Ensipainokset Madetojan elinaikana

Ensipainokset ovat tutkimuksen kannalta oleellisia erityisesti siksi, että niillä on vahvempi kytkös säveltäjään ja hänen käsikirjoitukseensa kuin millään tämän jälkeen julkaistulla painoksella. Esimerkiksi Sibeliuksen sekakuorolaulujen myöhäisemmät, eli ensipainoksen jälkeiset, julkaisut pohjautuivat poikkeuksetta ensipainokseen, eivät käsikirjoitukseen (Ylivuori 2013, 28).

Varhaisin painettu nuotti Madetojan mieskuorolauluista lienee vuodelta 1908. Kirjeessään äidilleen 10.10.1908 Madetoja kirjoittaa, ettei hänen kuorolauluaan ”voidakaan esittää tämänsykyisyssä konsertissa, siitä syystä, kuten Klemetti sanoi, ettei sitä ehditä harjoittaa”<sup>14</sup>. Kirjeestä ei käy ilmi, mikä laulu on kyseessä, mutta tuolta ajalta tunnetaan vain kaksi kuoroteosta: *Purrelle tuulta* ja *Armas arkussa ajavi*, joista ensin mainittua ei tiettävästi Madetojan elinaikana julkaistu ollenkaan. Jälkimmäisestä sen sijaan on olemassa ilmeisesti kivipainomenetelmällä nimenomaan esityskäyttöön valmistettu litografia, jota ei käyttötarkoituksensa vuoksi voine kutsua julkaisuksi. Tällaisia litografioita on ollut

<sup>13</sup> Teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1915. Kirjeenvaihdon perusteella teos oli valmis jo syksyllä 1914. Madetojan kirje L. Onervalle 12.11.1914 (Makkonen & Tuurna 2006, 163).

<sup>14</sup> Leevi Madetojan kirje Anna Madetojalle 10.10.1908. SKS/KIA, Leevi Madetojan kirjeenvaihto 612.

myös Madetojan hallussa, ja osa niistä myös sisältää latojan tai säveltäjän merkintöjä. Kivipainomenetelmällä nuotin valmistaminen oli edullisempaa kuin ladontatekniikalla (Hendell 1912, 239). Oletan, että kuorot ovat valmistaneet tämän kaltaisia litografioita niissä tapauksissa, joissa nuotti on tarvittu (nopeasti) ensiesitystä varten. Sen vuoksi arvioni niiden painovuodesta perustuu Lappalaisen & Salmenhaaran (1987, 17–59) tietoihin kantaesityksestä, poikkeuksena siis *Armas arkussa ajavi*, joka kantaesitettiin ensimmäistä kertaa vasta 1934. Teoksia, joiden ensipainos on litografia, on kaikkiaan kuusi (ks. TAULUKKO 2).

#### TAULUKKO 2. Sävellykset, joiden ensipainos on litografia.

Teos	Sävelletty	Painotiedot
<i>Armas arkussa ajavi</i>	1908	litografia [1908]
<i>Soitappas soria likka</i>	1909	litografia [1909]
<i>Valkeat kaupungit</i>	1909	litografia [1909]
<i>Laulan lasta nukkumahan</i>	1910	litografia [1910]
<i>Iltatunnelma</i>	1916	litografia [1917]
<i>Etelkalle</i>	1929	litografia [1929]

Ensimmäiset julkisiksi tarkoitettut nuotit ovat vuodelta 1912. Tuolloin Klemetti toimitti kokoelman *Miesäänisiä lauluja Y. L:n ohjelmistosta – I:nen vihko*, johon hän kelpuutti kaksi Madetojan sävellystä vuodelta 1911: *Kevät keralla päiväin kuulakkain* ja *Rannalla*<sup>15</sup>. Klemetin toimittaman kokoelman painopaikaksi on merkitty Helsinki, ”O.-Y. Sävel – O.-Y. Weilin & Göös A.-B.”. YL oli keväällä 1908 hankkinut osakkuuden vastaperustetusta Sävel-osakeyhtiöstä<sup>16</sup>, minkä johdosta vuosina 1912 ja 1913 sävelletyistä Madetojan teoksista on olemassa yksittäisiä nuottipainatteita, joiden julkaisuajankohta ei ole tiedossa, mutta jotka ulkoasultaan muistuttavat Klemetin toimittaman kokoelman nuotteja.

Sävel Oy:n formaatin nuottikuva eroaa monesta muusta tuon ajan painatteesta siinä, että se on valmistettu kaivertamalla. Tämä näkyy muun muassa sulavalinjaisissa sidekaarissa. Ladotuissa nuoteissa kaaret ovat kulmikkaampia ja selvästi useasta eri osasesta koostettuja. Suomessa kaivertajien ammattikuntaa ei 1900-luvun alkuvuosikymmeninä

<sup>15</sup> YL:n kokoelmassa vuodelta 1933 nimellä ”Rannalta” (YL 1933a, 19).

<sup>16</sup> YL:n pöytäkirja 6.5.1908, Kansalliskirjasto Coll. 733.154

ollut, vaan käsikirjoitukset lähetettiin tätä tarkoitusta varten useimmiten Saksaan – näin esimerkiksi orkesteri- ja pianomusiikin kohdalla. Suomalaisen kuoromusiikin markkinat olivat pienemmät, joten oli taloudellisesti järkevämpää painattaa kuoronuotit kotimaassa, ladontatekniikalla tai litografiana. (Ylivuori 2013, 91.) Sävel Oy:n nuotit ilmeisesti ovat Saksassa kaiverrettuja, sillä esimerkiksi Madetojan sekakuorolaulun *Ei mitään multa puutu*-nuotin alareunassa on paikaksi mainittu ”F. M. Geidel, Leipzig”. Nuotti julkaistiin Klemetin päätoimittamassa *Sävel*-lehdessä 31.12.1911 ja sopii ulkoasultaan Sävel Oy:n formaattiin. Mieskuorolaulujen joukossa vastaavanlaisia painatteita – ilman mainintaa Leipzigista – on kahdeksan (ks. TAULUKKO 3.).

Toinen merkittävä yhteistyökumppani YL:lle oli K. F. Puromiehen kirjapaino vuosina 1915–1919 (ks. TAULUKKO 3.). Erotuksena miltei kaikkiin muihin tuon ajan painotaloihin on Puromiehen nuotteihin merkitty vuosiluku ilmaisemaan painovuotta. Toisin kuin Sävel Oy:n tapauksissa, Puromiehen kirjapainoon päätyneiden teosten käsikirjoituksista on vaikea löytää toimituksellisia merkintöjä.

### TAULUKKO 3. Sävel Oy:n ja Puromiehen kirjapainon julkaisut.

Teos	Sävelletty	Painotiedot
<i>Rannalla</i>	1911	Sävel Oy 1912
<i>Kevät keralla päivän kuulakkain</i>	1911	Sävel Oy 1912
<i>Megairan laulu</i>	1912	Sävel Oy, vuosiluku ei tiedossa
<i>Mirjamin laulu</i>	1912	Sävel Oy, vuosiluku ei tiedossa
<i>Suvi-illan vieno tuuli</i>	1913	Sävel Oy, vuosiluku ei tiedossa
<i>Paimenen laulu</i>	1913	Sävel Oy, vuosiluku ei tiedossa
<i>Hautalaulu</i>	1913	Sävel Oy, vuosiluku ei tiedossa
<i>Paimentyttö</i>	1915	Puromiehen kirjapaino 1915
<i>Limokujassa</i>	1915 <sup>17</sup>	Puromiehen kirjapaino 1915
<i>Hämärän ääniä</i>	1916	Puromiehen kirjapaino 1916
<i>Soita somer, helkä hiekka</i>	1917	Puromiehen kirjapaino 1917
<i>Hän veitikka on pieno</i>	1919	Puromiehen kirjapaino 1919
<i>Elli Dunbar</i>	1919 <sup>18</sup>	Puromiehen kirjapaino 1919

Työskennellessään Viipurissa 1914–1916 Madetoja kirjoitti paikalliselle mieskuorolle kolme teosta. *Kaunehin maa*, *Syysilta* ja *Ikävyys* ovat kaikki vuodelta 1916 (Salmenhaara

<sup>17</sup> Teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1916. Pidän nuottiin painettua tietoa painovuodesta luotettavampana.

<sup>18</sup> Teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1920. Pidän nuottiin painettua tietoa painovuodesta luotettavampana.

1987, 154). Madetoja sai talvella 1916–1917 kuulla, että Viipurin Laulu-Veikot oli häneltä kysymättä painattanut teokset ja harjoitteli niitä<sup>19</sup>. Kaksi ensin mainittua kuoro kantoesitti 1919, kolmannen osalta ensiesityksen ajankohtaa ei tunneta (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 38–39). 25-vuotisjuhlansa kunniaksi vuonna 1922 kuoro julkaisi kaikista hallussaan olleista mieskuorolauluista nuottikokoelman, johon siis Madetojankin kolme teosta sisältyvät. *Kaunehin maa* täytyi kuitenkin kokoelmaa varten muokata uusiksi, sillä kirjan toimituskunta katsoi, ettei laulu ”tuollaisenaan” ollut kelvollinen julkaistavaksi.<sup>20</sup> (Ks. TAULUKKO 4.) Se, että nuotit olivat painetut mutta ei vielä julkaistut, viittaisi näidenkin teosten kohdalla litografian tai muun vastaavan esityskäyttöön tarkoitetun nuotin olemassaoloon.

Sotavuosien seurauksena viipurilaiskuoro menetti kotipaikkansa, omaisuutensa ja arkistonsa (VLV 1957, 35). Oletettavasti myös näiden kolmen teoksen käsikirjoitukset ja ensiesityksessä käytetyt nuotit katosivat viimeistään tuolloin. Kansalliskirjastoon on kylläkin tallentunut säveltäjän omakätinen puhtaaksikirjoitus teoksesta *Kaunehin maa* (Ms. Mus. MT 12), mutta se eroaa sekä viipurilaisten kokoelman (1922) että YL:n kokoelman (1933) nuotista joiltakin osin ja liittyy mahdollisesti vuoden 1916 versioon.

Yllämainittujen kirjapainojen lisäksi yksittäisiä nuotteja painettiin muun muassa Hugo Jägerin kirjapainossa sekä J. Wikstedtin kirjapainossa. Kaikkiin nuotteihin ei painopaikkaa ole merkitty, mutta *Elegian* ja *Kodista erotessa* -teoksen kohdalla olen päätellyt painatteiden ulkonäön perusteella niidenkin olevan peräisin H. Jägerin kirjapainosta. Laulu-Miehille sävelletty *Puron heljät helmet* ilmestyi kuoron 10-vuotisjuhlajulkaisussa vuonna 1924. (Ks. TAULUKKO 4.)

Kaksi sävellystä, *Talvinen Tiber* (1914) ja *Unetar* (1917), julkaistiin tiettävästi ensimmäistä kertaa vasta YL:n kokoelmassa vuonna 1933. Kummatkin jäivät tuoreeltaan esittämättä, ja ehkä sen vuoksi myös painamatta.

Aivan ensimmäinen mieskuorolaulu *Purrelle tuulta* (1908) julkaistiin vasta 1989.

---

<sup>19</sup> Madetojan kirjoittaa kirjeessään Eero Eerolalle 12.8.1917 kuulleensa eräältä kuorolaiselta painattamisesta. SKS/KIA, Eero Eerolan arkisto – Kirjekokoelma 1012, saapuneet kirjeet M – Ä.

<sup>20</sup> Kuoron sihteerin Arvo E. Korhosen kirje Madetojalle 8.5.1922 (Coll 276.3)

#### TAULUKKO 4. Muut kirjapainot

Teos	Sävelletty	Painotiedot
<i>Kaunehin maa</i>	1916, 1922	Viipurin Laulu-Veikot 1922 (ensipainos 1916?)
<i>Syysilta [Syys-ilta]</i>	1916	Viipurin Laulu-Veikot 1922 (ensipainos 1916?)
<i>Ikävyys</i>	1916	Viipurin Laulu-Veikot 1922 (ensipainos 1916?)
<i>Viipurin marssi [Viipurin]</i>	1919	H. Jägerin kirjapaino, vuosiluku ei tiedossa
<i>Väinölän lapset</i>	1921	H. Jägerin kirjapaino, vuosiluku ei tiedossa
<i>Kuljen, soittoniekat myötä</i>	1924	H. Jägerin kirjapaino [1924]
<i>Elegia</i>	[1928]	H. Jägerin kirjapaino, vuosiluku ei tiedossa
<i>Kodista erotessa</i>	1928	H. Jägerin kirjapaino, vuosiluku ei tiedossa
<i>Puron heljät helmet</i>	1924	Laulu-Miehet 1914–1924, 1924
<i>Hiiren peiaat</i>	1925	J. Wikstedtin kirjapaino 1928
<i>Talvinen Tiber</i>	1914 <sup>21</sup>	<i>Leevi Madetoja: 34 Mieskuorolaulua</i> , 1933
<i>Unetar</i>	1917	<i>Leevi Madetoja: 34 Mieskuorolaulua</i> , 1933
<i>Purrelle tuulta</i>	1908	<i>Madetoja: Mieskuorolaulut</i> , 1989

Muntra Musikanterille (MM) kirjoitetun *Korvessa* (1914) kuoro painatti oman jäsenkuntansa käyttöön tarkoitettuun vihkoon. Tässä suhteessa sekin nuotti vertautuu yllämainittuihin litografioihin, joskin se on ladottu. Kuoro tuotti vastaavanlaisia vihkoja 1890-lopulta 1910-luvun lopulle kaikkiaan ainakin kymmenen, eivätkä niiden painovuodet ole tarkasti tiedossa. Kaikissa vihkoissa on eri vuosina painatettuja nuotteja, eikä yksiselitteistä julkaisuvuotta voi sanoa. Yhdeksäs vihko, jossa Madetojan sävellys on, ajoittuu Heikki Poroilan tutkimusten mukaan vuosien 1912 ja 1919 välille. (Poroila 2014, 359.)

Tutkimusaineiston joukossa on neljä sävellystä, joiden ensipainosta ei tunneta: *Kymmenen virran maa* vuodelta 1913, Laulu-Miesten kantaesittämät *Mittumaaritullilla* (1915) ja *De profundis* (1925) sekä Tallinnaan lähetetty *Tallinna Meestelauluseltsi lipulaul* (1921). Lappalaisen & Salmenhaaran luettelossa (1987, 52) mainitaan *De profundisin* kohdalla painopaikaksi Helsingin 1930, mutta tieto kirjapainosta puuttuu. Toisaalta nuotin on täytynyt olla olemassa jo neljä vuotta aiemmin teosta kantaesitettäessä. (Ks. TAULUKKO 5.)

#### TAULUKKO 5. Epäselvät tapaukset

Teos	Sävelletty	Painotiedot
<i>Kymmenen virran maa</i>	1913	ei tiedossa
<i>Korvessa</i>	1914	M. M. IX 1914–1919?

<sup>21</sup> Teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1915. Kirjeenvaihdon perusteella teos oli valmis jo syksyllä 1914. Madetojan kirje L. Onervalle 12.11.1914 (Makkonen & Tuurna 2006, 163).

<i>Mittumaaritulilla</i>	1915	ei tiedossa
<i>Tallinna Meestelauluseltsi lipulaul</i>	1921 <sup>22</sup>	ei tiedossa
<i>De profundis</i>	1925	ei tiedossa
<i>Turun Laulun Ystävien marssi</i>	1919	kateissa

### 3.1.2 Tärkeimmät nuottikokoelmat Madetojan elinajalta

Madetojan teoksia valikoitui kaikkiin kolmeen Laulu-Miesten julkaisemaan kokoelmaan. Ensimmäisenä ilmestynyt *Laulu-Miesten lauluja (LML I, 1923)* sisältää kaikkiaan 180 mieskuoroteosta, joista seitsemän on Madetojan sävellyksiä. Tämän tutkimuksen kannalta kirja on kiinnostava ennen kaikkea siksi, että sen toinen painos julkaistiin vuonna 1939, kuusi vuotta YL:n Madetoja-kokoelman ilmestymisen jälkeen. YL:n julkaisulla on ollut vaikutusta toisen painoksen nuottikuvaan, kuten myöhemmin osoitan. Tämä kertoo jotakin YL:n kokoelman painoarvosta tuona aikana. Lisäksi *LML I* sisältää *Mittumaaritulilla* -sävellyksen (1915) varhaisimman tunnetun julkaisun ja on sikäli tärkeä lähde. 1935 ilmestyi *Laulu-Miesten lauluja II*, johon painettiin Madetojan teoksista *De profundis*. Tämän tutkimuksen ulkopuolelle jäävä kolmas osa vuodelta 1955 sisältää sekin viisi Madetoja-laulua.

Lähdevertailun kannalta ohittamaton on YL:n vuonna 1933 julkaisema kokoelma *Leevi Madetoja: 34 mieskuorolaulua*. Sen sanottiin sisältävän Madetojan siihenastisen *a cappella* -mieskuorolaulutuotannon kokonaisuudessaan (Turunen 1933, 42), ja se ilmestyi kuoron 50-vuotisjuhlien yhteydessä. Kuoron 70-vuotishistoriikin mukaan (Ruutu 1953, 33) aloitteellinen asiassa oli YL:n silloinen johtaja Martti Turunen, jonka aikana YL:stä alkoi muodostua oikea ”Madetoja-kuoro” (Salmenhaara 1987, 271). Samalla kuoro halusi saattaa muunkin vuosien varrella haltuunsa päätyneen materiaalin yhtenäiseksi ”YL:n ohjelmistoa” -sarjaksi (Ruutu, ems.). Tässä yhteydessä Madetojan teokset näyttävät saaneen järjestysnumeronsa 1–34, joita YL alkoi käyttää omissa Madetoja-nuoteissaan.

Numerointia huomattavampi muutos oli ruotsin- ja saksankielisten käännöstekstien muukaantulo. Madetoja oli itse kirjoittanut yhteydessä ainakin V. A. Koskenniemen ja Larin-

<sup>22</sup> Teosluettelossa sävellysvuodeksi on merkitty 1919. Sävellysvuosi on todennäköisemmin 1921. Tuolloin runoilija Peeter Grünfeldt lähetti laulun tekstin Madetojalle sävellettäväksi. Tallinna Meestelauluseltsin kirje Madetojalle 28.5.1921 (Kansalliskirjasto, Coll. 276.3).

Kyöstiin kysellen heiltä valmiita käännöksiä<sup>23</sup>. Samalla esitysohjeet, jotka Madetojalla usein olivat suomenkielisiä, käännettiin italiaksi. Esikuvana kokoelmalle saattoi olla Westerlundin vuonna 1931 ilmestynyt julkaisu Toivo Kuulan mieskuorotuotannosta. Saksantaja on molemmissa sama. Oman tutkimukseni kannalta tämä on tarkoittanut sitä, että päiväämättömät mutta järjestysnumeron ja/tai käännöstekstin omaavat painatteet on voitu ajoittaa aikaisintaan vuoteen 1933.

Martti Turunen (1933, 42) haastatteli Madetojaa Musiikkitieto-lehteen keväällä 1933 udellen *Juha*-opperan edistymisestä. Säveltäjä vastasi: ”Aikomukseni on saada se tämän kevään kuluessa valmiiksi, vaikkakin tämä ’Y.L:n kokoelman’ tarkistaminen ja korjaaminen on pyrkinyt viemään viime viikkoina kaiken ajan.” Turunen tarkensi, että Madetoja tarkoittaa ”tässä kuussa Y.L:n kustannuksella ilmestyvää kokoelmaa [- -]” (ems.). Tämä lausunto on harvoja suoria viittauksia Madetojan osallisuudesta mieskuoroteostensa julkaisuprosesseihin.

Vertailemalla kokoelman nuottikuvaa varhaisempiin painoksiin, voi havaita Madetojan tekemän hienovaraisen muokkaamisen. Toisinaan hän on muuttanut sanojen sijoittelua ja tavutusta, toisinaan rytmiä tai sointujen asettelua. Tämä on vaikuttanut *Laulu-Miesten lauluja I:n* toiseen painokseen siten, että lähes kaikki YL:n kokoelmassa esiintyvät notaatioon tehdyt muutokset ovat siirtyneet sellaisenaan *Laulu-Miesten* kirjaan. Runotekstien käännöksiä tai italialaisia esitysohjeita ei ole otettu mukaan, mutta muutoin syntyy vaikutelma, että YL:n julkaisu on ollut päälähde aikalaisille. *LML I:n* toisesta painoksesta alkaen *Valkeat kaupungit* alettiin painaa kirjaan kahtena versiona: 1909 kirjoitetun version lisäksi viimeisille nuottisivuille tuli liitteeksi vuonna 1933 julkaistu versio.

Vaikka Madetoja oli ilmeisen vahvasti mukana kirjan julkaisuprosessissa, on muistettava, että aloite sen toimittamisesta näyttää tulleen kuorolta. Mahdollisesti YL on siten voinut vaikuttaa myös kappalevalintoihin, sillä muutama Madetojan omaan teosluettelonsa listaama teos jäi kokoelmasta pois (ks. 3.2.2 Teosluettelot).

Vuoden 1933 kokoelmasta näyttää tulleen esikuva myös *Laulu-Miesten* toiselle nuottikokoelmalle. *Laulu-Miesten* toiseen kirjaansa valitsema *De profundis* (1935, 10) perustuu

---

<sup>23</sup> V. A. Koskenniemen kirje Madetojalle 20[?].12.1932. sekä Larin-Kyöstin kirje Madetojalle 27.10.1932. Kansalliskirjasto, Coll 276.1.

YL:n kokoelmaan, eikä esimerkiksi käsikirjoitukseen, joka kuoron hallussa todennäköisesti jo tuolloin oli. Samoin vaikkapa *Kaunehin maa* käännösteksteineen Laulu-Miesten kolmannessa kokoelmassa (1955, 393) pohjautuu YL:n, eikä viipurilaisten julkaisemaan versioon.

## 3.2 Biografiset lähteet

Madetojan omat kirjoitukset mieskuoroteostensa syntyhistoriasta näyttävät jääneen vähäisiksi. Päiväkirjaa hän alkoi nähtävästi pitää vasta 1940-luvulla, joten sen tiedot eivät tämän tutkimuksen kannalta ole merkityksellisiä. Kirjeessään Martti Turuselle syyskuussa 1942<sup>24</sup> Madetoja harkitsi ryhtyvänsä ”pitämään almanakka-pöytäkirjaa aivan järjestelmällisesti, etteivät tapahtumat ja asiat” hupenisi hänen käsistään. Kirjeenvaihto on muutoinkin hiukan anteliaampi lähde, mutta erilaiset teosluettelot ristiriitaisina ja puutteellisina lähinnä hämmentävät kokonaiskuva.

### 3.2.1 Kirjeenvaihto

Huomattava osa Madetojan lähettämistä ja vastaanottamista kirjeistä on talletettu Suomen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistoon (SKS KIA) sekä Kansalliskirjaston kokoelmiin. Anna Makkonen ja Marja-Leena Tuurna (2006) ovat toimittaneet säveltäjän ja hänen vaimonsa L. Onervan välisen kirjeenvaihdon yhdeksi niteeksi. Madetojan mieskuorolaulujen historian tutkimisen kannalta informatiivisia ovat säveltäjän kontaktit kuoronjohtajiin, kuten Klemettiin ja Martti Turuseen, sekä toisaalta laulujensa tekstittäjiin: muun muassa L. Onervaan ja Eero Eerolaan. Joukossa on myös jonkin verran kustantajien kanssa käytyä viestinvaihtoa, joka sisältää viittauksia oikovedosten tarkistukseen tai painotuotteiden valmistumisaikatauluihin. Tällöin tosin on useimmiten kyse orkesteriteoksista.

---

<sup>24</sup> Madetojan kirje Martti Turuselle 4.9.1942. Coll. 733.143. Olof Lassanderin arkisto. Martti Turuselle saapuneet kirjeet. Kansalliskirjasto.

Madetojan oli tiiviisti yhteyksissä äitinsä kanssa – kirjeitä on satoja – mutta mainintoja kuoroteoksista on vähän. Mikäli Leevi kirjoitti sävellyksistään, hän ei yleensä nimennyt niitä, vaan kertoi esimerkiksi säveltäneensä ”suurenpuoleisen köörisävellyksen<sup>25</sup>”. Elämänkumppanilleen L. Onervalle Madetoja kirjoitti usein samaan epämääräiseen tapaan, poikkeuksena Onervan sanoittama ”Talvinen Tiber”, jonka parissa Leevi kertoi olevansa marraskuussa 1914<sup>26</sup>.

Elämänsä tärkeimmille naisille kirjoittamiensa kirjeiden voi tulkita kertovan jotain Madetoja suhtautumisesta kuorosävellyksiinsä, tai ainakin siitä, millaisen kuvan hän tekemisistään haluaa antaa. Äidille kirjoitettu kuvaus on aavistuksen vähättelevä: ”[- -] kuorolauluja olen sävellellyt nyt; kohta rupean suurempiin töihin.<sup>27</sup>” Onervalle hän raportoi turhautuneena: ”Y.L:lle kirjoittelen uutta laulua minkä vain monilta puuhiltani ehdin. Se rahan himo se kannustaa” (Makkonen & Tuurna, 2006, 167). Tämän kirjoituksen sävyyn on luultavasti vaikuttanut se, ettei Klemetti ollut huolinut *Talvista Tiberiä* syyskonserttinsa ohjelmistoon, vaan pyysi sen tilalle ”kepeämmän laulun” (mts. 163). On siitä huolimatta helppo tehdä rinnastus Sibeliukseen ja hänen ”voileipäkappaleisiinsa”. Erkki Salmenhaaran (1996, 431) mukaan suomalainen kuorokirjallisuus saakin ”kiittää niin Madetojan kuin Kuulankin mestarillisista lauluista lähinnä säveltäjien taloudellista ahdingkoa”.

Vaikka mieskuorolaulut eivät näiden lausuntojen perusteella nousekaan Madetojan tuotannon keskiöön, ei säveltäjälle ollut samantekevää, missä muodossa hänen teoksiaan julkaistiin. Ehkä parhaiten tämä käy ilmi Madetojan kirjeessä runoilijaystävänsä Eero Eerolalle 12.8.1917. Kirje on merkittävä dokumentti siitä, miten Madetoja suhtautuu sävellystensä julkaisuun. Säveltäjä kertoo myyneensä kolme lauluaan viipurilaiselle mieskuorolle keväällä 1916 ja pyytäneensä pari kuukautta myöhemmin korrehtuureja nähdäkseen. Hän ei kuitenkaan ollut saanut minkäänlaista vastausta, saatikka oikovedoksia itselleen. Madetoja jatkaa:

Viime kevät-talvella kuulin sitten eräältä kuoron jäseneltä, että laulut ovat painetut ja niitä harjoitellaan. Hän puolestaan lupasi muistuttaa asianomaista kuoron virkamiestä velvollisuudestaan. Turhaan. Omien sävellysteni painettuja kappaleita ei minulle lähetetty, ei korrehtuureina eikä valmiina. (Mitäs sinä sanoisit, jos et saisi runojesi korjausvedosta etkä yhtään painettua kappaletta!) [- -] Onhan luonnollista että minä laulujen tekijänä haluaisin

<sup>25</sup> Leevi Madetojan kirje Anna Madetojalle 16.2.1909. Leevi Madetojan kirjeenvaihto 612, SKS/KIA.

<sup>26</sup> Leevi Madetojan kirje L. Onervalle 3.11.1914 (Makkonen & Tuurna 2006, 153).

<sup>27</sup> Leevi Madetojan kirje Anna Madetojalle 18.4.1925. Leevi Madetojan kirjeenvaihto 612, SKS/KIA.

ne virheettöminä laulettavaksi, mutta koska tämä toivomus näyttää olevan pilvien takainen, niin paukutelkoot minun puolestani ne minkälaisissa sävellajeissa tahansa.<sup>28</sup>

Kirjoituksesta käy ilmi, että oikovedosten tarkistaminen oli Madetojalle ainakin uransa alkuvaiheessa itsestänselvyys. Kevääseen 1916 mennessä hänen mieskuoroteoksensa olivat kahta poikkeusta lukuun ottamatta YL:n kantaesittämiä tai julkaisemia<sup>29</sup>. Hän myös mainitsee korrehtuurin lähettämisen ”asianomaisen kuoron virkamiehen velvollisuudeksi.”

On kokonaan toinen kysymys, minkälaisiin seikkoihin Madetoja kiinnitti huomionsa silloin, kun sai oikovedoksen luettavakseen. Kirjeestä ei käy ilmi, onko kyseessä ollut pin-tapuolinen silmäys vai yksityiskohtainen tarkistus. Eikä oikoluettukaan nuotti ole välttämättä virheetön, kuten esimerkiksi joistakin Sibeliuksen hallussa olleista oikovedoksista on nähtävissä (Ylivuori 2013, 101–102).

### 3.2.2 Teosluettelot

Ensimmäinen kattavampi luettelo Madetojan tuotannosta ilmestyi säveltäjän viimeisenä elinvuonna julkaistussa elämäkerrassa *Leevi Madetoja, suomalainen säveltäjäpersoonallisuus*. Tätä Kalervo Tuukkanen laatimaa luettelo on sittemmin muokattu useaan otteeseen: Ensin Tuukkanen täydensi sitä itse Mauri Viitalan avustamana. Sen jälkeen tietoja tarkisti Pekka Hako 1980-luvun alkupuolella. (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 7.) Vuonna 2012 julkaistun Heikki Poroilan (2012, 3) listauksen sekä Madetoja.org -sivuston (Eskola 2015) tiedot puolestaan perustuvat pitkälti Seija Lappalaisen ja Erkki Salmenhaaran *Leevi Madetojan teokset* -niteeseen vuodelta 1987.

Varhaisin julkaistu teosluettelo Madetojan teoksista on painettu *Oulun lyseon matrikkiin 1883–1933* (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 7). Kyseisen luettelon järjestelmällinen numerointi ylittää kantaattiin *Lux triumphans*, opusnumeroltaan 63, minkä lisäksi mainittuna on vielä Op. 70, *Kantaatti Tampereen 150-vuotisjuhlaan*. Mukana on myös muutamia opusnumeroimattomia sävellyksiä, kuten *Intermezzo torvi-orkesterille* ja yksinlaulu *Kotihin kaipaen* [sic] (Oulu 1933, 378). Tampere-kantaatti kantaesitettiin

---

<sup>28</sup> Leevi Madetojan kirje Eero Eerolalle 12.8.1917. Eero Eerolan arkisto – kirjekokoelma 1012, saapuneet kirjeet M – Ä. SKS/KIA. Alleviivaus Madetojan.

<sup>29</sup> Op. 8:9 *Korvessa* (1914) on kirjoitettu mieskuoro Muntra Musikanterille (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 18) ja Op. 23:8 *Mittumaaritullilla* mieskuoro Laulu-Miehille (ems. 31).

6.10.1929, yksinlaulu *Kotihin mielin*, joka myöhemmin sai opusnumeron 71/1, on samalta vuodelta. *Intermezzo torvi-orkesterille* on sävelletty jo 1912, mutta sen kanssa myöhemmin Op. 67:ään päätyneet *Barcarola* ja *Tanssilaulu* ovat nekin vuoden 1929 satoa. (Salmenhaara 1987, 383.) Mainitsematta matrikkelissa sen sijaan jää esimerkiksi *Alku-soittoaletta* torviorkesterille vuodelta 1930, ”laajin Madetojan torvivyhtyeelle säveltämistä teoksista” (Salmenhaara mts. 266) sekä opusnumeron 66 myöhemmin saaneet kolme mieskuorolaulua vuosilta 1924 ja 1929<sup>30</sup>.

Oletettavasti luettelo on siis laadittu vuonna 1929. Matrikkeliä varten kirjoitettuja konekirjoitusliuskoja säilytetään SKS:n Kirjallisuusarkistossa, samoin kuin vuoteen 1925 ylittäviä käsin kirjoitettuja teosluetteloita. Erikoista Madetojan teosluetteloissa on niiden riski paitsi YL:n kokoelman myös aiemman julkaisuhistorian kanssa. Teosluettelossa mainitaan neljä teosta, joita YL:n julkaisuun ei valikoitunut: *Purrelle tuulta* (nimellä *Venelaulu*), *Soitappas soria likka*, *Turun Laulun Ystävien lippulaulu* sekä *Savon kyntäjän laulu*<sup>31</sup>. Näiden kaikkien puuttuminen YL:n kokoelmasta selittyy nähdäkseni sillä, että mitään näistä ei ollut julkaistu 1930-luvulle tultaessa.

Madetojan kuoroteosten esikoinen *Purrelle tuulta* ei ilmeisesti saanut Klemetin hyväksyntää ja jäi siten viimeistelemättä. *Soitappas soria likka* oli kantaesitetty valmistumisvuonnaan 1909 mutta todettu tuolloin epäsovivaksi. YL:n 30-vuotishistoriikissa (1913, 10) mainittiin esityksen olleen todennäköisesti ensimmäinen ja viimeinen: ”tämän harvinaisen vaikean laulun harjoittamisen tuottamat monet harmit ja tuskittelut eivät näet kehottane sitä toista kertaa ohjelmaan ottamaan.” Näin ollen esityksessä käytetty litografia on ainoa Madetojan aikainen painate. *Turun Laulun Ystävien lippulaulusta* (1919) ei opusluettelon maininnan lisäksi liene olemassa muuta dokumenttia kuin kaksi ensimmäistä tahtia käsittävä luonnos<sup>32</sup>. *Savon kyntäjän marssin* (1921) neljäänisistä luonnoksesta<sup>33</sup> puuttuu etenkin toisen tenorin ja ensimmäisen basson ääniä, ja ainoa teoksesta Madetojan elinaikana julkaistu nuotti on yksinäinen.

---

<sup>30</sup> *Kuljen, soittoniekat myötä* Op. 66:1 (1924), *Puron heljät helmet* Op. 66:2 (1924) *Etelkalle* Op. 66:3 (1929).

<sup>31</sup> Madetoja.org -sivuston luettelossa *Savon kyntäjän marssi*.

<sup>32</sup> Kansalliskirjasto, Ms. Mus. MT 14

<sup>33</sup> Nimellä ”Kuopion Maanviljelysseudulle 7/VIII 1921” (Ms. Mus. MT 12).

Sekä Madetojan laatimista teosluetteloista että YL:n kokoelmasta puuttuu *Paimenen laulu* (1913). Toisaalta molempiin on otettu mukaan *Talvinen Tiber* (1914) ja *Unetar* (1917), vaikka niitäkään ei julkaistu, saati esitetty valmistumisvuonnaan.

Oman tulkintani mukaan teosluettelon ristiriitaiset tiedot juontuvat luettelon käyttötarkoituksesta. Madetoja listasi teokset entisen koulunsa matrikkelia varten, ei esimerkiksi YL:n kokoelmaa varten. Sävellysten esitys- tai julkaisuhistorialla ei ollut merkitystä käytännössä. Turkulaista lippulaulua lukuun ottamatta kaikki opusluettelossa mainitut teokset ovat todistettavasti olleet olemassa muodossa tai toisessa. Nämä, nähdäkseni virheelliset, tiedot ovat sen jälkeen vakiinnuttaneet paikkansa myöhemmissäkin teosluetteloissa.

## 4 ANALYYSI

On ilmeistä, että YL:n vuonna 1933 julkaisemasta Madetoja-kokoelmasta tuli myöhempiä nuottipainatteita määrittävä dokumentti. Kuten jo aiemmin totesin, omaksuttiin kokoelman muutokset muun muassa Laulu-Miesten ensimmäisen kirjan myöhempisiin painoksiin. Kun YL painatti myöhäistuotannolla täydennetyn kokoelman Madetojan mieskuorolauluja vuonna 1989, otti se uuden julkaisun rungoksi edellisen kokoelman 34 teoksen nuottikuvan. Myös Suomen Mieskuoroliiton jäsenistölleen toimittamat *Perusmerkkilaulut* (2004) ja *Taitomerkkilaulut* (2004) perustuvat Madetojan osalta YL:n nuottijulkaisuihin, kuten käännöstekstien läsnäolosta voi päätellä. Tämä on hyvin perusteltua johtuen Madetojan osallisuudesta kokoelman valmisteluun 1930-luvulla. YL:n Madetoja-kirjan kaiketi ajateltiin sisältävän säveltäjän lopullisen intention, minkä seurauksena kiinnostus ensipainoksiin ja muihin varhaisversioihin katosi, ja ne ajan myötä poistuivat käytöstä.

Poiketen vallinneesta linjasta nojaa valmisteilla oleva uusi Madetoja-editio toimituksellisissa ratkaisuissaan säveltäjän käsikirjoituksiin sekä varhaisimpiin painoksiin ja luopuu siten lopullisen intention periaatteesta. Tietoisena valintana on pyrkiä esittämään sävellykset siinä muodossa, jossa ne heti valmistuttuaan olivat; kuorittuna vuosien ja eri kokoelmien mukanaan tuomista kerrostumista. Päälähteen valitseminen edellyttää tässä tapauksessa lähdeketjun selvittämistä erityisesti omakätisen puhtaaksikirjoituksen ja varhaisimman tunnetun painoksen välillä. Käsikirjoitusmateriaalin ja julkaisujen välinen vertailu paljastaa parhaassa tapauksessa julkaisuprosessin kulun, ja eri toimijoiden roolin siinä: eroaako painos käsikirjoituksesta säveltäjän mielenmuutoksen vai esimerkiksi painovirheen takia, vai puuttuuko jokin lähde lähdeketjusta kokonaan? Selvityksen on tarkoitus auttaa arvioimaan lähteiden asemaa sävellystyön eri vaiheissa.

Ensimmäisiä julkaisuja jäljittäessä kolme tärkeää kriteeriä – erilaisin painotuksin – nousee esiin. Oleellisinta tietysti on, että (1) nuottipainatteen notaatio on yhteneväinen käsikirjoituksen kanssa. On huomioitava, että vaikka latojat olivat kirjapainoalan ammattilaisia, he eivät olleet nuotinlukutaitoisia muusikoita: he jäljensivät käsikirjoituksen pikemminkin kuvana kuin tekstinä (Ylivuori 2013, 14). Toisaalta tarkkakaan jäljennös käsikirjoituksesta ei välttämättä tarkoita, että painatteen mallina olisi ollut nimenomaan säveltäjän omakätinen käsikirjoitus. Näiden välissä on saattanut olla esimerkiksi kopisti, joka on

valmistanut puhtaaksikirjoituksen toimitustyötä tai ensiesitystä varten. Seuraavaksi huomio onkin syytä kiinnittää (2) sävellys- ja julkaisuhetken väliseen etäisyyteen. Mikäli näiden väliin on jäänyt useita vuosia, on mahdollista, että oletettua ensipainosta on edeltänyt jokin sittemmin kadonnut painate, joka on toiminut myöhempien julkaisujen pohjana. Useimmiten kuitenkin selkein todiste käsikirjoituksen ja nuottijulkaisun yhteydestä ovat (3) käsikirjoitukseen lisätyt toimitukselliset merkinnät.

Seuraavaksi jaottelen tutkimusaineiston kuuteen eri kategoriaan lähdetilanteen perusteella ja tarkastelen kunkin kategorian joitakin yksittäistapauksia tarkemmin. Tämän jälkeen erittelen, millaisia eroja alkuperäisten käsikirjoitusten ja ensipainosten välillä on YL:n kokoelman (1933) nuottikuvaan nähden.

#### 4.1 Katgoria 1: käsikirjoituksen ja ensipainoksen yhteys todistettavissa

Tähän ryhmään kuuluvat ne teokset, jotka parhaiten täyttävät yllä asettamani kolme kriteeriä. Kahden Madetojan nuoruudentyön, *Rannalla* ja *Kevät keralla päiväin kuulakkain*, omakätisissä puhtaaksikirjoituksissa on selkeästi näkyvillä toimitukselliset merkinnät, jotka osuvat sivunumerointia myöten yksiin Heikki Klemetin vuonna 1912 toimittaman *Miesäänisiä lauluja Y.L:n ohjelmistosta* -kokoelman kanssa. Lisäksi Madetoja on tavoistaan poiketen päivännyt käsikirjoitukset ”Pariisissa 25.pvä maalisk. 1911<sup>34</sup>”. Teosten alkusysäyksenä on mitä luultavimmin ollut Klemetin kirje säveltäjälle muutamaa viikkoa aiemmin. Tuolloin hän pyysi Madetojalta ”taas jotakin uutta<sup>35</sup>” YL:lle.

Kumpikin Pariisissa valmistunut teos kantaesitettiin jo vuoden 1911 aikana (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 18), mikä tarkoittaa, että jokin nuotti on täytynyt olla olemassa jo ennen Klemetin kokoelmaa. Oletan, että kyseessä on ollut litografia, jollaisia muutaman muun teoksen osalta on nimenomaan tuolta ajalta säilynyt. Siksi on huomionarvoista, että kantaesitykseen valmistettu nuotti on sivuutettu Klemetin kootessa julkaisuaan. Sen sijaan käyttöön on otettu Madetojan omakätinen puhtaaksikirjoitus. Tämä kertoo litografian (tai muun esityskäyttöön valmistetun nuotin) asemasta Madetojan aikana. Tästäkään

---

<sup>34</sup> Kansalliskirjasto. Ms. Mus. Suomen Säveltäjät 11.

<sup>35</sup> Klemetin kirje Madetojalle 8.2.1911 (Coll 276.1).

syystä en noteeraa litografioita ensipainoksina, jollaisia ne teknisesti tarkasteltuna ovat, vaan viittaa ensipainoksella *julkaistuun* nuottiin.

*Kevät keralla päivän kuulakkain* julkaistiin ainakin kahdessa muussakin kokoelmassa ennen 1930-lukua. Turkulainen Laulun Ystävät otti sen lauluvihkoonsa (1920, 6) ja kolme vuotta myöhemmin se painettiin *Laulu-Miesten lauluja* -kirjaan (1923, 173). Teoksen käsikirjoituksen toimitukselliset merkinnät viittaavat ainoastaan vuoden 1912 julkaisuun, joten todennäköisesti myöhemmät sävellyksestä painetut nuotit pohjautuvat Klemetin kokoelman nuottiin.

Molempien Klemetin julkaiseman sävellyksen kohdalla toimitukselliset merkinnät ovat huoliteltuja numeroita, joita on korostettu värikynällä. Merkinnät voivat kuitenkin olla myös vähäeleisiä ja epämääräisiä lyijykynällä vedettyjä pystyviivoja tahtiviivojen päällä, kuten *Puron heljät helmet* -käsikirjoituksessa. Laulu on valmistunut Laulu-Miesten 10-vuotisjuhlijulkaisua varten 1924 (Salmenhaara 1987, 216). Yhteys käsin kirjoitetun ja painetun nuotin välillä on huomattavissa lyijykynäjälkiä ja systeemin vaihtumisia vertailemalla. Painettu nuotti on kuitenkin epätarkka muun muassa tempomerkintöjen sijoittelussa, minkä lisäksi runoteksti sisältää kirjoitusvirheitä. Tästä päätellen Madetoja ei ole nuottia oikolukenuut. Käsikirjoitus on tässä tapauksessa ensipainosta luotettavampi lähde. Katteoria 1 on kolmella sävellyksellään ryhmistä pienin.

#### 4.2 Katteoria 2: käsikirjoituksen ja oletetun ensipainoksen yhteys todennäköinen toimituksellisten merkintöjen perusteella

Selvästi suurilukuisimmaksi muodostuu niiden teosten joukko, joiden kohdalla käsikirjoituksen toimituksellisiin merkintöihin sopiva julkaisu on osoitettavissa, mutta kyseistä julkaisua ei pysty yksiselitteisesti ajoittamaan. Ero katteoriaan 1 on lähinnä teoreettinen: pidän käsikirjoituksen ja painoksen yhteyttä erittäin todennäköisenä toimituksellisten merkintöjen vuoksi. Samasta syystä arvelen, että nuotit ovat ensipainoksia, vaikka tiedot painatuksen ajankohdasta puuttuvat. En kuitenkaan voi olla täysin varma myöskään käsikirjoitusten valmistumishetkestä, minkä vuoksi erotan nämä tapaukset katteoriasta 1.

Mainitsin Sävel Oy:n formaattiin sopivia painatteita olevan kaikkiaan kahdeksasta eri teoksesta *Rannalla* ja *Kevät keralla päivään kuulakkain* mukaan lukien (ks. 3.1.1 Ensipainokset Madetojan elinaikana). Käsikirjoitustutkimus vahvistaa, että kahden yllämainitun lisäksi *Megairan laulu* ja *Mirjamin laulu* vuodelta 1912 sekä *Suvi-illan vieno tuuli* ja *Hautalaulu* seuraavalta vuodelta on mitä luultavimmin painettu samoihin aikoihin ja samoin metodein kuin Klemetin kokoelmassa (1912) julkaistut sävellykset, ja ovat siten teosten ensipainoksia. Kahden tähän formaattiin painetun teoksen<sup>36</sup> käsikirjoitus ei ole säilynyt, joten ne käsitellään kategorian 5 yhteydessä.

Lappalaisen & Salmenhaaran luettelossa (1987, 31) varhaisimpia *Mirjamin laulun* julkaisuja ovat Puromiehen kirjapainon ja Raittiuskansan kirjapainon painatteet vuodelta 1915. Kumpaakaan näistä ei ainakaan Kansalliskirjaston kokoelmissa ole, ja arvelen Sävel Oy:n formaattiin sopivan nuotin olevan joka tapauksessa aiemmin julkaistu. On kiinnostavaa, että kaikkien neljän teoksen käsikirjoituksissa ja myös julkaisuissa on suurilukuinen sivunumerointi, mikä viittaisi yksittäisen painatteen sijasta nuottikokoelman numerointiin. Kuitenkaan yhdenkään sävellyksen ei tiedetä päätyneen kokoelmiin vielä 1910-luvulla. *Suvi-illan vieno tuuli* -käsikirjoituksesta toimitukselliset merkinnät on pyyhitty pois mutta esimerkiksi sivunumerot ovat edelleen erotettavissa. On mahdollista, että merkinnät on poistettu vasta 1980-luvulla, kun käsikirjoitus jäljennettiin YL:n Madetoja-kokoelmaan (1989, 226).

Sävel Oy:n painatteet muodostavat yhtenäisen, uskoakseni samankaltaisen julkaisuhistorian omaavan, sarjan. Vaikuttaa siltä, että Madetoja on voinut jättää useita yksityiskohtia nuotinpiirtäjän huoleksi. Yleensä hän esimerkiksi on kirjoittanut alun yleisnyanssin, kuten *mf* tai *p*, pelkästään viivastojen väliin, mutta painetussa nuotissa ohje on niin viivaston ylä- kuin alapuolellakin – myös silloin, kun jokin stemma aloittaa osuutensa vasta tahdin jälkipuoliskolla. Samalla tavoin dynamiikkakiilat voivat olla käsikirjoituksessa pelkästään viivaston keskellä, mutta painetussa nuotissa sen yllä ja alla. *Megairan laulun* ensimmäisessä tahdissa jokaisella stemmalla on oma aksenttinsa. Painetussa nuotissa näin on myös toisen tahdin alussa, vaikka käsikirjoituksesta aksentti B. I:n osalta puuttuu. On

---

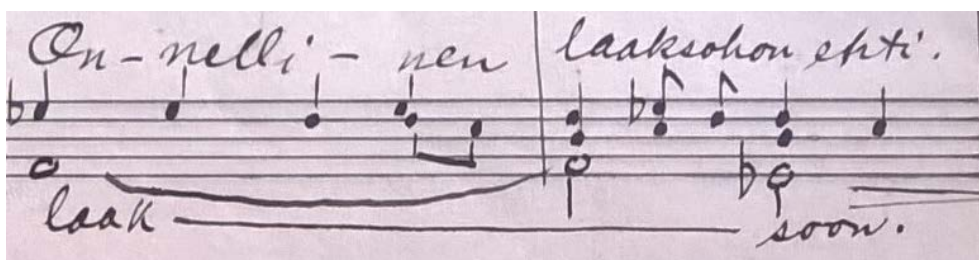
<sup>36</sup> *Kymmenen virran maa* (1913) ja *Paimenen laulu* (1913).

niin ikään tavallista, että Madetoja on kirjoittanut sidekaaren tai triolimerkinnän vain yhdelle stemmalle, silloin kun jokin toinenkin stemma omaa samankaltaisen sävelkulun. Sävel Oy:n nuoteissa nämä kaaret ovat kuitenkin molemmissa stemmoissa.

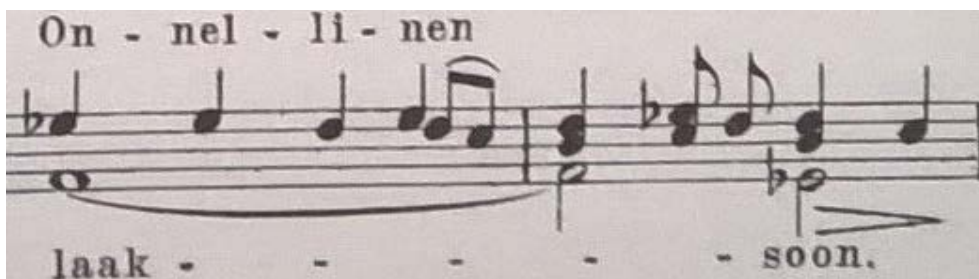
Huomattavampana ilmiö on *Hautalaulussa*, jonka käsikirjoituksessa oleva neljäsosa- ja kahdeksasosanuotin yhdistelmä on kolmessa kohtaa (tt. 13, 15 ja 24) korvattu painatessa pisteellisellä neljäsosanuotilla. Saman teoksen tahdeissa 10 ja 11 B. I ja B. II jakautuvat kolmiäänisiksi. Madetoja on kirjoittanut tahdin 10 jaon alemmalle bassolle, eli piirtänyt nuotinvarret alaspäisiksi, mutta seuraavassa tahdissa jako on kirjoitettu ylemmälle bassolle. Sävel Oy:n nuotissa jako on kokonaisuudessaan B. I:lle kirjoitettu, jolloin se on musiikillisesti linjakkaampi, joskaan ei kenties visuaalisesti ole yhtä erottuva (ks. KUVIO 2.).

KUVIO 2. *Hautalaulu* (1913), tt. 10 – 11, bassostemmat

a) omakätinen puhtaaksikirjoitus



b) ensipainos? (s. a.)



Pidän hyvin epätodennäköisenä, että Madetoja olisi tarkoittanut jaon myös kakkosbassolle, jolloin se näissä tahdeissa laulaisi vain yksittäisen tavun ”-nen”. Tätä vastaan puhuu myös alemmalle bassolle kirjoitettu muista stemmoista poikkeava sanoitus. Tahdeissa 6 ja 21 bassoista ylempi jakautuu, ja näin lienee tarkoitus myös tahdissa 10, vaikka käsikirjoitus on tulkittavissa toisin. Painatusvaiheessa asiaan on kuitenkin kiinnitetty huomiota.

Kaikki yllä kuvatut muutokset kertovat aktiivisesta toimitustyöstä nuotin painatusvaiheessa ja/tai Madetojan omasta osallisuudesta julkaisuprosessissa. Sävel Oy:n tapauksessa viimeistelty ensipainos vaikuttaa käsikirjoitusta luotettavammalta.

Yllä mainittujen lisäksi kategoriaan 2 kuuluu seitsemän muuta teosta: Muntra Musikanterille (MM) kirjoitetut *Korvessa*, *Elegia* ja *Kodista erotessa* sekä YL:n kantaesittämät *Kuljen*, *soittoniekat myötä*; *Wiipurin marssi*; *Väinölän lapset* ja *Hiiren peiaat*.

MM:lle Madetoja sävelsi 1920-luvun lopulla kaksi laulua, joiden historia tunnetaan verrattain huonosti. Helmikuun 1. päivä vuonna 1928 päivätyssä kirjeessä äidilleen säveltäjä kirjoittaa saaneensa juuri valmiiksi ”laajemman sävellyksen mieskuoro M. M:lle<sup>37</sup>”. Tällä hän varmasti tarkoittaa *Elegiaa*, joka tahdeissa mitattuna on Madetojan suurimuotoisin mieskuoroteos. MM:n samana vuonna kantaesittämä (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 56) *Kodista erotessa* on vain 12 tahdin mittainen. Näiden kahden käsikirjoitusta yhdistää sivunvaihtumisiin viittaava numerointi. *Kodista erotessa* -käsikirjoitukseen on lisätty lyijykynällä numero 2, *Elegiassa* ovat numerot 3–12. Oletettavasti niitä on siis kaavailtu samanaikaisesti painettavaksi. MM:n arkistossa olevassa *Kodista erotessa* -nuotissa sivunumerot ovat 69 ja 70, *Elegian* painatteessa 71–80, mikä vahvistaa arvioni tapahtuneesta, vaikka numerointi eroaakin käsikirjoituksesta. Nuottien painojälki on samanlainen kuin eräässä *Valkeat kaupungit* -nuotissa, joka oletettavasti ilmestyi 1920-luvun lopulla. Turun Sibelius-museossa kyseisen *Valkeat kaupungit* -nuotin arvellaan<sup>38</sup> olevan vapaakappale vuodelta 1928, mihin ”Friex -28” -leimakin viitanee. Näillä perusteiden uskon MM:n arkiston nuottien olevan ensipainoksia.

*Elegian* painetussa nuotissa on erikoisuutena se, ettei alussa ole tempomerkintää lainkaan. Pelkästään tämän perusteella vaikuttaa siltä, että Madetoja ei ole käynyt nuottia läpi kovin tarkasti, mikäli ylipäätään on tarkistanut sen. Toisaalta nuotinpiirtäjän aktiivisuus dynamiikkakiilojen suhteen kertoo, että kyseessä ei ole ollut pelkkä jäljennösprosessi: käsikirjoituksessa kiila on useimmiten ainoastaan viivastojen välissä mutta painatteessa monistettuna molemmille viivastoille. Kiilojen puuttuminen (tt. 23–26, 81) sekä aksenttien unohtuminen (tt. 48, 108, 109) painatteesta antavat aiheen olettaa, että käsikirjoitus on painatetta luotettavampi lähde.

---

<sup>37</sup> Leevi Madetojan kirje Anna Madetojalle 10.10.1908. SKS/KIA, Leevi Madetojan kirjeenvaihto 612.

<sup>38</sup> Sibelius-museon tiedonanto tekijälle 5.4.2016.

*Väinölään lapset* (1921) valittiin vuoden 1923 Mikkelin laulujuhlien ohjelmistoon (Salmenhaara 1987, 212), ja tietävästi varhaisin julkaisu teoksesta on ollut juhlia varten painettu Kansanvalistusseuran *Miesäänisiä lauluja* -vihko (1922, 3). Arvelen kuitenkin, että päiväämätön Hugo Jägerin kirjapainon nuotti on tätä kokoelmaa vanhempi, ja teoksen ensipainos. Vertailemalla näiden kahden julkaisun notaatiota Madetojan omakätiseen puhtaaksikirjoitukseen voi todeta, että Jägerin kirjapainon nuotti seuraa uskollisemmin säveltäjän mustekynän jälkiä. Kyseessä on mahdollisesti ensiesityksessä käytetty nuotti vuodelta 1921. Tutkimuskohteenani ollut Jägerin nuotti on kenties ollut Madetojan omistuksessa, sillä siihen on lisätty YL:n kokoelmaa (1933) ennakoiva ruotsinkielinen teksti. Sittenpainate on säilötty Kansalliskirjastoon Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (nyk. Music Finland) kokoelmiin<sup>39</sup>.

Samassa kansiossa edellä mainitun painatteen kanssa on niin ikään kaksi Jägerin painotalon teettämää nuottia *Wiipurin marssista*. Toiseen niistä on kirjoitettu ruotsinkielinen teksti lyijykynällä, toiseen on tehty lyijykynällä nuottikuvaa koskevia muutoksia, jotka näkyvät painettuina YL:n kokoelmassa 1933. Lappalaisen & Salmenhaaran luettelossa (1987, 39) painatteen julkaisuvuodeksi on hakasuluissa ilmoitettu 1924, mikä perustunee tietoihin teoksen kantaesityksestä (ems.). Melko poikkeuksellista on käsikirjoituksen ja ensipainoksen ajallinen etäisyys, sillä marssin sävellysvuosi on 1919. Tuolloin se sijoittui kolmanneksi Viipurin suojeluskuntapiirin kunniamarssin sävellyskilpailussa (Uusi Suomi 3.12.1919, 6). Sekä YL:n kokoelmassa (1933, 105) että Tuukkasen laatiman elämäkerran luettelossa (1947, 153) vuosiluvuksi on virheellisesti merkitty 1924. Tässä tapauksessa, jossa molempien dokumenttien ajoittaminen on hankalaa, niiden välillä on kuitenkin selkeä toimituksellisiin merkintöihin pohjautuva yhteys.

Nuottitekstien väliset erot ovat hyvin vähäisiä, mutta pieni yksityiskohta marssin tahdissa 11 viestii Sävel Oy:n tapaan valppaasta toimitustyöstä tai säveltäjän osallisuudesta julkaisuprosessiin. Kyseisen tahdin ensimmäisellä iskulla toisen tenorin e<sup>1</sup> on tilapäisellä etumerkillä alennettu es<sup>1</sup>:ksi. Ykköstenorin laskeutuessa samaiselle es<sup>1</sup>:lle tahdin neljännellä iskulla on painettuun nuottiin sillekin lisätty alennusmerkki, toisin kuin käsikirjoi-

---

<sup>39</sup> Ms. Mus. MT 14. Kansalliskirjasto.

tuksessa, jossa kylläkin yksittäinen viiva tällä kohtaa viitannee vastaavanlaisen olleen säveltäjän aikeissa. Painettu nuotti näyttäytyy tässä kohtaa luotettavana lähteenä aktiivisen toimitusotteensa vuoksi.

### 4.3 Katgoria 3: käsikirjoituksen ja oletetun ensipainoksen yhteys todennäköinen julkaisuvuoden perusteella

Kaikki Puromiehen kirjapainossa painatetut kuusi teosta sijoittuvat kategoriaan 3, koska niiden sävellys- ja julkaisuvuosi ovat lähellä toisiaan mutta sävellysten käsikirjoituksissa ei yhtä poikkeusta lukuun ottamatta näy jälkiä toimituksellisesta työstä. *Limokujassa* -käsikirjoituksen<sup>40</sup> tahdissa 9 on viivaston alapuolella lähes huomaamaton lyijykynän jälki. Uskoakseni se on toimitustyöhön viittaava, sillä jälki sijoittuu erikoisesti keskelle tahtia – samaan kohtaan kuin sivunkääntö Puromiehen kirjapainon nuotissa. Kaikki kuusi käsikirjoitusta ovat Suomen Säveltäjien omistuksessa, johon ne ovat päätyneet Heikki Klemetin jäämistöstä<sup>41</sup>. On siis syytä olettaa, että Madetoja on tarkoittanut juuri nämä käsikirjoitukset esitettäväksi ja julkaistavaksi. Toimitustyössä tarvittavat merkinnät on ilmeisesti minimoitu tai ne on poistettu painatuksen jälkeen.

Nuottien painovuosi on useimmiten sama kuin teosten sävellysvuosi (ks. TAULUKKO 3.). Kahden teoksen kohdalla painovuosi on jopa varhaisempi kuin väitetty<sup>42</sup> sävellysvuosi, mikä johtunee siitä, ettei kaikkien Madetojan mieskuorolaulujen syntyhistoriaa tarkasti tunneta. Näissä kohdin luotan enemmän kirjapainon tuoreeltaan tekemiin merkintöihin kuin ristiriitaisiin teosluetteloihin. Kaikki kuusi teosta on painettu joko samana vuonna tai aiemmin kuin ne on kantaesitetty, joten erilliselle esityskopiolle tai litografialle ei ole ollut tarvetta. Lappalaisen & Salmenhaaran luettelon mukaan (1987, 31) *Paimentytöstä* on lisäksi olemassa Raittiuskansan kirjapainon nuotti vuodelta 1915, mutta sellaista en ole toistaiseksi löytänyt.

Puromiehen kirjapainon painatteet pääsääntöisesti noudattavat käsikirjoitusten lukutapaa, mutta pienet eroavaisuudet esimerkiksi koko- ja puolitaukojen esiintymisessä paljastavat

---

<sup>40</sup> Ms. Mus. Suomen Säveltäjät 11

<sup>41</sup> Armi Klemetti on antanut käsikirjoitukset Olavi Pesosen säilytettäväksi. Madetoja-arkistoon ne on luovutettu 4.5.1978 (Ms. Mus. Suomen Säveltäjät 11).

<sup>42</sup> *Limokujassa* ja *Ellie Dunbar* <http://madetoja.org/fi/teokset/savellykset-mieskuorolle> (katsottu 8.4.2016)

puutteita latojien nuotinlukutaidoissa. *Soita somer, helkä hiekka* -teoksen käsikirjoituksessa seitsemäs ja 23:s tahti ovat identtisiä: molemmissa B. I vaikenee. Puromiehen painatteessa tahtiin 7 on valittu puolitauko, mutta tahtiin 23 kokotauko. Vastaavasti *Elli Dunbar* -nuotissa on kaikkiaan seitsemän virheellisesti merkittyä taukoa (tt. 18–21, 24) sekä yksi tauotta jäänyt tahti (t. 20). Kyse ei kuitenkaan ole latojan huolimattomuudesta, sillä tauko puuttuu myös käsikirjoituksesta, ja muut virheet selittyvät käsikirjoituksen epäselvyydellä. Madetojan piirtämä puolitauko ei eroa mitenkään kokotauosta, joten ainoastaan nuotinlukutaitoinen osaa valita painatteeseen oikeanlaisen tauon. Toinen esimerkki latojien tarkkaavaisuudesta on *Soita somer, helkä hiekka* -käsikirjoituksen viimeisten tahtien (tt. 35–36) esitysohje ”*più lento poco a poco e dim*”, jossa ’e’ muistuttaa kirjainta ’o’. Ohje on Puromiehen julkaisussa painettu muotoon ”[- -] *poco o dim*”.

Dynamiikkamerkintöjen kanssa latojat näyttävät olleen jossain määrin huolimattomia, niin että kiilojen sijainnissa on eroja käsikirjoitukseen nähden tai esimerkiksi yksittäinen ”*p*” puuttuu bassoääniltä, vaikka se käsikirjoitukseen on kirjoitettu. *Limokujassa* -teos alkaa B. II:n matalalla kvintillä *mf* -voimakkuudella mutta hiljenee heti käsikirjoituksen *diminuendo*-kiilan myötä. Näin muut äänet pääsevät esiin tullessaan mukaan toisessa tahdissa. Sama kuvio toistuu tahdeissa 6 ja 7. Puromiehen nuotissa kiila on kuitenkin käännytynyt toisin päin, *crescendoksi*.

Myös *Paimentyttö* ja *Hämärän ääniä* -nuoteissa on eroavaisuuksia dynaamisten merkintöjen suhteen mutta ne näyttävät välttyneen pahimmilta virheladonnoilta, kuten taukoihin liittyviltä epäselvyyksiltä. Näiden kuuden teoksen kohdalla pidän säveltäjän omakätistä puhtaaksikirjoitusta joka tapauksessa luotettavimpana lähteenä. Madetojan peräänkuuluttama vaatimus mahdollisuudesta nuottiensa oikolukuun näyttäytyy Puromiehen tapausten myötä uudessa valossa: joko hänen tarkistuksensa on ollut pintapuolinen tai hän ei ole saanut kyseisiä nuotteja nähtäväkseen.

Mainittakoon, että Toivo Kuulan mieskuorolaulujen kriittisessä editiossa (Meurman 2013, 184) päädytään täsmälleen samanlaisiin johtopäätöksiin käsikirjoituksen ja painatteen suhteesta: vuonna 1915 sävelletyn *Syksyn* käsikirjoitus ei sisällä latojan tai julkaisijan merkintöjä mutta ensipainoksen nuottiteksti on ”niin lähellä sitä kaikin puolin, että voidaan olettaa ensipainoksen pohjautuvan” käsikirjoitukseen. Lisäksi käsikirjoituksen

”käsialan epäselvyydet ja dynaamisten merkintöjen suurpiirteisyys heijastuvat hyvin suoraviivaisesti ensipainoksen laatuun eriskummallisina lukutapoina” (ems.). Meurman on valinnut päälähteeksi käsikirjoituksen.

#### 4.4 Katgoria 4: litografia on säilynyt, julkinen ensipainos on kateissa tai sitä ei julkaistu Madetojan elinaikana

Tähän kategoriaan kuuluvat kuusi teosta lueteltiin kolmannessa luvussa (ks. TAU-LUKKO 2.). Kuten aiemmin totesin, oletan litografioiden olleen ainoastaan kuoron omaan käyttöön valmistettuja, ja erotan ne siten julkisista painatteista. Tätä oletusta tukee se seikka, ettei Madetojan mieskuoroteosten litografioita mainita esimerkiksi *Suomalainen kirjallisuus* -luetteloissa, olkoonkin että sen tiedot ovat muiltakin osin puutteellisia. Myös kaiverrettuun tai ladottuun nuottiin nähden vaatimattomampi ulkoasu viestii siitä, että kyseiset painatteet on valmistettu palvelemaan käytännön tarpeita, ei suurta yleisöä. Litografioiden arvo näyttää olleen jossain määrin verrannollinen teosten vastaanottoon: se, että teos painettiin ainoastaan litografiaksi, on Madetojan tapauksessa merkinnyt kyseisen sävellyksen unohtumista jopa vuosikymmeniksi, kuten teosten *Armas arkussa ajavi* ja *Soitappas soria likka* kohdalla. Toisin sanoen niitä ei kannattanut julkaista, koska eivät herättäneet esittäjissä tarpeeksi kiinnostusta tai osoittautuivat liian vaikeiksi.

Tietenkään painatteen historia ei kerro kaikkea sen luotettavuudesta, vaan oleellisempaa on arvioida litografioiden roolia suhteessa käsikirjoitukseen. Oma vaikutelmani vertailun perusteella on se, että litografiat eivät ole pystyneet tai pyrkineet jäljentämään omakätistä puhtaaksikirjoitusta yksityiskohtaisesti, vaan ovat joiltain osin pelkistettyjä. Esimerkiksi *Soitappas soria likka* -litografian ensimmäisestä tahdistista puuttuvat sekä dynamiikkamerkintä ”*mf*” että ykkösbasson viimeiselle kahdeksasosalle tarkoitettu palautusmerkki, jotka Madetojan käsikirjoituksessa ovat nähtävissä. Samoin dynamiikkaan liittyvä ohjeistus on niukempaa tahdeissa 14–18: Madetojan käsikirjoituksessa oleva ”*diminuendo poco a poco. rit. p. rit. pp*” on painetussa nuotissa pelkistynyt lyhenteisiin ”*dim.*” ja ”*rit.*”. Muutokset voivat toki olla Madetojan hyväksymiä mutta pidän tätä erityisesti ensimmäisen

tahdin osalta epätodennäköisenä, sillä alun yleisnyanssin poisjättäminen olisi ainutlaatuista säveltäjän mieskuorotuotannossa. Lisäksi palautusmerkki on kummassakin vertailtavassa lähteessä mukana tahdissa 33, jolloin alku toistuu identtisenä.

*Armas arkussa ajavi* -litografia puolestaan toisintaa käsikirjoituksen puutteet sellaisenaan, mitä pidän niin ikään ongelmallisena. Molemmat lähteet ovat epämääräisiä rytmien suhteen, sillä esimerkiksi neljässä ensimmäisessä tahdissa esiintyviä trioleja ei ole litografiaan merkitty ollenkaan, ja käsikirjoitukseenkin vain yhden satunnaisen triolin osalta. Rytmii on tietysti laskettavissa ja myös pääteltävissä runotekstin perusteella, mihin Madetoja ilmeisesti on luottanutkin. Tässä kohtaa voidaan kenties puhua aksidentaaleista, jotka säveltäjä on jättänyt nuotin toimittajan huoleksi. Litografian laatija on kuitenkin jäljentänyt käsikirjoituksen kaikkine puutteineen.

Näistä seikoista johtuen pidän litografioita epätarkkoina lähteinä. Ne vaikuttavat usein suurpiirteisiltä. Tilanne on kuitenkin mutkikas, jos omakätinen puhtaaksikirjoitus on ka-teissa, ja tutkittavana ovat ainoastaan litografia sekä kokonaisluonnos. Tämä on lähdetilanne vuoden 1910 sävellyksen, *Laulan lasta nukkumahan*<sup>43</sup>, kohdalla. Sen käsikirjoitus on piirretty lyijykynällä ja kynänjälki on monin paikoin epäselvempi kuin Madetojan mustekynällä viimeistelemissä puhtaaksikirjoituksissa. Tämän vuoksi nimitän käsikirjoitusta luonnokseksi, vaikka nuotti onkin päivätty. Lisäksi esimerkiksi ensimmäisen tahdin runoteksti eroaa litografian vastaavasta. Eroavaisuuden selittäisi esimerkiksi näiden kahden lähteen väliin ajoittunut puhtaaksikirjoitus, joka sittemmin olisi joutunut kadoksiin. Tässä tapauksessa litografian painoarvo kasvaa, sillä se on luultavasti suora kytkös kadonneeseen lähteeseen.

Kiinnostavammaksi asian tekee se, ettei YL:n vuoden 1933 kokoelmassa ole tämän nimistä teosta. Sama runo ja valmistumisvuodeksi merkitty 1910 paljastavat, että kokoelmassa tätä sävellystä vastaa *Kehtolaulu* (1933, 10), joka kuitenkin eroaa aiemmin julkais-tusta sekä tahtilajinsa että sävellajinsa puolesta. *Kehtolaulu* on kirjoitettu *alla breve*-, ei 4/4-tahtilajiin, joten myös nuottiarvojen kestot on kirjoitettu kaksi kertaa varhaisemman version nuottiarvoja pidemmiksi. Kahdesta eri versiosta on perusteltua puhua myös siksi, että *Kehtolaulussa* bassoäänit tulevat mukaan vasta tahdissa 5, kun taas vuoden 1910

---

<sup>43</sup> Teos kantaesitettiin nimellä ”Tuuti lasta nukkumaan”. *Suomalainen Kansa* 23.4.1910, No. 91, s. 5.

nuotissa aloittavat kakkostenori ja ykkösbasso teoksen *unisonossa*. Varhaisemmassa versiossa teoksen etumerkkeinä on viisi ylennysmerkkiä, ja sävel *ais* on mukana tilapäisellä etumerkillä. *Kehtolaulussa* kuudes ylennys on valmiiksi etumerkinnässä.

Kategoriaan 4 kuuluvista teoksista on syytä käsitellä vielä *Iltatunnelma*, sillä sen julkaisuhistoria valottaa tutkimusaineiston suhteita laajemminkin. Kyseessä on Laulu-Miehille valmistunut ja heidän keväällä 1917 kantaesittämänsä teos, jonka varhaisin tunnettu julkaisu on vuoden 1923 *Laulu-Miesten lauluja I* -kokoelmassa (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 38). Kantaesityksessä on tässäkin tapauksessa uskoakseni käytetty litografiaa, jollainen on ollut myös Madetojan omistuksessa (OYK/MOK).

Teoksen puhtaaksikirjoitukseen lisätyistä lyijykynämerkinnöistä voi päätellä, että kyseinen dokumentti on ollut litografian mallina, ja merkinnät viittaavat systeemin vaihtumiseen. Vastaavasti litografiasta ilmenee, että sitä on käytetty *Laulu-Miesten lauluja* -nuotin valmisteluun. Sen lyijykynämerkinnät sopivat julkaisun systeemien vaihtoihin, minkä lisäksi otsikon viereen on kirjoitettu: ”No 138”. Tämä viitanee laulun järjestysnumeroon, joka valmiissa julkaisussa oli lopulta 139 (*LML I* 1923, 454). Litografian notaatioon ei ole kuitenkaan tehty Laulu-Miesten kirjassa näkyviä muutoksia, joten julkaisua varten on ollut olemassa jokin toinenkin malli. Madetojalle luovutettu tekijänkappale Laulu-Miesten kokoelmasta puolestaan sisältää muutamia lyijykynällä lisättyjä ruotsinkielisiä tekstinkohtia, joten kyseinen nuotti on ollut apuna YL:n vuoden 1933 kokoelman valmistelussa.

*Iltatunnelman* lähdeketju on kiinnostava, koska se kertoo, kuinka Madetoja on työstänyt teoksiaan uusia julkaisuja varten. Mutta myös se kyseenalaistaa käsityksen, jonka mukaan teoksen notaatiolla olisi ainoastaan yksi oikea ilmenemismuoto. Tässä tapauksessa erilaisia nuottikuvia on kriittisesti tarkasteltuna neljä, jos litografia lasketaan joukkoon mukaan, ja ne kaikki saattavat olla säveltäjän hyväksymiä. Niihin on tallentunut teoksen olomuoto tiettyinä ajankohtana. Koska varhaisimmat lähteet ovat käsikirjoitus ja litografia, on päälähteeni tässäkin tapauksessa suoraan Madetojaan palautuva käsikirjoitus.

#### 4.5 Katgoria 5: käsikirjoitusmateriaali kateissa

Madetojan tuotannossa on kuusi taustoiltaan erilaista mieskuorolaulua, joiden käsikirjoitusmateriaalia ei tiettävästi ole säilynyt. *Kymmenen virran maa* ja *Paimenen laulu* ovat YL:lle kirjoitettuja teoksia vuodelta 1913. Ne sijoittuvat siis aikakauteen, jolloin painotalona oli Sävel Oy. *Paimenen laulun* sävellysvuodeksi on teosluetteloissa ilmoitettu 1914 (esimerkiksi Lappalainen & Salmenhaara 1987, 70) mutta todennäköisesti oikea vuosi on 1913. Maaliskuun 21. päivän Helsingin Sanomissa vuonna 1913 ennakoitiin YL:n 30-vuotisjuhlallisuuksia kertomalla juhlakonsertin [6.4.1913] ohjelmiston sisältävän muun muassa ”Leevi Madetojan kaksi uutta sävellystä ’Kesäillan vieno tuuli [sic] ja ’Paimenen laulu’ [- -].” Kansalliskirjaston nuottiarkistossa on *Suvi-illan vieno tuuli* ja *Paimenen laulun* ovat samalla, Sävel Oy:n formaattiin sopivalla, painatteella ja siten mahdollisesti juhlakonserttia ajatellen painettu. Jostakin syystä jälkimmäinen lauluista jäi kuitenkin konserttiohjelmasta pois ja kantaesitettiin vasta vuotta myöhemmin (Lappalainen & Salmenhaara, ems.). Ei ole myöskään tiedossa, miksi Madetoja ei ottanut *Paimenen laulua* opusluetteloonsa. Päälähteen valinnan kannalta tilanne on joka tapauksessa yksiselitteinen, sillä vuoden 1913 julkaisuksi oletettu painate on ainoa säilynyt lähde Madetojan elinajalta.

Yksittäinen *Kymmenen virran maa* -painate YL:n nuotistossa on Sävel Oy:n mallin mukainen, ja sikäli sävellysvuoteen sopiva, mutta nuottiin painetun ”Y. L:n ohjelmistoa No. 9” -merkinnän perusteella se ei voi olla ennen vuotta 1933 valmistettu. Erikoiseksi nuotin tekee myös se, että siinä ei ole ainuttakaan dynamiikka- tai muuta esitysmarkintaa. Sävelläji Es-duuri eroaa YL:n vuoden 1933 kokoelman D-duurista. Arvelen nuotin olevan ensipainokseen pohjautuva uusintapainos, jonka toimitustyö on jostain syystä jäänyt keskeneräiseksi tai muutoin epäonnistunut. Todennäköisesti *Kymmenen virran maa* on alun perin laulettu Sävel Oy:n nuotista, mutta ensipainoksen ja käsikirjoituksen ollessa kateissa, on päälähteeni vuoden 1933 versio.

*Tallinna Meestelauluseltsi lipulaul* on säveltäjän kirjeenvaihdon perusteella vuodelta 1921, vaikka esimerkiksi YL:n nuottikirjassa (1933, 101) sävellysvuosi on merkitty kahta vuotta varhaisemmaksi. Runoilija Peeter Grünfeldt lähetti Madetojalle kirjeen touko-kuussa 1921 ja pyysi tätä säveltämään tallinnalaiskuorolle sekä marssin että hymnin. Kir-

jeen mukana tuli kaksi runoa tätä tarkoitusta varten (Kansalliskirjasto, Coll. 276.3). Hymniä Madetoja ei ilmeisesti koskaan säveltänyt mutta marssi julkaistiin viimeistään vuonna 1931, jolloin se ilmestyi osana *Tallinna Meestelaulu Seltsi laulude kogu* -kokoelmaa (Tallinna 1931). Mahdollinen kantaesitys tai varhaisempi julkaisu edellyttäisi virolaisten lähteiden tutkimusta, mihin ei tämän tutkimuksen puitteissa ole mahdollisuutta. Kirjeen liitteenä ollut runoteksti eroaa joiltakin osin vuoden 1931 painatteen tekstistä, joten yhteistyö säveltäjän ja runoilijan välillä lienee jatkunut sävellystilauksen jälkeen. Tässä tapauksessa on päälähteenä kuitenkin pidettävä tallinnalaisjulkaisua.

Viipurilaiselle mieskuorolle sävelletyt *Syysilta* ja *Ikävyys* ovat historialtaan pitkälti samanlaisia kuin tallinnalaiskuoron marssi. Niidenkin kohdalla on nojattava varhaisimpaan tunnettuun julkaisuun, kuoron omaan nuottikokoelmaan vuodelta 1922. Madetojan osallisuudesta kuoroteostensa painatukseen on säilynyt tietoa vähän, mutta viipurilaisten tapauksessa asian tekee erikoiseksi se, että hän nimenomaan kirjoittaa kuoron teettäneen ensipainokset talvella 1916–1917 ilman hänen hyväksyntäänsä (ks. 3.2.1 Kirjeenvaihto). Riippumatta siitä, onko Madetoja hyväksynyt näiden laulujen julkaisut, ovat ne joka tapauksessa ainoa linkki säveltäjän omakätiseen puhtaaksikirjoitukseen.

#### 4.6 Kategoria 6: muut

Opusluetteloissa mainituista mieskuorosävellyksestä seitsemän jää viiden yllä mainitun kategorian ulkopuolelle. Kateissa olevaan *Turun Laulun Ystävien lippulaulun* kohtaloon ei tämän tutkimuksen myötä saada lisävalaistusta, joten teosta ei ole päälähteen osalta syytä käsitellä enempää. Laulun Ystävien 50-vuotisjuhlakirjassa (Uotila 1964, 14) kerrotaan vuoden 1919 olleen toiminnan kannalta hankalaa aikaa muun muassa johtajakysymyksen vuoksi. Ehkä Madetojan työ jäi kesken tilaajan epävakaan tilanteen takia.

Toinen tarkastelun ulkopuolelle jäävä on *Savon kyntäjän marssi*, jonka mieskuoroversio lienee julkaistu ainoastaan YL:n Madetoja-kokoelmassa (1989, 122). Oman arvioni mukaan YL:n toimituskunta täydensi Madetojan luonnoksen 1980-luvulla käyttämällä apunaan 1920-luvulla julkaistua yksiäänistä nuottia (Kansanopisto 1928, 139), eikä teoksesta siten ole säveltäjän itsensä auktorisoimaa mieskuorolle kirjoitettua julkaisua tai kokonaisluonnosta.

*Purrelle tuulta*<sup>44</sup> (1908) -käsikirjoitus on kiinnostava esimerkki reimanilaisen yksityisen/julkinen -jaottelun kannalta. Käsikirjoitusta on täytynyt julkaisun yhteydessä 1980-luvulla täydentää ainakin kakkosbasson runotekstin osalta, sillä se puuttuu tahdeista 4–6. Tämä lyijykynällä kirjoitettu kokonaisluonnos on nähdäkseni yksityinen käsikirjoitus, jota Madetoja ei tarkoittanut julkaistavaksi. Hän on vienyt sen Klemetin nähtäväksi, mutta koska ei tuolloin ole tavoittanut tätä, Madetoja on kirjoittanut nuotin alalaitaan terveisensä: ”*Olisin vain pyytänyt, että katsoisitte näitä lauluja, Sibelius (minun opettajani tätä nykyä) kehoitti [sic] minua antamaan ne (tai toinen niistä) esitettäväksi. Toisen niistä tunnette viime keväästä. Olen sitä hieman korjaillut vaan*” (Ms. Mus. MT 12). Käsikirjoituksen kääntöpuolella oleva *Armas arkussa ajavi* -kokonaisluonnos on samalla tavoin lyijykynällä piirretty. Teokset ovat siis olleet valmiita esiteltäväksi Klemetille, mutta eivät painettavaksi. Vasta Klemetin hyväksynnän myötä Madetoja puhtaaksikirjoittaisi julkisen käsikirjoituksen mustekynällä painatusta varten. *Armas arkussa ajavi* on säilynyt sekä mustekynäkäsikirjoituksena että litografiana, *Purrelle tuulta* tunnetaan ainoastaan lyijykynäversiona ja siksi viimeistelemättömänä. Sikäli voidaan kyseenalaistaa, valmistuiko teos koskaan julkaistavaan muotoon. Mikäli teos kuitenkin tulevaan Madetoja-julkaisuun päätetään valita, on lähteenä tuolloinkin oltava tämä tiettävästi ainoa lähde Madetojan elinajalta.

Laulu-Miesten keväällä 1916 kantaesittämä *Mittumaaritullilla* julkaistiin kuoron omassa kokoelmassa vuonna 1923 (Lappalainen & Salmenhaara 1987, 31). Oletan, että tämän teoksen lähdeketju on ollut samanlainen kuin *Iltatunnelman* (ks. 4.4 Katgoria 4): omakätinen puhtaaksikirjoitus on toiminut litografian mallina, litografia puolestaan *Laulu-Miesten lauluja* -nuotin pohjana. Kantaesityksessä käytetty nuotti – litografia tai jokin muu – on kuitenkin kateissa, mikä hankaloittaa käsikirjoituksen ja varhaisimman tunnetun julkaisun arviointia. Käsikirjoitukseen lisätyt lyijykynämerkinnät sopivat *Laulu-Miesten lauluja* -kirjan sivuille, erityisesti sivunvaihtoihin, joten oletan käsikirjoitusta käytetyn toimitustyössä. Katgoriaan 1 ja 2 kuuluvista teoksista *Mittumaaritullilla* eroaa kuitenkin siinä, että painatteen mallina ollut käsikirjoitus on notaatioiltaan erilainen kuin *Laulu-Miesten* kirjan nuotti. Teoksen evoluution selvittämiseksi tarvittaisiin näiden kah-

---

<sup>44</sup> Opusluetteloissa toisinaan myös nimellä ”Venelaulu”. Tässä tutkimuksessa käytettävä nimitys juontuu lähteenä olevasta käsikirjoituksesta.

den julkaisun välistä puuttuvat nuotit. Käsikirjoituksen päätyminen Laulu-Miesten arkistoon merkinnee, että tässä muodossa teos oli tarkoitus esittää. Mutta se, onko Madetoja tehnyt muutoksia jo ennen ensiesityksessä käytetyn nuotin painattamista, jää arvioitukseksi. Reimanin teoriaan peilaten voisi ajatella, että alun perin julkiseksi tarkoitettua käsikirjoitusta tulisikin käsitellä luottamuksellisena, mikäli säveltäjä on muuttanut sen nuottitekstiä ennen julkaisemista.

Laulu-Miehille vuonna 1917 kirjoitettu *Unetar* on sikäli erikoinen, että siitä on säilynyt kaksi puhtaaksikirjoitusta mutta julkaisu tapahtui tiettävästi vasta vuonna 1933 YL:n kokoelman ilmestymisen myötä. Toinen käsikirjoituksista on arvioni mukaan vuodelta 1917, sillä se on viimeistelty mutta toisaalta se poikkeaa monilta osin vuoden 1933 julkaisusta. Käännöstekstit ja nuottikuvan muutokset on kirjoitettu suoraan tähän käsikirjoitukseen, mikä johtunee nimenomaan siitä, että teosta ei ollut aiemmin painettu, eikä Madetojalla siten ollut painatetta muokkaustyönsä pohjaksi. Varhaisemman käsikirjoituksen runsaat yliviivaukset ja korjaukset Madetoja on kirjoittanut puhtaaksi myöhemmään käsikirjoitukseen, jonka YL julkaisi lähes sellaisenaan kokoelmassaan. Tulevan edition päälähteeksi valikoituu näin ollen varhaisempi käsikirjoitus ilman lyijykynällä lisättyjä muokkauksia.

Kategorian 6 teoksista mainittakoon vielä *Kaunehin maa* (1916), jonka ainoan säilyneen puhtaaksikirjoituksen notaatio eroaa nykyään tunnetusta sävellyksestä monilta osin. Esimerkiksi tahtilaji pysyy koko ajan samana (4/4), toisin kuin vaikkapa vuonna 1922 julkaistussa viipurilaisten kokoelmassa. Ehkä kuoro lähetti tämän käsikirjoituksen takaisin Madetojalle muokattavaksi valmistellessaan julkaisuaan. Käsikirjoitusta tutkimalla ei toisaalta täysin selviä, miksi tätä ei olisi voinut painattaa. Kovin suuriin toimenpiteisiin ei tarvetta ole ollut, sillä kuoron sihteeri ehdotti kirjeessään<sup>45</sup>, että säveltäjä voisi ”välipalatyönä” korjailut suorittaa”. Mustekynällä piirretty jälki on pääpiirteissään viimeisteltyä ja mukana ovat niin dynamiikkamerkinnet kuin kaaretkin. Ehkä korjausjälkien runsaus käsikirjoituksen keskivaiheilla (tt. 7–10) on häirinnyt toimituskuntaa. Esimerkiksi kaksostenori on paikka paikoin siirretty tuplaamaan ykköstenorin osuutta. Alkuperäinen sävelkulku on yritetty raaputtaa pois mutta se on edelleen selkeästi nähtävissä. On myös mahdollista, että Madetoja on itse hylännyt käsikirjoituksen epäsiistinä ja laatinut uuden

---

<sup>45</sup> VLV:n sihteerin Arvi E. Korhosen kirje Madetojalle 8.5.1922 (Coll. 276.3).

puhtaaksikirjoituksen. Siinä tapauksessa Viipurista olisi lähetetty hänelle korjattavaksi ensiesityksessä käytetty nuotti.

Todennäköisesti säilynyt käsikirjoitus on hyvin lähellä alkuperäistä vuoden 1916 versiosta mutta sen ajoittamiseen liittyvien hankaluuksien vuoksi on päälähteenä pidettävä vuonna 1922 julkaistua nuottia.

#### 4.7 Varhaisversiot vs. YL:n kokoelma 1933

Madetojan 34 kuorolaulua kattavan kokoelman esipuheessa ei ole mainintaa siitä, että säveltäjä olisi tehnyt kirjaa varten korjauksia tai muokkauksia nuotteihinsa. Tekstin perusteella saa pikemminkin vaikutelman, että hänen koko *a cappella* -tuotantonsa on kerätty yksiin kansiin alkuperäisessä asussaan. Nytemmin tiedetään, että Madetoja kirjoitti uudelleen *Valkeat kaupungit* -teoksensa, mutta nähdäkseni asia ei olisi noussut esiin, ellei *Laulu-Miesten lauluja* -kokoelman toisessa painoksessa (1939) olisi ensimmäisen version lisäksi julkaistu uusittua nuottia. Myös muihin *Laulu-Miesten* kokoelmassa olleisiin Madetojan teoksiin tehtiin toista painosta varten YL:n kokoelmassa ilmenneitä muutoksia, mutta ilmeisesti *Valkeat kaupungit* oli muuttunut niin paljon, että oli käytännöllisempää julkaista se erillisenä liitteenä. Vertailu alkuperäisten painatteiden YL:n kokoelman välillä osoittaa, että jokaiseen teokseen on kohdistunut suurempia tai pienempiä muutostöitä.

Nyt valmisteilla olevaa Madetoja-editiota koottaessa yhtenä johtoajatuksena on ollut palata varhaisten lähteiden pariin ja koettaa raaputtaa esiin kokoelman alle jääneet historialliset kerrostumat. Vertailtaessa vanhaa ja uutta on samaan aikaan ollut aiheellista pohdita, milloin julkaisut eroavat toisistaan niin paljon, että voidaan puhua kahdesta itsenäisestä versiosta. On mahdotonta määritellä, millainen eroavaisuus on riittävä, mutta ainakin neljän sävellyksen kohdalla on perusteltua keskustella kahden eri version julkaisemisesta. Näihin kuuluvat jo mainittu *Valkeat kaupungit* mutta sitäkin selkeämmin *Kehtolaulu/Laulan lasta nukkumahan*, jota käsiteltiin luvussa 4.4, sekä *Mirjamin laulu* ja edellisessä luvussa esitelty *Kaunehin maa*.

Vuonna 1912 kirjoitetussa *Mirjamin laulussa* erot ensipainoksen ja vuoden 1933 version välillä ovat huomattavammat kuin esimerkiksi *Valkeiden kaupunkien* tapauksessa, mutta

keskusteluun kahdesta eri versiosta ei aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa ole nähty tarvetta. Erityisesti *Mirjamin laulun* välisosassa (tt. 10–23) kokoelmaa varten uusittu versio eroaa käsikirjoituksesta ja varhaisista painoksista. Varhaisemmassa versiossa Madetoja on kirjoittanut väliosan tahdista 16 alkaen ainoastaan tenoreille, kun taas vuoden 1933 julkaisussa mukana tahdeissa 16–20 ovat myös bassot. Soinnut itsessään ovat molemmissa samat mutta kuulokuvan kannalta muutosta oktaavia alemmas voi pitää varsin radikaalina. Tällaisen usean perättäisen tahdin aikana ilmenevän eroavaisuuden vuoksi katson aiheelliseksi puhua kahdesta eri versiosta.

Lisäksi runotekstiä on muokattu yhtenäisemmäksi, kuten Madetoja näyttää tehneen usean muunkin teoksen kohdalla. Yhtenäistämällä tarkoitan tekstimuutosta, jossa alun perin toisistaan eroavat tavut on yhdenmukaistettu. Esimerkkinä *Mirjamin laulun* tahti 3, jossa bassoilla on ensipainoksessa teksti ”liit-tyy”, ja sen myötä erilainen rytmi kuin tenoreilla, jotka laulavat alkuperäisen runotekstin mukaisesti ”liit-ty-vi”. Uudemmassa versiossa jolkaisella stemmalla on tämä Eino Leinon runoa seuraava muoto (Leino 1900, 89).

Seuraavassa tahdissa näkyy rytmisen muutos, jollainen niin ikään toistuu usean teoksen kohdalla (ks. KUVIO 3.). Varhaisessa painoksessa (ja käsikirjoituksessa) vain alempi basso sitoo tahdit 4 ja 5 yhteen, sillä se on stemmoista ainoana äänessä tahdin 4 viimeisellä kahdeksasosanuotilla. YL:n kokoelmassa sen sijaan rytmien kirjoittamistapa on erilainen, käännöstekstien, dynamiikkakiilojen ja viivastojen asettelun lisäksi. Tahdin päätäneet tauot on poistettu, ja muidenkin stemmojen ääni on kirjoitettu soivaksi tahtiviivalle asti.

### KUVIO 3.

*Mirjamin laulu*, t. 4 (ensipainos?)

mf  
ruk - ka - han,  
ruk - - - ka-han,

*Mirjamin laulu*, t. 4 (YL 1933, 24)

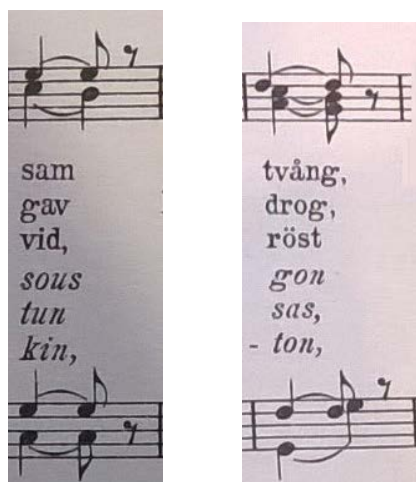
mf  
ruk - - ka - han,  
hän - - der väl,  
Her - - zen Ruh,  
ruk - - ka - han,  
hän - - der väl,  
Her - - zen Ruh,

*Mirjamin laulussa* toinen tämän tapainen muutos on esimerkiksi tahdissa 2. Kuvio toistuu samanlaisena ainakin kolmessa muussa 1910-luvulla valmistuneessa teoksessa: *Suvi-illan vieno tuuli* (t. 16), *Iltatunnelma* (t. 4) ja *Soita somer, helkä hiekka* (t. 14). On vaikea arvioida, onko varhaisempi kirjoitustapa ollut jonkinlainen tehokeino vai onko Madetoja mahdollisesti ilmaissut merkinnällään paikan hengitykselle. Merkintätyyli on yhtä kaikki kiinnostava etenkin siksi, että se YL:n kokoelmasta on tyystin häivytetty. *Iltatunnelman* osalta muutos on tapahtunut jo Laulu-Miesten ensimmäisessä kokoelmassa vuonna 1923 mutta yllättävää kyllä kahden muun teoksen rytmiä ei ole kirjan toiseen painokseen (1939) muutettu.

Varsinaisen tutkimusaineiston ulkopuolelle jäävässä *Land i vår sång* -teoksessa vuodelta 1939 rytminen yksityiskohta kuitenkin palaa. Tukholmalaisessa nuottipainossa valmistetussa nuotissa on neljä sellaista tahtia, joissa yksittäinen ääni jatkaa ainoana muiden jäädessä kahdeksasosatauolle (ks. KUVIO 4.).

#### KUVIO 4.

*Land i vår sång* – *Laulumme maa*, t. 14 ja t. 26.



Koska YL:n kokoelma syntyi kuoron aloitteesta ja sen toimitti kuoron oma johtaja Martti Turunen, arvelen kynnyksen nuottikuvan muokkaamiseen olleen matalampi kuin kaukaisella Carl Gehrmanin kustantamolla Ruotsissa. *Land i vår sång* -teos erilaisine kuorosituksineen jäi Madetojan ja ruotsalaiskustantamon ainoaksi yhteishankkeeksi mies-

kuoromusiikin saralla. Madetojan persoonallisen rytmisen kirjoitusasun paluu YL:n koelman jälkeisessä julkaisussa oikeuttaa spekuloidaan, että ehkä kyse on myös säveltäjän äänen paluusta toimittajan äänen heikennyttä.

## 5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Madetojan mieskuorolaulujen julkaisuhistoria on kirjava. Vaikka joitain teoksista julkaistiin vielä myöhemmin säveltäjän elinaikana, heijastelee YL:n vuoden 1933 kokoelma nähdäkseni Madetojan viimeisiä intentioita siihen valitun 34 teoksen osalta. Kun tulevan edition kuitenkin on tarkoitus tukeutua varhaisversioihin, edellyttää se useimmissa tapauksissa omakätisen puhtaaksikirjoituksen valitsemista päälähteeksi.

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on ollut paikallistaa käsikirjoitukset sekä varhaiset painokset, ja niiden yhtäläisyyksiä ja eroja vertailemalla rakentaa sen jälkeen kunkin teoksen lähdeketju. Tutkimusaineiston haussa tärkeimpänä dokumenttina ollut Lappalaisen & Salmenhaaran luettelo Madetojan teoksista täydentyi käsikirjoitusten osalta kuorojen arkistojen läpikäymisen myötä. Samalla muutaman teoksen sävellysajankohta tarkentui. Lähdeketjua ei ole niinkään rakennettu virheitä etsimällä, kuten Lachmannin idea oli, vaan pikemminkin toimituksellisia merkintöjä tarkkailemalla.

Paitsi musiikillisia lähteitä tutkimalla myös biografisen aineiston avulla pyrittiin selvittämään säveltäjän osuutta julkaisuprosessissa tarkoituksena löytää luotettavin päälähde tulevaan Madetoja-nuottieditioon. Kirjeenvaihdon perusteella kävi selväksi, että Madetojalle on ainakin uransa alkuvaiheessa ollut tärkeää tarkastaa painoon menevä nuotti, mikä rohkaisi valitsemaan päälähteeksi ensipainoksen. Jokaisen teoksen kohdalla käsikirjoituksen ja julkaisun rooli on kuitenkin täytynyt arvioida erikseen, etenkin kun varsinaisia todisteita Madetojan tarkastustyöstä ei tutkimustyön aikana ole sanottavammin tullut esiin. Painotuotteissa olevat eroavaisuudet käsikirjoitukseen nähden on tämän vuoksi ollut helpompi lukea Madetojan kynänjäljen eduksi. Selkeät virheet painatteiden nuottikirjoituksessa, kuten rytmeissä, ovat vahvistaneet käsikirjoituksen todistusvoimaa.

Kategoriat alkoivat osittain muodostua jo ennen tarkempaa tutkimusta johtuen siitä, että kunkin aikakauden sävellysten julkaisut muistuttavat ulkoisesti toisiaan. Käsikirjoitustutkimus osoitti samankaltaisuuksia myös toimitustyössä ja jakolinjat selkiintyivät entisestään. Kategoriat 1–3 ovat käsikirjoituksen ja ensipainoksen välisen vahvan yhteyden vuoksi *copy-text* -metodille soveliaita. Gregin esiin tuoma ajatus siitä, että perustekstiä voisi täydentää myöhemmillä tekijän varianteilla sekä toimittajan korjauksilla, tuntuu näiden teosten kohdalla mahdolliselta.

Niissä tapauksissa, joissa Madetojan omakätinen, julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus oli säilynyt, osoittautui se seitsemää tapausta lukuun ottamatta luotettavimmaksi lähteeksi. Sävel Oy:n nuoteiksi nimeämäni kuusi painatetta kategoriassa 1 ja 2, sekä *Wiipurin marssi* niin ikään kategoriassa 2, ovat tutkimusteni perusteella ainoat tutkimuskohteet, joiden kohdalla painettu nuotti vaikuttaa luotettavammalta lähteeltä kuin käsikirjoitus. Etenkin Sävel Oy:n tapauksissa säveltäjä on luottanut useita ratkaisuja painotuotteiden valmistamisesta vastanneiden käsiin ja kaikeksi tiennyt heillä olevan myös musiikillista – ei ainoastaan graafiseen puoleen liittyvää – ymmärrystä. On myönnettävä, että lähestymistapani saattaa korostaa säveltäjän osuutta jossain kohtaa liiaksikin toimituskunnan kustannuksella.

Niiden teosten, joiden käsikirjoitusmateriaali on kokonaan kateissa, päälähteeksi on valittava varhaisin tunnettu julkaisu Madetojan elinajalta. Poikkeuksena on hänen teosluettelonsa ensimmäinen mieskuoroteos, joka julkaistiin vasta 1989. Madetojan käsikirjoitukseen kohdistuneessa tutkimuksessa ei lähteitä ole aiemmin luokiteltu luonnoksiin ja puhtaaksikirjoituksiin, minkä vuoksi valmiusasteeltaan eritasoisia dokumentteja on arvioitu tasaveroisina. Tämän tutkimuksen tuloksena pidän jossain määrin kyseenalaisena kokonaisluonnoksen asemaan jääneen teoksen, *Purrelle tuulta*, julkaisemista. Näin siitäkin huolimatta, että teos on mukana Madetojan teosluettelossa. Arvioin, että säveltäjä olisi laatinut teoksesta puhtaaksikirjoituksen, mikäli teos olisi haluttu kuoron ohjelmistoon. Tuoreeltaan julkaisematta jääneen sävellyksen historia on hyvä esimerkki sosiaalisten tekijöiden vaikutuksesta teoksen statukseen; sävellystyö on kenties ollut valmis mutta tulakseen julki se olisi tarvinnut vielä ainakin esittäjän kiinnostuksen.

Madetojan työskentelytavoista voidaan nuottipainatteiden perusteella todeta, että hän näyttää käyttäneen tekijänkappaleita muokkaustyönsä pohjana valmistellessaan teoksiaan uusia julkaisua varten. Hän ei siis välttämättä kirjoittanut kokonaan uutta käsikirjoitusta. Muutamassa säilyneessä tekijäkappaleissa on merkintöjä, jotka viittaavat sekä Laulu-Miesten että YL:n kokoelman valmisteluun. Mitkään merkintöjä sisältävistä nuoteista eivät kuitenkaan vastaa täydellisesti julkaisujen nuottikuvaa, joten valmisteluun on yleensä tarvittu enemmän kuin yksi luonnos.

Ajoittamatta jääneiden käsikirjoitusten, kuten *Kaunehin maa* (Ms. Mus. MT 12), historia voisi tarkentua huolellisen käsialatutkimuksen avulla. Myös nuottipaperin laadun ja merkin perusteella pystynee tekemään päätelmiä. Oma tutkimuskohteensa ovat Madetojan seitsemän viimeistä mieskuorolaulua vuosilta 1945 ja 1946. Ne ovat hänen viimeisiä sävellyksiään ja sikäli varsin erilaisten sosiaalisten ja kulttuuristen tekijöiden ympäröimiä mutta yhtä kaikki valaisevat sävellys- ja julkaisuprosessia.

## Lähteet

### Sävellyskäsikirjoitukset:

- Coll. 609.7. Sällskapet Muntra Musikanters arkiv. Kansalliskirjasto.
- Coll. 734.1. Ylioppilaskunnan Laulajien arkisto. Kansalliskirjasto.
- Ms. Mus. MT 12. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (nyk. Music Finland) kokoelma. Kansalliskirjasto.
- Ms. Mus. MT 14. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen (nyk. Music Finland) kokoelma. Kansalliskirjasto.
- Ms. Mus. Suomen Säveltäjät 11. Suomen Säveltäjien talletus. Kansalliskirjasto.
- Laulu-Miesten arkisto.

### Käsikirjoitukset:

- Coll. 276.1. Leevi Madetojan arkisto. Saapuneet kirjeet. Kansalliskirjasto.
- Coll. 276.3. Leevi Madetojan arkisto. Saapuneet kirjeet. Kansalliskirjasto.
- Coll. 276.5. Leevi Madetojan arkisto. Päiväkirja 1946. Kansalliskirjasto.
- Coll. 733.59. YL:n arkisto. Leevi Madetoja -julkaisuprojekti 1989–1991. Kansalliskirjasto.
- Coll. 733.143. Olof Lassanderin arkisto. Martti Turuselle saapuneet kirjeet. Kansalliskirjasto.
- Coll. 733.154. Markku Ruudun aineisto. Kansalliskirjasto.
- Eero Eerolan arkisto – Kirjekokoelma 1012, saapuneet kirjeet M – Ä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto.
- SKS, Kirjallisuusarkisto. Leevi Madetojan arkisto.
- OYK/MOK. Oulun yliopiston kirjasto. Madetojan – L. Onervan kirjasto.

### Painetut lähteet, nuottijulkaisut:

- Op. 8:2 *Armas arkussa ajavi*. Litografia. Sibelius-Akatemian arkisto.
- Op. 8:4 *Laulan lasta nukkumahan*. Litografia. Coll. 733.93. Ylioppilaskunnan Laulajien aineisto. Laulunuoitit 1900–1960, s.a. Kansalliskirjasto.
- Op. 23:1 *Megairan laulu* (1912). S. 1. & a. Sävel Oy? YL:n nuotisto.
- Op. 23:3 *Suvi-illan vieno tuuli* (1913). S. 1. & a., Sävel Oy? Kansalliskirjasto, Kuorolaulut 3.

- Op. 23:4 *Hautalaulu* (1913). S. I. & a., Sävel Oy? YL:n nuotisto.
- Op. 23:5 *Mirjamin laulu* (1912). S. I. & a., Sävel Oy?  
Kansalliskirjasto, Kuorolaulut 3.
- Op. 23:6 *Paimentyttö*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1915. YL:n nuotisto.
- Op. 23:7 *Limokujassa*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1915. YL:n nuotisto.
- Op. 23:9 *Hämärän ääniä*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1916. Kansalliskirjasto,  
Kuorolaulut 3.
- Op. 33:1 *Iltatunnelma*. Litografia. Madetojan – L. Onervan kirjasto, Oulun yliopiston kirjasto.
- Op. 33:5 *Soita somer, helkä hiekka*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1917.  
Kansalliskirjasto, Kuorolaulut 3.
- Op. 33:8 *Wiipurin marssi*. H. Jäger [1924]. Kansalliskirjasto, Kuorolaulut 3
- Op. 39:1 *Hän veitikka on pieno*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1919. Kansalliskirjasto,  
Kuorolaulut 3.
- Op. 39:2 *Elli Dunbar*. K. F. Puromiehen kirjapaino 1919. Kansalliskirjasto,  
Kuorolaulut 3.
- Op. 62:3 *Elegia* (1928). Coll. 609.7. S. I. & a. Kansalliskirjasto. Sällskapet Muntra  
Musikanterers arkiv.
- Op. 62:3 *Hiiren peiaat* (1925). J. Wikstedtin kirjapaino 1928. Kansalliskirjasto,  
Kuorolaulut 3.
- Op. 66:1 *Kuljen, soittoniekat myötä*. H. Jäger [1924]. Kansalliskirjasto, Kuorolaulut 3.
- Op. 66:3 *Etelkalle*. Litografia. Kansalliskirjasto, Ms. Mus. MT 14.
- Ei Op. *Land i vår sång*. AB Carl Gehrman's Musikförlag, Stockholm 1940.  
Sibelius-Museo, Turku.
- Kansanopisto 1928. *Kansanopiston laulukirja*. Nuottipainos. Kuudes uudistettu laitos.  
Otava. Jyväskylä, Keski-suomalaisen Kirjapaino
- Klemetti, Heikki 1912. *Miesäänisiä lauluja Y.L:n ohjelmistosta*. Toim. Heikki  
Klemetti. Helsinki 1912. O.-Y. Sävel – O.-Y. Weilin & Göös A.-B.
- KVS 1922. *Miesäänisiä lauluja, 21. vihko*. Kansanvalistusseuran nuottivarasto 117.  
Jyväskylä 1922.
- Laulu-Miehet* 1924. *Laulu-Miehet: Juhlajulkaisu 1914–1924*. Helsinki.
- Laulu-Miesten lauluja I* 1923. Toimittaja Raimo Spolander. Ensimmäinen painos.  
Kuopio 1923.
- Laulu-Miesten lauluja I* 1923. Toimittaja Raimo Spolander. Toinen painos.  
Porvoo 1939.

- Laulu-Miesten lauluja II* 1935. Toimittaja Raimo Spolander. Ensimmäinen painos. Porvoo 1935. WSOY:n laakapaino.
- Laulu-Miesten lauluja III* 1955. Toimittaja Martti Turunen. Ensimmäinen painos. Porvoo 1955. WSOY:n laakapaino.
- Meurman, Tuomas 2013. *Mieskuorolaulut a cappella – Works for Male Choir a cappella. Kriittinen editio – Critical Edition / Toivo Kuula.* Toim. Tuomas Meurman. Ylioppilaskunnan Laulajat 2013. ISBN 979-0-706310-21-3
- Muntra Musikanter 1919. *M.M. IX 32.* Helsinki 1919.
- Tallinna 1931. *Tallinna Meestelaulu Seltsi laulude kogu.* XVII. G. Pihlakas, 1931.
- Turku 1920. *Laulun Ystävät. Ensimmäinen vihko.* Turku 1920.
- Westerlund, R. E. 1931. *Toivo Kuula – 32 mieskuorolaulua.*
- VLV 1922. *Viipurin Laulu-Veikkojen (W.S.B:n) laulusävellyksiä vv:lta 1897–1922.* Toim. Allan Schulman & Arvo E. Korhonen.
- YL 1933a. *Leevi Madetoja – 34 mieskuorolaulua.* YL: Porvoo 1933. WSOY:n laakapaino.
- YL 1989. *Leevi Madetoja: Mieskuorolaulut.* Toimittaja Uolevi Lassander. YL: Helsinki 1989. ISBN 951-95700-6-3.

Muut painetut lähteet:

- Grier, James 1996: *The Critical Editing of Music – History, Method, and Practice.* Cambridge University Press 1996. 267s. ISBN: 0-521-55863-8
- Lappalainen, Seija & Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetojan teokset – The Works of Leevi Madetoja.* Jyväskylä: Suomen Säveltäjät ry. ISBN 951-99851-4-X.
- Leino, Eino 1900. *Mirjamin laulu* kokoelmasta *Hiihtäjän virsiä.* Otava, Helsinki 1900.
- Makkonen, Anna & Tuurna, Marja-Leena 2006. *Yölauluja: L. Onervan ja Leevi Madetojan kirjeitä 1910–1946.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Jyväskylä 2006.
- Oulu 1933. *Oulun lyseo 1883–1933.* Oulu.
- Pakarinen, Simo 1922. *Suomalainen kirjallisuus 1911–1915. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo.* SKS. Helsinki.
- Pakarinen, Simo 1924. *Suomalainen kirjallisuus 1916–1920. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo.* SKS. Helsinki.
- Pakarinen, Simo 1927. *Suomalainen kirjallisuus 1924–1926. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo.* SKS. Helsinki.

- Pakarinen, Simo 1931. *Suomalainen kirjallisuus 1927–1929. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo*. SKS. Helsinki.
- Pakarinen, Simo 1934. *Suomalainen kirjallisuus 1930–1932. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo*. SKS. Helsinki.
- Pakarinen, Simo 1937. *Suomalainen kirjallisuus 1933–1935. Aakkosellinen ja aineenmukainen luettelo*. SKS. Helsinki.
- Perusmerkkilaulut* 2004. Toim. Pauli Ahvenainen. Suomen Mieskuoroliitto ry. ISBN 951-9141-17-0.
- Poroila, Heikki 2014. Selim Palmgrenin sävellykset. Toim. Heikki Poroila. Suomen musiikkikirjastoyhdistys, Helsinki 2014).
- Reiman, Donald H. 1993. *The Study of Modern Manuscripts – Public, Confidential and Private*. The Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-4590-4.
- Rosendahl, Yrjö 1922. *Viipurin Laulu-Veikot (W. S. B.) 1897–1922*. Toim. G. A. Enqvist, Hj. Hellström, A. E. Korhonen, A. A. Lintulahti (toimitussihteeri), Yrjö Rosendahl, Allan Schulman. Viipuri 1922.
- Ruutu, Martti 1953. *Ylioppilaskunnan Laulajat 6.4.1883 – 6.4.1953*. Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. ISBN 951-30-6725-4
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY 1996. ISBN 951-0-20124-3
- Shillingsburg, Peter L 2000 [1997]. *Resisting Texts – Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor [Mich] : University of Michigan Press.
- Suomalainen Kansa* 1910. ”Y. L:n konsertti.” *Suomalainen Kansa* 23.4.1910 no 91: 5.
- Taitomerkkilaulut* 2004. Toim. Pauli Ahvenainen. Suomen Mieskuoroliitto ry. ISBN 951-9141-18-9.
- Tanselle, G. Thomas 1997. The Varieties of Scholarly Editing. *Scholarly Editing – A Guide to Research*. Toim. D. C. Greetham. Modern Language Association of America 1995.
- Turunen, Martti 1933. Musiikkitieto – säveltaiteellinen aikakauslehti. Maaliskuu 1933.
- Tuukkanen, Kalervo 1947. *Leevi Madetoja: suomalainen säveltäjäpersoonallisuus*. Porvoo 1947.
- Uotila, Jussi 1964. *Mieskuoro Laulun Ystävät 50 vuotta*. Toim. Jussi Uotila. Turku 1964.
- Uusi Suomi* 1919. Sanomalehtiartikkeli 3.12.1919. ”Suojeluskuntain kunniamarssit.” *Uusi Suomi* no 279: 6.

- VLV 1947. *Viipurin Lauluveikot 1897–1947*. Toim. Suurpää, Martti; Kunnaala Väinö; Pyykkö, Vilho; Rasilainen, Toivo; Reponen, Eino & Sysimetsä, Ilmari. Helsinki 1947.
- Ylivuori, Sakari 2013. *Jean Sibelius` s Works for Mixed Choir. A Source Study*. Studia Musica 54. Helsinki: University of the Arts Helsinki.
- YL 1913. *Ylioppilaskunnan Laulajain albumi – toimitettu laulukunnan 30-vuotisen olemassa olon muistoksi*. Toinen painos. Helsinki 1913. Kirjapaino-osakeyhtiö Sana.
- YL 1933b. *Ylioppilaskunnan Laulajat 50 vuotta : 1883 huhtikuun kuudes 1933*. Helsinki: Ylioppilaskunnan Laulajat.
- YL 1958. *Ylioppilaskunnan Laulajat 75 vuotta*. Jäsenmatrikkeli 1883–1957. [Helsinki]: [kustantaja tuntematon] 1958

Internet:

- Eskola 2015. <http://madetoja.org/fi/teokset/savellykset-mieskuorolle>  
Leevi Madetoja. Suomalainen säveltäjä, kapellimestari, kirjoittaja ja opettaja. (Katsottu 10.10.2017)
- <http://blogs.helsinki.fi/jean-sibelius-works/kriittinen-editio/> (katsottu 30.11.2016)  
JSW – Jean Sibelius Works. Kriittinen editio
- Oxford Music Online – Urtext.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851?q=urtext&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851?q=urtext&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)  
(katsottu 13.11.2017)