

Sakari Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska
botpsalmerin arvoitus

ESSEE

MUSIIKKI
4 | 2025

ORCID: 0000-0003-1992-7191

DOI: 10.51816/MUSIIKKI.179041

Sakari Ylivuori (MuT) on erikoistunut käsikirjoituksiin.

sakari.ylivuori@helsinki.fi

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

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

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

* * *

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska botpsalmerin arvoitus

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

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

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

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

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

Kaksi käsikirjoituskokonaisuutta – kolme kerrostumaa kirjoitusta

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

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

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska
botpsalmerin* arvoitus

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

Lyijykynäluonnosten funktio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin Sju mystiska botpsalmerin arvoitus

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

Melartinin pikkutarkka paneutuminen laulutekstiin

ESSEE
4 | 2025

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Neljannen osan rooli 1930-luvun revisiossa

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

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

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

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

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

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

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

Kaavio 1. Vuoden 1910 version tonaalinen rakenne.

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

Kaavio 2. Revidoidun version tonaalinen rakenne.

H-duurin rooli alkuperäisen sävellyksen rakenteessa on erityisen

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Heijastumia eri rakennetasoilla 1

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

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

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

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



ESSEE
4 | 2025

Kuva 1. Ensimmäisen osan kokonaismuoto.

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

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

Heijastumia eri rakennetasoilla 2

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

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

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

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

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

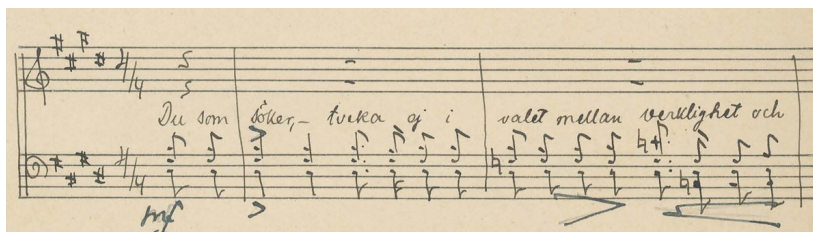
Ylivuori

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

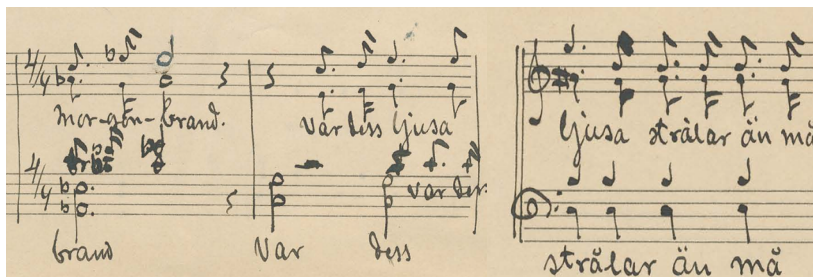
12 Tästä näkökulmasta on kiinnostavaa ensimmäisen osan äärifraasien suhde osan tonaaliseen keskukseen. Ensimmäisen osan puoliskot ovat toistensa transposi tioita, joista ensimmäinen fraasi vie pois toonikalta $C \rightarrow Fis \rightarrow H$ ja päätösfraasi tuo toonikalle $Des \rightarrow G \rightarrow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

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

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



Kuva 2. Kolmannen osan alku.



Kuva 3. Seitsemännen osan tahdit 12–14.

ESSEE
4 | 2025

Julkaisemattomuuden mysteeri

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

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

1. Esteettinen syy: sävelkielen poikkeuksellisuus

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

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

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

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

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

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

2. Käytännöllinen syy: kuorojen taidollinen taso

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

ten sointujen intonaatiolle aiheuttamat haasteet olisivat ylittäneet silloisten kuorojen kyvyt.

3. Henkilökohtainen ja hengellinen motiivi

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

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

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

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

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

jossa musiikin pintataso on kuin heijastumaa sen syvätason tapahtumista.

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

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

Ylivuori

Säveltäminen, revisio ja vaikeneminen:

Melartinin *Sju mystiska botpsalmerin* arvoitus

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kansalliskirjasto

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

Sibelius-Akatemian kirjasto

Mel23:561: lyijykynäluonnokset osiin I – IV.

Mel23:495: lyijykynäluonnos osaan V.

Mel18:275: puhtaaksikirjoitus.

Tutkimuskirjallisuus

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

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

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

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

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

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

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

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