

1663

**Tyylihistoriallinen analyysi Usko Meriläisen teoksesta  
"Mobile" – Ein Spiel für Orchester**

Musiikkitieteen pro gradu -työ  
Jyväskylän yliopisto

Toukokuu 1999  
Jouko Laaksamo

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> Jouko Laaksamo	
<b>Työn nimi</b> Tyylihistoriallinen analyysi Usko Meriläisen teoksesta "Mobile" – Ein Spiel für Orchester	
<b>Oppiaine</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji</b> Pro gradu -työ
<b>Aika</b> Toukokuu 1999	<b>Sivumäärä</b> 79
<b>Tiivistelmä - Abstract</b>	
<p>Tutkielma on tyylihistoriallinen analyysi Usko Meriläisen vuonna 1977 valmistuneesta orkeriteoksesta <i>"Mobile – Ein Spiel für Orchester"</i>. Teos sisältää runsaasti Meriläiselle tyypillisiä asioita ja siitä on myös poimittavissa tekijöitä, jotka viittaavat syntyajankohtansa lisäksi tulevaisuuteen, Meriläisen 1980-luvun tuotantoon. Tutkielma lähtee olettamuksesta, ettei Meriläisen sävellystavassa ole havaittavissa systemaattisia järjestelmiä (rivitekniisiä periaatteita, matemaattisia struktuureja yms.), joita voitaisiin kiteyttää yksiselitteiseksi analyysimetodiksi. Tutkielmani tavoite on analysoida Meriläisen yksittäinen teos sekä poimia analyysituloksista hänen musiikilleen yleisesti tyypillisiä elementtejä. Toisin sanoen pyrin alustavasti selvittämään kysymystä, kuinka Meriläinen säveltää.</p> <p>Olen perehtynyt Meriläisen musiikkiin analyttisessä mielessä kohtalaisen runsaasti. Tällä tavoin olen vähitellen saanut muodostettua itselleni käsitystä siitä, millä tavalla Meriläinen säveltää ja minkälaisia musiikillisia ratkaisuja, yksittäisiä aiheita jne. hänen teoksissaan esiintyy. Vaikuttaa ilmeiseltä, että tällaisen tietynlaisen "sävellysteknisen sanavaraston" hahmottaminen onärkevin lähtökohta Meriläisen teosten yksityiskohtaiselle analysoinnille. Kuten tutkielmassa käy ilmi, Meriläinen kaihtaa sävellysprosessin intuitiivisuutta rajoitettavina rationaalisia sävellysmetodeja. Meriläisen teosten analysointi vaikuttaakin muodostuvan eräänlaiseksi vertailevaksi tutkimukseksi.</p> <p>Aloitan raporttini tarkastelemalla Meriläisen tuotantoa yleiseurooppalaisen sodanjälkeisen musiikin viitekehityksessä. Seuraavaksi luon alustavan katsauksen Meriläisen musiikille tunnusomaisiin piirteisiin. Meriläisen teosten tyylipiirteiden kartoituksen myötä hahmottuu teoreettinen viitekehys, jonka puitteissa varsinainen teosanalyysi voidaan toteuttaa.</p> <p>Tutkielman ytimen muodostavat teosanalyysi ja analyysitulosten tarkastelu. Teosanalyysin perusteella olen koonnut luetteloksi <i>Mobilen</i> yksittäisiä piirteitä, joita esiintyy yleisesti Meriläisen tuotannossa, tai jotka viittaavat ajallisesti eteenpäin, säveltäjän 1980-luvun tuotantoon. <i>Mobile</i> sisältää runsaasti säveltäjälleen ominaisia tyylipiirteitä, mutta lisäksi käy ilmi, että teos sisältää yllättävän paljon aineksia, joita <i>Mobilea</i> aikaisemmin valmistuneista teoksista ei juurikaan tapaa.</p>	
<b>Asiasanat</b> musiikkianalyysi, musiikinhistoria, tyylihistoria, suomalainen nykymusiikki, toisen maailmasodan jälkeinen musiikki	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLTÖ

<b>ALKUSANAT</b>	<b>1</b>
<b>1 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA MENETELMÄT</b>	<b>3</b>
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite	3
1.2 Tutkimuksen rakenne	4
1.3 Aikaisemmat tutkimukset ja lähdemateriaali	5
<b>2 MERILÄISEN MUSIIKIN TYYLIPIIIRTEITÄ</b>	<b>7</b>
2.1 Meriläisen asema postmodernissa tyylikirjossa	7
2.2 Säveltaso-organisaatio	11
2.3 Meriläisen musiikin perushahmoja – esineellistynyttä liikettä tilassa?	21
2.4 Soitinnus	27
<b>3 "MOBILE" – EIN SPIEL FÜR ORCHESTER</b>	<b>29</b>
3.1 Yleistä	29
3.2 Rakenne	37
3.3 Ensimmäinen jakso	39
3.4 Toinen jakso	47
3.5 Kolmas jakso ja kooda	55
3.6 Teoksen kantaesityksestä	59
<b>4 ANALYYSITULOSTEN TARKASTELUA</b>	<b>61</b>
4.1 Mobilessa esiintyviä Meriläisen musiikille tyypillisiä piirteitä	61
4.2 Mobilessa esiintyviä 1980-luvun tuotantoon viittaavia piirteitä	66
<b>LOPPUSANAT</b>	<b>70</b>
<b>LÄHTEET, KIRJALLISUUS JA TUTKIMUSMATERIAALI</b>	
<b>TEOSLUETTELO</b>	

## ALKUSANAT

Tutustuin Usko Meriläisen (s. 1930) musiikkiin kesällä 1986. Tuolloin (kuten vielä nykyäänkin) tapanani oli ostaa ja lainata äänitteitä mieluiten sellaisten nykysäveltäjien teoksista, joista en vielä tiennyt mitään. Usko Meriläisestä en ollut kuullut edes nimeä ja koska levykaupassa käsiini sattunut levytys (2. *pianokonsertto* ja 3. *sinfonia*) oli ajallisesti varsin tuoretta musiikkia ja vieläpä orkesteriteoksia (joita kuuntelen mieluiten), ei ostopäätöksen suhteen tarvinnut kauan miettiä.

Hankintaa ei tarvinnut katua: teokset ns. "kolahtivat" heti ensi kuulemalta ja ne kuuluvat edelleenkin minulle läheisiin sävellyksiin. Kuten aina uuden mielenkiintoisen säveltäjätuttavuuden kohdalla, halusin hankkia lisää Meriläisen teosten äänitteitä. Tämä tosin ei ollut helppoa. Tuohon aikaan suomalaista musiikkia oli julkaistu äänitteinä suorastaan häpeällisen vähän, joten äänitekirjastoa Meriläisen teosten kohdalla saatoinkin kartuttaa ainoastaan radioäänitteinä. (En koskaan väsy ylistämään YLE 1:n ohjelmistopolitiikkaa, joka sallii nykymusiikkiteosten radioinnin viikoittain jopa tuntien mittakaavassa.) Tähän päivään mennessä olen saanut kerätyksi Meriläisen tuotannosta valtaosan paitsi äänitteinä myös partituureina.

Syksyllä 1986 osallistuin Jyväskylän yliopiston Musiikkitieteen laitoksella Musiikkianalyysi 3 -seminaariin, jossa tehtävänä oli analysoida jokin kotimaisen nykysäveltäjän teos. Syyskuussa -86 sai Helsingin Juhlaviikoilla kantaesityksensä Meriläisen kymmenminuuttinen orkesteriteos "*...mutta tämähän on maisema, monsieur Dali!*", joten omalta osaltani analysoitavan teoksen valinta kävi hetkessä. Analyysityön lisäksi tein Meriläisen musiikista myöhemmin proseminaariesitelmän sekä tutkimussuunnitelman pro gradu -työtä varten. Vähitellen alkoi nuoren nykymusiikki-intoilijan mieltä kalvaa myös epäily: voiko todellakin olla niin, ettei Meriläisen sävellyksistä ole löydettävissä minkäänlaista systemaattista tai järjestelmällistä sävellysmetodia?

1980-luvun loppupuoli oli aikaa, jolloin Korvat auki -yhdistyksen provo-soima modernismi oli saanut ainakin erävoiton (jos nyt ei taisteluvoittoa) 1970-luvun uusromanttisesta hymistelystä. Magnus Lindberg oli noussut suomalaisen uuden musiikin eturivistöön tietokoneen avulla sävelletyillä teoksilla *Kraft* ja *Faust*. Tuoreessa muistissa oli myös Kaija Saariahon niin



ikään tietokonetta hyödyntänyt läpimurtoteos *Verblendungen*. Eero Hämeenniemi oli vielä tuolloin kiinnostuneempi joukkoteoriasta kuin jazzista tai intialaisuudesta. Nuoret säveltäjät olivat myös innokkaita esseistejä ja varsinkin Jouni Kaipainen kunnostautui todella palavilla kirjoituksillaan nykymusiikin puolesta – usein kirjoitukset kertoivatkin enemmän *kirjoittajasta* kuin itse aiheesta. Tänä päivänä onkin hyvin mielenkiintoista lukea Pekka Hakon ja Risto Niemisen toimittaman *Ammatti: säveltäjä* -teoksen (1981) artikkeleita (varsinkin Hämeenniemen, Kaipaisen ja Lindbergin artikkelit ovat teknisyydessään lähes ylivertaisia). Nuoren polven suomalaisessa musiikissa vannottiin teknologian, järjestelmällisyyden ja systematiikan nimiin.

Niinpä minäkin olin vakuuttunut, että Meriläisen sävellyksistä oli löydettävissä kaiken kattava järjestelmällinen logiikka, jonka sitten saattoi kristallisoida järjestelmälliseksi ja aukottomaksi analyysimetodiksi – onhan Meriläinen toki aina kuulunut suomalaisen modernismin eturintamaan Erik Bergmanin ja Paavo Heinisen ohella. Havittelemaani Meriläisen teosten rakenteellista punaista lankaa ei kuitenkaan löytynyt. Joukkoteoreettinenkin analyysi antoi tuloksena vain liuskakaupalla numerosarjoja, joista saattoi päätellä lähinnä vain sen, ettei menetelmä sovellu Meriläisen musiikille (varsinkin kun ottaa huomioon, että joukkoteoria soveltuu ainoastaan säveltasojen analysointiin, eikä sen avulla voi tarkastella Meriläiselle keskeistä rytmiiikkaa). Vuosien mittaan seurasikin jaksoja, jolloin meriläistutkimustani leimasi uskon puute.

Meriläisen teosten partituureja tarkastellessani minulle alkoi kuitenkin viimein selvitä, miten hänen musiikkiaan olisi lähestyttävä: koska kaiken kattavaa järjestelmällistä analyysimetodia ei ole mahdollista luoda, jää ainoaksi keinoksi poimia hänen teoksissaan yleisesti esiintyviä yksittäisiä tyylipiirteitä. Tällaisen Meriläisen musiikin "sanavaraston" kokoamisen myötä voidaan vähitellen muodostaa analyyttisesti kestävä perusta hänen tuotantonsa järjestelmälliselle tarkastelulle. Mutta sallinneeko suomalaisessakin nykymusiikissa tänä päivänä vallitseva kaiken salliva tyylipluralismi myös intuitiiviseen oivallukseen vankasti luottavan musiikkianalyysin?

Tutkielmani on yhden Meriläisen teoksen analyyttinen *tulkinta*. Toivoakseni analyysituloksista on hyötyä Meriläisen musiikin systemaattisemmalle tutkimukselle.

# 1 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA MENETELMÄT

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite

Tutkielmani hypoteesina on, ettei Meriläisen sävellystavassa ole havaittavissa systemaattisia järjestelmiä (rivitekniisiä periaatteita, matemaattisia rakenteita yms.), joita voitaisiin kiteyttää yksiselitteiseksi analyysimetodiksi. Intuitiiviset ratkaisut (kuten Meriläinen on itse todennut useassa yhteydessä) ovat keskeinen tekijä hänen sävellysprosessissaan – älyllisen komponoinnin ohella:

"Olen usein havainnut, että sävelkieltäni ehkä yleisestikin pidetään ajattelultaan struktuuripitoisempana kuin se itse asiassa onkaan. Tämä johtuu ehkä siitä, että olen usein tuossa tavattoman vaikeassa omien teosteni kommentointitehtävässä paennut rakenteellisten käsitteiden selvitykseen. Asenteeni itse asiassa on hyvinkin keskeisesti sointiväriin nojaava ja improvisatorinenkin." (Meriläinen 1976a, 110.)

"Oikeastaan minä pahoittelen sitä, että kun sävellys valmistuu niin se on aivan kuin suoraviivainen kartta siitä ajatusradasta, joka on ollut olemassa. [...] Ne kaikki erehdykset ja väärät suunnat, pienemmät tai isommat, unohtuvat kaikki ja jäljelle jää sitten aivan kuin sellainen suoraviivainen, kiinteä muoto – johon tietysti pyritään. Mutta itse asiassa säveltämisen toimintaan liittyy tavattoman paljon mielteitä, aivan kuin tällaista intuition sanelemaa ominaisuuksien havaitsemisia. [...] Siinä työn rönsyämässä joka suuntaan on kuitenkin joku todellisuus, josta sitten tietoinen valinta ottaa toivottavasti parhaimman osan, ja näin sävellys etenee loogisesti ja tarkoituksenmukaisesti." (Meriläinen 1988.)

Tutkielmani tavoite on analysoida Meriläisen yksittäinen teos sekä poimia analyysituloksista hänen musiikilleen yleisesti tyypillisiä elementtejä. Toisin sanoen pyrin alustavasti selvittämään kysymystä, kuinka Meriläinen säveltää. Lyhyesti: tutkielmani on *tyylihistoriallinen analyysi* yhdestä Usko Meriläisen sävellyksestä.

Olen vuosien mittaan perehtynyt Meriläisen musiikkiin analyttisessä mielessä kohtalaisen runsaasti. *Mobilen* lisäksi olen analysoinut varsinkin teoksia 2. *pianokonsertto* (1969), 3. *sinfonia* (1971), *Concerto per 13* (1972), 4. *pianosonaatti* (1974) *Meditaatio sellolle ja pianolle* (1974), 5. *sinfonia* (1975), *Dialogeja pianolle ja orkesterille* (1977), *Cinque notturni per piano* (1978), *Simultus for Four* (1979) ja "*mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*" (1986). Tällä tavoin olen vähitellen saanut muodostettua itselleni käsitystä siitä, millä tavalla Meriläinen säveltää ja minkälaisia musiikillisia ratkaisuja, yksittäisiä aiheita jne. hänen teoksissaan esiintyy. Tosiasiassa tällaisen tietynlaisen "sävellysteknisen sanavaraston" hahmottaminen on ollut ainoa mahdollisuus Meriläisen teosten yksityiskohtaiselle analysoinnille.

Meriläisen teosten analysointi vaikuttaakin pakosta muodostuvan eräänlaiseksi vertailevaksi tutkimukseksi. Juuri tästä syystä tulen tutkielmassani viittaamaan edellä mainittuihin teoksiin sangen usein.

Analysoitavaksi teokseksi olen valinnut vuoden 1977 viimeisinä päivinä valmistuneen orkesteriteoksen "*Mobile*" – *Ein Spiel für Orchester*. Teos sisältää runsaasti Meriläiselle tyypillisiä asioita ja siitä on myös poimittavissa tekijöitä, jotka viittaavat syntyajankohtansa lisäksi tulevaisuuteen, Meriläisen 1980-luvun tuotantoon. *Mobilen* kesto on (opinnäytetyön tavanomaista laajuutta ajatellen) sopiva: 10 minuutin mittaisessa teoksessa informaatiopaine on säveltäjälleen tyypilliseen tapaan varsin korkea, joten vaikka teos on kestoltaan suppea, niin sävellyksen sisältö mielestäni kattaa opinnäytetyön vaatimukset mainiosti.

Tutkielmassani olen tietoisesti pyrkinyt maltilliseen yleiskieleen. Musiikianalyysi ja nykymusiikki ovat jo sinänsä sen verran vaikeita aiheita, ettei *nykymusiikkianalyysiä* enää mielestäni tule kuormittaa turhilla sivistyksillä tai monimutkaisilla lauserakenteilla. Kirjoituksen tieteellinen taso ei kärsi siitä, jos ulkomaista perua olevan terminologiahirviön voi korvata yleistajuisella suomalaisella vastineella.

## 1.2 Tutkimuksen rakenne

Mikko Heiniö on lukuisissa artikkeleissaan käsitellyt paitsi Meriläisen musiikkia, myös hänen asemaansa sodanjälkeisessä suomalaisessa luovassa säveltäiteessä. Suppean opinnäytetyön puitteissa ei ole tarkoituksenmukaista referoida Heiniön ansiokkaita kirjoituksia. Uutta näkökulmaa meriläistutkimukseen olen sen sijaan pyrkinyt tuomaan aloittamalla raporttini (luku 2.1) tarkastelemalla Meriläisen tuotantoa yleiseurooppalaisen sodanjälkeisen musiikin viitekehyksessä. Luvussa 2.2 olen luonut alustavan (ja tässä vaiheessa vielä hyvin puutteellisen) katsauksen Meriläisen musiikille tunnusomaisiin piirteisiin. Joka tapauksessa 2. luku kokonaisuudessaan tarjoaa mielestäni riittävän teoreettisen viitekehysten, jonka puitteissa varsinainen teosanalyysi (3. luku) voidaan toteuttaa.

Tutkielmani ytimen muodostavat teosanalyysi ja analyysitulosten tarkastelu (4. luku). 4. lukuun olen koonnut luetteloksi *Mobilen* yksittäisiä piirteitä, joita esiintyy yleisesti Meriläisen tuotannossa (luku 4.1), tai jotka viittaa-

vat ajallisesti eteenpäin, säveltäjän 1980-luvun tuotantoon (luku 4.2). *Mobile* sisältää runsaasti säveltäjälleen ominaisia tyylipiirteitä, mutta lisäksi käy ilmi, että teos sisältää yllättävän paljon aineksia, joita *Mobilea* aikaisemmin valmistuneista teoksista ei juurikaan tapaa.

### 1.3 Aikaisemmat tutkimukset ja lähdemateriaali

Kaikki Usko Meriläisen musiikkia käsittelevät kirjoitukset pohjautuvat tavalla tai toisella Paavo Heinisen jo lähes 30 vuotta sitten julkaistuun laajaan ja ansiokkaaseen esseeseen *Usko Meriläinen* (Heininen 1972). Kirjoitus on edelleenkin pätevä ja sen sisältämä informaatiomäärä on – kirjoittajalleen ominaisesti – valtava. Heinisen työn jatkajana on sittemmin kunnostautunut Mikko Heiniö lukuisissa artikkeleissaan. Hänen kirjoituksensa ovat ymmärrettävästi yleisluontoisempia kuin Heinisen essee, koska Heiniön Meriläistä koskevat kirjoitukset ovat aina olleet osa hänen laajaa sodanjälkeisen suomalaisen musiikin tutkimustaan. Tutkijan onneksi Heiniöllä vaikuttaa olevan erittäin lämmin ja läheinen suhde Meriläisen sävellyksiin. Varsinkin Meriläisen musiikin erilaiset aikatasot tai -käsitykset ("esineellistynyt liike tilassa") tuntuvat olevan Heiniön erityinen mielenkiinnon kohde.

On merkillistä, että eniten Meriläisen musiikista kirjoittaneet ovat myös itse säveltäjiä (Heinisen ja Heiniön lisäksi myös Harri Suilamo). "Pelkkiä" musiikkitieteilijöitä aihe ei vaikuta kiinnostavan. Ainoastaan Taru Leppänen on pro gradu -työssään käsitellyt Meriläisen musiikkia, kunnianhimoisesti koko tuotannon rytmikkaa (Leppänen 1990). Harvoista yksittäisistä analyysistä olen omassa tutkielmassani hyödyntänyt Veijo Murtomäen analyysiä pianosarjasta *Cinque nocturni per piano* (Murtomäki 1983). Tosi-asiassa Murtomäki analysoi kirjoituksessaan ainoastaan sarjan ensimmäisen osan, muiden osien jäädessä viittausten varaan. Olen itse "täydentänyt" Murtomäen analyysivihjeet koko sarjan kattavaksi analyysiksi.

Kaiken kaikkiaan Meriläisen musiikkia on tutkittu hämmästyttävän vähän ottaen huomioon, että hänen asemansa suomalaisessa säveltaiteessa on toki hyvin arvostettu. Ehkäpä tutkijoiden esteenä on ollut juuri edellä mainitsemani asia: Meriläisen musiikin on yllättävän hankala saada analyytistä otetta.

Tutkielmani tärkeitä lähteitä ovat myös Usko Meriläisen haastattelut, joita käytössäni on kuusi kappaletta (Meriläinen 1975, 1976b, 1983, 1984, 1987a, 1990). Haastattelijoina ovat olleet Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen opiskelijat. Lisäksi Yleisradion entinen musiikkitoimittaja Risto Nieminen luovutti käyttööni haastattelumateriaalin (Meriläinen 1988), jota hän käytti radio-ohjelmassaan *Lähikuvassa Usko Meriläinen*. Tämä haastattelu on tehty keväällä 1988. Kaikki haastattelut olen litteroinut, sillä yhteensä usean tunnin mittaisen nauhamateriaalin analysoiminen kuuntelemalla ei olisi ollut mahdollista.

## 2 MERILÄISEN MUSIIKIN TYYLIPIRTEITÄ

### 2.1 Meriläisen asema postmodernissa tyylikirjossa

Paul Griffiths esittää kirjansa *Modern Music – The avant garde since 1945* johdannossa mielenkiintoisen ja yllättävän, mutta myös varsin totuudenmukaisen toteamuksen nykymusiikista toisen maailmansodan jälkeen. Hän jakaa kirjansa kahteen osaan, joista ensimmäinen keskittyy tarkastelemaan vuosia 1945–60 – eli ajanjaksoa, joka näkee täyssarjallisuuden nousun, kukoistuksen ja hajoamisen kansainväliseksi avant gardeksi. Griffiths kirjoittaa (Griffiths 1981, 12):

"At that point the history of music may be considered to have reached an end. There was a dissolution of the creative fellowship among composers which had been fostered in the early 1950s by the existence of common goals, or supposed common goals, and it became no longer possible to speak of a unified thrust of musical endeavour; only the most tenuous links of aim and method exist among the composers who dominated the 1960s and 1970s."

Toisin sanoen Griffiths kuvailee musiikinhistoriallista kehitystä, joka hajoaa viime vuosikymmenien tyylipluralismiksi – ja mielenkiintoisin on väite, että "vuoden 1960 tienoilla voidaan musiikinhistorian sanoa saapuneen päätepisteeseensä". Enää ei siis ole löydettävissä yleisiä ajantyyliä, vaan musiikin kenttä rakentuu lukuisista yksittäisistä persoonatyyleistä. Juuri tähän historialliseen vaiheeseen Meriläinen sijoittuu. Kuten useat hänen ikäpolvensa säveltäjät Itä- ja Keski-Euroopassa, Venäjällä tai Skandinaviassa, myös Meriläinen kävi läpi tyypillisen kehityshistorian nuoruustuotannon uusklassismista dodekafoniaan, jonka jälkeen kehittyi oma, persoonallinen sävellystyyli. Sen pohjana oli atonaalinen 12-sävelmusiikki, mutta ilman liittymistä mihinkään yleiseen tyyli-suuntaan tai koulukuntaan: Meriläisen jälkisarjallinen tyyli on yksi lukuisista persoonatyyleistä tyylipluralismin valtameressä.

Heiniö on todennut, että 12-sävelmusiikki saapui Suomeen vasta kolmissenkymmentä vuotta syntymisensä jälkeen (Heiniö, 1995, 70–71). Kyse ei kuitenkaan ole mistään suomalaiselle musiikkikulttuurille ominaisesta jälkijättöisyydestä, sillä edes Keski-Euroopassa ei ollut olemassa yhtenäistä jatkumoa dodekafonisessa perinteessä, koska toinen maailmansota oli katkaisut kehityksen. Yleisestä musiikinhistoriasta tiedetään, että Wienin toisen koulun säveltäjä Berg kuoli vuonna 1935, Webern kymmenen vuotta myöhemmin sodan viime päivinä – ja Schönberg vei perinteen mukanaan

Yhdysvaltoihin, jonne hän muutti vuonna 1933. Sodan jälkeen nuori säveltäjäpolvi halusi aloittaa säveltämisen "puhtaalta pöydältä", ilman (myöhäisromanttisen) perinteen painolastia. Sävellystyön perustaksi valittiin dodekafonia – ja ennen kaikkea weberniläinen "rationaalinen" lähestymistapa musiikilliseen materiaaliin. Käytännössä dodekafonian alkeita kykenivät opettamaan ainoastaan kaksi henkilöä: Olivier Messiaen ja René Leibowitz (Brindle-Smith, 1975, 7–9). 1920- ja 30-luvuilla syntyneiden keskieuropalaisten säveltäjien kehitys vaikuttaa 40- ja 50-luvuilla ja 60-luvun alussa pääpiirteissään varsin yhtenäiseltä. Pierre Boulez aloitteli tuotantonsa *Sonatiininsa* (1946) klassisella schönbergiläisellä 12-säveljärjestelmällä, jonka jälkeen hän alkoi opettajansa Messiaenin pianokappaleen *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) sekä Webernin myöhäistuotannon rationaalisen dodekafonian innoittamana siirtyä kohti ankaraa täyssarjallisuutta (*Structures pour deux pianos, premier livre*, 1952). Karlheinz Stockhausenin vastaus Messiaenin pianokappaleen antamalle haasteelle oli *Kreuzspiel* (1951). Havaittuaan täyssarjallisuuden ongelmat, alkoivat sekä Boulez että Stockhausen suuntautua kohti vapaampia sävellysteknisiä periaatteita, musiikin rakenteen kuitenkin edelleen ollessa olennaisilta osiltaan sarjallista (Boulezin *Le Marteau sans maître*, 1954 tai Stockhausenin *Klavierstück XI*, 1956). Keskeisenä keinovarana Stockhausenin *Pianokappaleessa nro 11* oli rajoitettu aleatorisuus, jota kohti myös Boulez alkoi suuntautua (*3. pianosonaatti*, 1956). Näiden teosten jälkeen niin Boulez kuin Stockhausenkin alkoivat kehittää omaa, persoonallista ja koulukunnista tai yleisistä suuntauksista riippumatonta sävellystyylään.

Samanlaisen kehityskulun kävivät läpi myös kaksi muuta merkittävää 1950-luvun lopun serialistia: italialaiset Luigi Nono ja Luciano Berio, joihin kumpikaan ei osoittanut kiinnostusta aleatorisuuteen. Berio siirtyi sarjallisuuden jälkeen ns. vapaaseen 12-sävelmusiikkiin, joka oli varsin tyyppillistä sarjallisuudesta ja dodekafoniasta irrottautuneelle sävelkielelle 1960-luvun alkupuolella (Brindle-Smith, 1975, 53–54). Vapaa 12-sävelmusiikki oli tietysti mielessä vastaava ilmiö, kuin Schönbergin ja hänen oppilaidensa "esi-dodekafoninen" atonaalinen kausi. Juuri tätä vapaata 12-sävelmusiikkia Meriläisen 12-sävelmusiikin opettaja Wladimir Vogel lienee tarkoittanut, kun hän tokaisi nuorelle oppilaalleen: "12-sävelmusiikkia voi säveltää myös ilman sävelriviä" (Heiniö 1995, 412).

Euroopan reuna-alueilla nuoret säveltäjät kävivät varsin usein seuraavanlaisen kehityskulun: uusklassismi, dodekafonia (ja sarjallisuus<sup>1</sup>) sekä viimein oma, persoonallinen jälkisarjallinen sävelkieli (esim. Meriläinen, Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Valentin Silvestrov, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Witold Szalonek, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, jne.). Uudet virikkeet ja ideat saatiin keskieuropalaisilta säveltäjiltä, mutta suhteellisen nopeasti, vain muutaman vuoden viiveellä.

Yleisesti ottaen suomalainen musiikki on kansainvälisesti arvioiden pysytellyt keskitiellä musiikin yleisessä kehityksessä. Kun Heiniö jakoi suomalaiset säveltäjät alustavassa kartoituksessaan (Heiniö 1984, 9) kolmeen ryhmään (modernistit, keskitien kulkijat ja traditionalistit) niin on syytä huomauttaa, että suomalaissäveltäjät uskaltavat mieluummin äärimmäiseen traditionalismiin kuin äärimmäiseen modernismiin. 1960-luvun alkuvuosien "lastenkamarikonsertteja" lukuunottamatta äärimmäiset modernistiset ilmiöt ovat uudessa suomalaisessa musiikissa poikkeuksia: Paa-vo Heinisen, Erik Bergmanin ja Meriläisen modernismi on tiukasti sidottuna perinteeseen. Sarjallisuus tai cagelainen sattuma ja happening jäivät Suomessa yksittäistapauksiksi tai lyhytaikaisiksi muoti-ilmiöiksi. Musiikillista grafiikkaa on Suomessa soveltanut lähinnä vain (itävaltalaisyyntyinen) Herman Rechberger.

Suomalaisista säveltäjistä Meriläinen luokitellaan modernistiksi, mutta säveltäjäluonteeltaan hän on varsin varovainen omaksumaan uusia sävellysteknisiä ideoita. Hän ei innostu välittömästi uusista musiikillisista ilmiöistä eikä ala heti kokeilla niitä sävellyksissään. Luonnollisesti hän on kiinnostunut uusista virtauksista, mutta omassa tuotannossaan hän jää ikäänkuin sulattelemaan niitä ja punnitsemaan, missä muodossa uutuuksia voidaan integroida omaan sävelkieleen. Omien sanojensa mukaan hän "ikään kuin ajautuu uusiin ilmiöihin" (Meriläinen 1987). Meriläinen ei ole Bergmanin tavoin kulkenut kehityksen eturintamassa, jatkuvasti omaksumassa uusia ideoita. Toisaalta Meriläisen varovainen asenne on varmasti ollut osaltaan vaikuttamassa siihen, että hänen sävellystuotanton-

---

<sup>1</sup> Monet säveltäjät (Meriläinen muiden mukana) eivät halunneet edetä dodekafoniasta sarjallisuuteen asti, vaan siirtyivät jälkisarjallisuuteen suoraan dodekafonisen vaiheen jälkeen. Lisäksi esim. Witold Lutoslawski eteni uusklassisen vaiheen jälkeen täyskromaattiseen musiikkiin omaksumatta dodekafonisia periaatteita (vrt. Surumusiikkia Bartókin muistolle vuodelta 1958).



sa on poikkeuksellisen yhtenäistä ja laadultaan tasaisen korkeatasoista. Vaikuttaa siltä, että Meriläinen ei ole keksinyt musiikissaan mitään varsinaisesti uutta, mutta sen sijaan hän on omaksunut ja suodattanut erittäin monenlaisia ja monitahoisia vaikutteita, joiden pohjalta hän on luonut äärimmäisen persoonallisen tyyliinsä. Meriläisen oma kommentti on kuvaava (Meriläinen 1987a):

"Jos nyt ajatellaan näitä kahta muuta – Heinistä ja Bergmania – [...], niin minulla on aina sellainen vaikutelma, että esimerkiksi Heininen luo tällaista rakenteellista ja tiedostettavaa ainesta ikään kuin selvemmin, ja aikoinaan myös Bergman – erityisesti silloin, kun hän oli vielä sarjallisuudessa kiinni. [...] Minusta tuntuu, ettei minun kiinnostukseni ole koskaan suuntautunut avat garde -asioihin ihan sellaisenaan, vaan minä aina liu'un niihin. Esimerkiksi neljännen pianosonaatin kohdalla minä oikeastaan pyrin kohti perinnettä, ja käytin ihan tietoisesti sanaa "brahmsilaisuus". Juuri tämänlaatuinen tyylipiirre kiinnosti minua silloin. Ilmeisesti minä koin, etten ole sillä tavalla avant garde, koska nämä kaverit olivat enemmän sitä. Kaikki asiat pitää siis ymmärtää taustoja vasten!"

Kuten Paavo Heininen on todennut (Heininen 1972, 68) "Meriläinen ei ole tyyppiltään intellektuelli, analyttinen henki, joka voisi silpoa erilleen musiikin ja sen luomisen aspekteja [...]". Jos vertailukohdaksi otetaan toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen musiikin keskeisimpiä säveltäjiä – Lutoslawski, György Ligeti, Penderecki, Boulez, Stockhausen – niin huomataan Meriläisen ei-systemaattinen asenne säveltäjätyöhön. Läpi koko Meriläisen tuotannon hänen teoksissaan vallitsee mielenkiintoinen ja analyttisesti erittäin vaikeasti lähestyttävä sävellystapa: vaikuttaa ilmeiseltä, että Meriläisellä on taustalla tiettyjä systemaattisia ja rationaalisia sävellysmalleja, joita hän ei kuitenkaan sävellystyössään noudata säännönmukaisesti, vaan päinvastoin pyrkii rikkomaan, tuhoamaan ja poistamaan viitaukset ankaran rationaaliin (ja analyttisesti selkeästi havaittaviin) sävellystekniikoihin. Tämä koskee muotorakenteita, rytminkäsittelyä, motiivien tai aiheiden muuntelua, säveltaso-organisaatiota ja ylipäänsä jokaista musiikillista parametriä. Ehkä tämä johtuu siitä, että (Lisztistä ja Bartókista kumpuavalle) Meriläisen metamorfoositekniikalle ovat kaikenlaiset säännönmukaiset muotokonseptiot vieraita.

Meriläinen käyttää teoksissaan ahkerasti symmetriaa, mutta hän ei tyydy weberniläisen ankaraan symmetriakäytäntöön (jollaisena se esiintyy esim. Webernin *Sinfoniassa* op. 21); kun Meriläinen rakentaa Ligetiä muistuttavaa mikropolyfoniaa, niin hän ei käytä rakennusaineksenaan ligetiläistä kaanontekniikkaa (jollaisena se esiintyy esim. Ligetin *Lontanossa*); kun Meriläinen rakentaa täyskromaattista musiikkiaan kromaattisen asteikon kaik-

kia 12 säveltä käyttäen, hän ei kuitenkaan koskaan rationalisoi sävelmateriaalin käyttöään esim. Lutoslawskin tavoin 12-sävelsointujen systemaattisella komponoinnilla (jollaisena se esiintyy esim. Lutoslawskin *Mi-Partissa*); ja kun Meriläinen vaikuttaa käyttävän vakioasteikkomuodostelmia, niin niitä ei kuitenkaan sovelleta esim. Messiaenin "rajoitetusti transponoitavien moodien" tavoin systemaattisesti (jollaisena niiden käyttö esiintyy esim. Messiaenin kvartetossa *Quatour pour la fin du temps*).

Meriläisen musiikin ominainen piirre vaikuttaa olevan välttää kaikentyypisten "intuitiota kahlitsevien" sävellysteknisten systeemien oikeaoppista ja ankaraa käyttöä. Näin ollen Meriläisen musiikkia ei voi analysoida tällä vuosisadalla syntyneiden erilaisten loogisten sävellysjärjestelmien mukaisesti. Silti Meriläisen teoksissa esiintyy kauttaaltaan voimakas persoonallisuuden leima ja lisäksi Meriläisen sävellystekniset ratkaisut säilyvät hyvin vakioina teoksista toiseen. Muutokset Meriläisen tyyliin esiintyvätkin pikemminkin vuosikymmenten mittakaavassa kuin vuosien mittakaavassa. Meriläisen musiikin analysointi on nähdäkseni aloitettava siitä, että pyritään löytämään teoksesta toiseen esiintyviä yhteisiä piirteitä (tai vaihtoehtoisesti yksittäisiä, teoskohtaisia ratkaisuja) sekä tutkia, kuinka tietyt sävellystekniset ratkaisut säilyvät aktuaaleina vuodesta toiseen, kuinka uusia käytäntöjä tulee vuosien mittaan mukaan tai kuinka tietyt ominaispiirteet jäävät vähitellen pois käytöstä. Tällainen lähestymistapa soveltuu Meriläisen musiikkiin hyvin myös siinä mielessä, että hänen tuotannossaan ei voida erottaa äkillisiä ja jyrkkiä muutoksia tyyliin. Kuten Meriläinen on itse tokaissut: "Minä sävellän koko ajan samaa teosta" (Meriläinen 1990).

## 2.2 Säveltaso-organisaatio

Wladimir Vogel totesi Meriläiselle Asconan-opintojen alussa, että 12-sävelmusiikkia voi säveltää myös ilman riviä (Heiniö 1995, 412). Poikkeuksellisen lyhyeksi jääneen dodekafonisen vaiheen jälkeen (ja ilman varsinaista sarjallista vaihetta) Meriläinen oli valmis luopumaan liikaa kahlinneesta sävellysmetodista ja siirtymään "intuitiivisen työskentelyn" mahdollistavaan jälkisarjalliseen vaiheeseen, jota Heininen nimittää Epyllionkaudeksi (Heininen, 77–78). Tosiasiassa Meriläinen siirtyi vastaavanlaiseen vapaan 12-sävelmusiikin kauteen kuin monet keskieurooppalaiset serialistit hieman aikaisemmin (kuten Pierre Boulez ja Luciano Berio). Vapaassa

12-sävelmusiikissa kromaattisen asteikon asteikon kaikki 12 säveltä ovat jatkuvasti käytössä, mutta ilman dodekafonian lainalaisuuksia. Sävelten välinen järjestys on täysin vapaa, säveliä voidaan toistaa ennen kuin kaikki kromaattisen asteikon sävelet on käyty läpi ja (mikä tärkeintä) sävelten välinen järjestys ja hierarkiasuhde riippuvat täysin musiikillisen ilmaisun vaatimuksista. Esimerkissä 1 on alkutahdit Luciano Berion teoksesta *Serenata I* huilulle ja 14 soittimelle, joka valmistui 1957. Säveltoistoja alkaa esiintyä 4. tahdista lähtien ja kromaattinen totaali täydentyy vasta 6. tahdis-  
sa (h<sup>1</sup>). Katkelma sisältää oktaavihyppyjä ja jopa tonaaliselta maistuvia sävelryppäitä, jollaiset tuskin olisivat olleet sallittuja muutama vuosi aikaisemmin serialistien keskuudessa. (Brindle-Smith 1975, 53–54).

Berio: *Serenata I*

ESIMERKKI 1. Luciano Berio: *Serenata I* (Brindle-Smith 1975, 53–54)

Meriläisen musiikki dodekafonisen tyyliperiodin jälkeen on täyskromaattista, eli kromaattisen asteikon kaikki sävelet ovat jatkuvasti käytössä, mutta ilman dodekafonisia tai muita lainalaisuuksia. Kromaattisen asteikon sävelten esiintymistä säätelee vain säveltäjän intuitio. Meriläinen ei tähtää kaikkien sävelten väliseen keskinäiseen tasa-arvoon tai tasavertaisuuteen, vaan hänen sävellyksissään on jatkuvasti "tärkeämpiä" ja "vähemmän tärkeitä" säveliä. Tonaalissävytteiset keskussävelet samoin kuin "konsonoivat kaksiääniset kombinaatiot" (kuten Heininen asian ilmaisee) ovat tavallisia hänen teoksissaan etenkin 1970-luvulla.

Meriläisen sävellyksalku usein siten, että yhtä tai kahta säveltä lukuunottamatta kaikki kromaattisen asteikon sävelet ovat käytössä ensi tahdeista alkaen, mutta puuttuva(t) sävel(et) antaa odottaa esiintymistään suhteellisen pitkään. Usein puuttuvan sävelen ilmaantuminen musiikkiin osuu pienyksiköiden rajakohtiin, ja on osaltaan jäsentämässä pienmuotoja. Jos

"puuttuvan sävelen" ilmestyminen osuu pienyksikön rajakohtaan, niin seuraava pienyksikkö aloittaa usein kromaattisen totaalin vastaavanlaisen täydentymisen – tai sitten musiikki jatkaa 12 sävelen käyttöä ilman havaittavaa systematiikkaa. Esikuvina tälle horror vacui -tyyppiselle periaatteelle voidaan löytää ainakin Béla Bartokin myöhäistuotannosta (5. *jousikvarteton* 2. osan alku tai *Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle* -teoksen 1. osan alku).

Ensimmäisen (ja tähän mennessä ainoan) kerran Meriläisen musiikin 12-sävelisyyden täydentymiseen on kiinnittänyt huomiota Veijo Murtomäki analysoidessaan *Cinque notturni per piano* -sarjan ensimmäistä osaa (Murtomäki 1983, 6–7):

"[...] useimmiten 2–3 peräkkäistä kuviota täydentävät kokonaisuuden 12-sävelisyydeksi, mikä tosin on pikemminkin seurausta sävelkielen yleisestä täyskromaattisuudesta kuin dodekafonisista periaatteista. On kuitenkin merkillistä, että täydentyminen tapahtuu useimmiten pienoismuodon päättävässä yksikössä. Joka tapauksessa yksityisen kuvion sisällä sävelet muodostavat useimmiten pääasiallisesti jonkin aukottoman alueen kromaattisesta asteikosta, ja tämän alueen ulkopuolelle jää sitten pari irrallista säveltä [...]."

On tullut tavaksi todeta, että Meriläinen ei käytä vakioasteikkomuodostelmia, vaan hän toteuttaa kromaattista totaalia epäsystemaattisesti (Heininen 1972, 82) ja että asteikkojuoksutukset ovat intervallirakenteiltaan epäsäännöllisissä (Heiniö 1995, 416). Kuitenkin hyvin usein Meriläisen skaalamuodostelmissa kromaattisesta asteikosta puuttuu kaksi tai (harvemmin) kolme säveltä, usein kvintin tai kvartin etäisyydellä toisistaan. Tällaisena Meriläisen skaalamuodostelmat muistuttavat Messiaenin rajoitetusti transpoitavaa moodia nro 4 (Griffiths 1985, 39), mutta Meriläisen skaalamuodostelmat ovat kuitenkin jatkuvasti alttiita muuntamaan muotoaan, jolloin kyseessä ei ole vakioasteikkomuodostelma messiaenilaisessa mielessä (moodista puhumattakaan). Periaatteena on lähinnä se, että yksinkertainen kromaattinen asteikko olisi liian banaali ja persoonaton, kun taas vakioasteikkomuodostelmien käyttö kenties kahlitsisi säveltäjän luovuutta liiaksi. Meriläisen asteikkomuodostelmien analyysiin palaan analyysitulosten tarkastelussa luvussa 4.1.

Musiikin täyskromaattisuudesta huolimatta Meriläisen teoksissa (etenkin 1970-luvulla) on yllättävän runsaasti konsonoivia intervaleja (tai Heinisen sanoin kyseessä on "Meriläisen tonaalisesti epäsystemaattinen ja konsonanssi-dissonanssi -suhteen käsittelyltään ennakkoluuloton harmoninen

standardi"; Heininen 1972, 82). Eniten huomiota herättävät terssiharmooniat, jotka tosin esiintyvät useimmiten seksteinä tai undesimeinä. Suorastaan eräänlaisena tavaramerkkinä on yksittäisenä intervallina (mutta hyvin korostetussa asemassa pitkin aika-arvoineen) esiintyvä undesimi. Se liittyy leimallisesti Meriläisen pianomusiikkiin (2. ja 4. *pianosonaatit*, *Papillions* kahdelle pianolle, 2. *pianokonsertto* ja *Cinque notturni*) esiintyen aina matalassa rekisterissä, hitaassa tempossa ja muutoinkin samanlaisissa viitekehyksissä. Vaikutelma on poikkeuksetta hätkähdyttävä: keskelle antitonaalista dissonoivaa kudosta ilmestyy kuin tyhjästä mitä pehmein ja täyteläisin sointi.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Libero" and includes a "delicatisimo" instruction. The second system is marked "(Lento)" and includes a "p" (piano) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

ESIMERKKI 2a. *Papillions* (2. osa, s. 27<sup>2</sup>)

<sup>2</sup> Monissa teoksissaan Meriläinen ei ole käyttänyt tahtinumeroointia. Tällöin olen nuottiesimerkeissä viitannut sivunumeroihin.

8va

ritmico, stentato

fff sempre

fff sempre (col ped.)

ESIMERKKI 2b. 4. pianosonaatti (3. osa, s. 15)

*Cinque notturni* -sarjan 1. osassa tämä intervalli esiintyy (varsin romanttis-sävyyisessä viitekehäyksessä) viimeisen kerran Meriläisen pianomusiikissa (ks. esimerkki 3). Lisäksi se sisältyy pienmuotoon, joka pitää hämärretysti sisällään jopa täyssointulopukkeen (Murtomäki 1983, 7):

8va

3 8va

(loco)

8va

(loco)

8va

(VII)

p

p

(V)

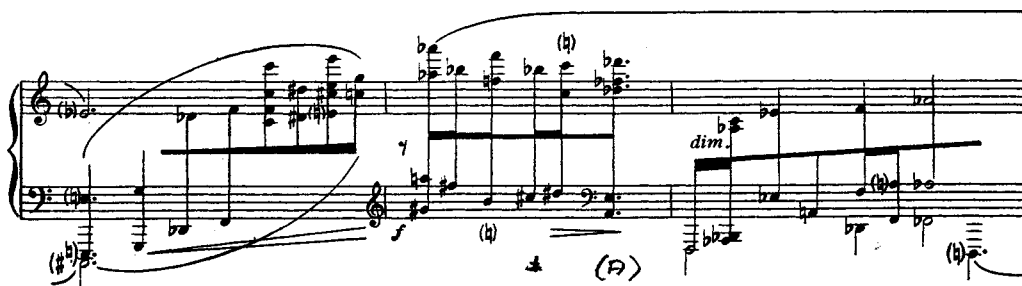
(I)

ESIMERKKI 3. *Cinque notturni* (1. osa, s. 5)

*Cinque notturni* -pianosarjan konsoivoitua ja jopa romantiikkaan (Chopin) viittaavaa tekstuuria on tarkastellut Veijo Murtomäki (Murtomä-

ki 1983); muutoin tutkijat eivät ole kiinnittäneet Meriläisen musiikin sisältämiin konsonansseihin huomiota. Tosin Heininen poimii artikkelissaan esille 2. sinfonian huomiota herättävät terssiharmoniat, "Terzenherrlichkeiten" (huilut tahdeissa 31–32; Heininen 1972, 82–84).

Meriläisen notaatiossa ei ole viitteitä tonaaliseen perinteeseen, sillä konsonoivat harmoniat esiintyvät keskellä antitonaalista miljöötä ja tavallisimmin poikkitelaisesti toisiinsa yhdistettyinä. Erikoisella tavalla hän saattaa välttää konsonoivien intervallien kirjoittamista silloinkin, kun kuulokuva on konsonoiva. 4. *pianosonaatin* alku suorastaan tulvii konsonoivia sointuja (terssit, sekstit, undesimit, oktaavit, kvintit ja kvartit), mutta etenkin terssiharmonioiden kohdalla ne ovat usein kirjoitettu "väärin". Esimerkiksi 1. sivun 2. nuottiviivaston 2. tahdin kuviossa suuri seksti des<sup>2</sup>–b<sup>2</sup> on kirjoitettu vähennetyksi septimiksi cis<sup>2</sup>–b<sup>2</sup>. Samassa kuviossa Meriläiselle harvinainen paljaana esiintyvä duurikolmisointu a–cis–e on kirjoitettu muotoon A–e–des<sup>2</sup>–fes<sup>2</sup>–des<sup>3</sup>. Kun tämän kaltaiset konsonoivat harmoniat yhdistetään toisiinsa ei-tonaalisesti (esim. poikkitelaisesti) tai siten, että niiden väliin on sijoitettu kirpeästi dissonoivia intervaleja, niin varsinaista tonaalista vaikutelmaa ei pääse syntymään, eikä soiva vaikutelma ole uusromanttisen pehmeä – kuten vaikkapa Rautavaaralla tai viime vuosikymmenien Pendereckillä. Soiva kuva on kylläkin hyvin miellyttävä.



ESIMERKKI 4. 4. pianosonaatti (1. osa, s. 1)

Omaleimaisen sävynsä Meriläisen konsonansseihin tuo luonnollisesti myös se, ettei hän käytä kolmisointuja. Terssit eivät esimerkiksi kasaudu sointupilareiksi, joten ero esimerkiksi Rautavaaran uusromanttiseen kolmisointuharmoniaan onkin ilmeinen: Rautavaara käyttää täyteläisiä kolmisointuja, joita yhdistetään toisiinsa "tonaalisesti", puoli-koko -asteikon puitteissa (Messiaenin 2. moodi).

Itse asiassa vaikuttaa ilmeiseltä, että viimeistään 1970-luvun puolivälissä (kuten *Konsertossa sellolle ja orkesterille* tai *Meditaatiossa sellolle ja pianolle*) Meriläisen sävelkieli lähenee yllättävän paljon niin säveltaso-organisaation kuin rytmiiikan puolesta tuolloin esille nousutta "uusromanttista" suuntausta:

"[Dialogeja pianolle ja orkesterille] liittyy 'romanttiseen kauteeni'. Minä aina hämmästelen sitä, että minut luetaan modernistien joukkoon. Kyllä se varmasti pitää paikkansa, mutta itse asiassa 1970-luvulla minulla oli selvästi 'romanttinen kauteni', ja oikeastaan tämä on sen päätös. Se on myös teos, jonka halusin tehdä sen takia, että minua kiinnostivat tietyt soinnilliset seikat. Neljäs pianosonaatti oli hyvin kiinnostava miljö, joten halusin tehdä vielä pianon ja orkesterin kanssa samalla tavalla. Tämä teos oikeastaan siis päättää yhden vaiheen minulla, jonka jälkeen tulevat sitten uudet ongelmat ja ehkä Simultus-kvartetto ilmaisee kaikkein selvimmin uutta asennoitumistani. Dialogithan on täynnä 'romanttista puhkua'." (Meriläinen 1984.)

Meriläisen 1970-luvun "romanttiset" teokset ovat silti kaukana keskieu-rooppalaisesta uusromantiikasta (varsinkin Pendereckin uusromantiikasta). Sen sijaan Ligetin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun uusi "tonaalisuus" (Morgan 1991, 390) tai Lutoslawskin musiikin kadenssaaliset eleet ovat melkoisen lähellä Meriläisen tapaa tuoda antitonaaliseen sävelkudokseen illuusio toonikan tai tonaalisuuden kaltaisesta ilmiöstä. Itse kuulen Meriläisen musiikin melkoisen harvoin täysin atonaalisena, koska perussävelen kaltaisia keskussäveliä esiintyy suhteellisen usein, eikä ole harvinaista, että teokset sisältävät myös quasitonaalisia kadenssaalisia eleitä – konsonoivista harmonioista puhumattakaan. Tähän aiheeseen palaan analyysitulosten tarkastelun yhteydessä (luku 4.1).

Meriläisen musiikkia tarkastelevissa kirjoituksissa törmää poikkeuksetta käsitteeseen *karakteritekniikka* tai *karakteristiikka*. Karakteristiikka oli Meriläisen vastaus jälkisarjalliseen problematiikkaan, josta tosin merkkejä on löydettävissä jo dodekafonista välivaihetta edeltäneessä tuotannossa, ennen kaikkea *Konsertossa orkesterille*. Harri Suilamon sanoin "tämä metodi perustuu identiteetiltään vahvojen musiikillisten karakterien, molekyyli-mäisten pientahmojen käyttöön ei temaattisena rakennusaineksena, vaan lähtökohtana muotoa luovalle, hahmo-olioiden ominaisuuksista ja keskinäisistä suhteista sikiävälle kasvulle" (Suilamo 1988, 21). Dodekafonisesta "tukirangasta" irrottautumisesta Meriläinen on kertonut mm. seuraavaa:

"Pyrkimys suuntautui kohti välittömämpää, intuitiopohjaa hyväksi käytävää asennetta. Paluu entiseen vapaatonaaliseen tyylinäkemykseen oli mahdoton. Oli tarve löytää toimintakenttä, joka tonaalisuuden tavoin sisältäisi tarpeeksi väljää raken-



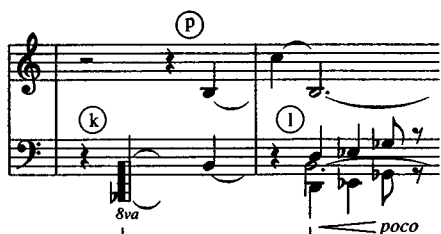
teellista tukeutumispohjaa salliakseen vapaan ja intuitiopohjaisenkin työtavan." (Meriläinen 1976a, 110.)

"Halusin etsiä nykyhetken materiasta sitä samaa välittömyyttä, minkä tonaliteetti tarjosi. Se tarjosi lukemattoman määrän erilaisia tapoja toimia, mutta oli kuitenkin pohjimmiltaan selviö. Sitä [tonaalisuutta] ei tarvinnut lainkaan ajatella, ainoastaan oivaltaa sen sisällä modulaatiot ja koko tekniikka. [...] Minä etsin sellaista miljöötä, jossa käsitykset olisivat tarpeeksi väljiä – kuten tonaalisen rakenteen yhteydessä – ja toisaalta voitaisiin aivan kuin välittömästi synnyttää välttämätöntä logiikkaa ja muodonnan piirissä tapahtuvaa ajatuksen linjaa." (Meriläinen 1990.)

"[...] alkuitu lähtökohtana musiikillisen karakteristiikan tarjoamiin käyttötapoihin ei suinkaan ole uusi ilmiö. Silmäys esim. romantiikan ajan sinfonisen runon partituuriin voi johdattaa tämän kaltaisiin toteamuksiin. Itse asiassa ajatus samapohjaisesta musiikkimateriasta, joka kehittyy erilaatuisiksi musiikillisiksi ilmiöiksi, on yhtä vanha kuin musiikki ilmaisumuotona." (Meriläinen 1976a, 111.)

"On ehkä liioiteltua puhua karakteritekniikasta. Pikemminkin voidaan puhua tietystä ajattelutavasta, johon liittyy ajatus erilaisista elementeistä ja niiden käyttämisestä tiettyä johdonmukaisuutta toteuttaen. Karakteristiikka on lähinnä tarrautumiskohta musiikilliseen materiaaliin, mutta se ei ole sitova, vaan olen joka hetki vapaa toteuttamaan välittömiä ajatuksiani. Se sitoo minua mahdollisimman vähän, mutta antaa kuitenkin tietyn pohjan ajattelulle. Se on juuri tällainen selviö – kuten tonaalisuus, joka on sen vastineena." (Meriläinen 1988.)

Karakterit ovat luonteeltaan selkeitä, kokonaisuuden kannalta merkitystä saavia, keskenään tasaveroisia hahmoja. Perushahmoja on kolmea tyyppiä: *kenttiä* (pysähtyneitä tai liikkuvia äänikasautumia), *pisteitä* (yksittäisiä, mahdollisesti toistettuja säveliä) ja melodisesti liikkuvia *linjoja*. Musiikillisiä karaktereja voidaan muunnella ja kasvattaa, asetella samankaltaisuus- ja vastakohtaisuussuhteisiin ja rakentaa niistä sävelarkkitehtuuria – kuten teemoistakin. Mutta ne eivät ole rakenteen tarkoista detaljeista riippuvia vaan säilyttävät identiteettinsä, vaikka jokainen yksityiskohta muuttuisi. (Heininen 1972, 77.) 2. pianosonaatin alussa esitellään kolme karakteria: kenttä (k), piste (p) ja linja (l; ks. esimerkki 5).



ESIMERKKI 5. 2. pianosonaatin karakterit (Heiniö 1995, 415)

Meriläinen on itse maininut (Meriläinen 1987a), että karakteristiikka oli idullaan jo vuonna 1956 valmistuneessa *Konsertossa orkesterille*. Teos alkaa 12-sävelisellä aiheella, jota ei käsitellä riviteknisin periaattein. Lisäksi aihe ei ole varsinainen teema vaan pikemminkin valta-aihe, jonka ainek-

sista koko 4-osainen teos rakentuu (ks. esimerkki 6). Teoksen johdannossa aiheesta kehittyy Bartók-tyylinen kaanonmuodostelma tihentyen suorastaan kenttämäiseksi kudokseksi. Johdannon tarkastelu paljastaa, että kaanon koostuu 12-sävelaiheesta (a) ja sen kahdesta variantista (b ja c), joista jälkimmäisestä muodostuu ensiosan pääaihe (c<sup>1</sup>). Variantit ovat intervallirakenteiltaan itsenäisiä, jonka lisäksi variantti b ei ole 12-sävelinen. Rytmikaava sen sijaan säilyy koko johdannon samanlaisena.

The image displays four musical staves, each representing a different variant of a 12-note theme. The staves are labeled 'a', 'b', 'c', and 'c1'. Each staff contains a sequence of notes and rests, illustrating the rhythmic and intervallic structure of the variants. The notation is in a single system, with each staff on its own line. The notes are written in a treble clef, and the rhythm is indicated by stems and flags. The variants show different ways of combining the 12 notes of the theme, with some variants being more complex or more varied in their intervallic relationships than others.

ESIMERKKI 6. Orkesterikonsertton valta-aihe + variantit (1. osan johdanto)

Karakteristiikka esiintyy "puhtaimmillaan" 2. *pianosonaatissa* (1966). Tämän jälkeen valmistuneista teoksista kolme peruskarakteria ovat jokseenkin aina löydettävissä, mutta keskeisemmäksi rakenneperiaatteeksi nousevat erilaiset vastakohta-asetelmat, jollaisiin jo Heininen kiinnitti artikkelissaan huomiota (Heininen 1972, 78): "Hahmotuksen perustana ovat erilaiset vastakohta-asettelut: liike – staattisuus, laajat – suppeat intervallit, sävelmateriaalin tiivistyminen – ohentuminen, temaattinen työ – improvisaatio, hahmo – vivahde." Samassa yhteydessä Heininen toteaa myös, että Meriläinen aloittaa usein sävellyksen tällaisen vastakohtaparin esittelyllä (Heininen 1972, 78–79). Monissa Meriläisen sävellyksessä onkin hedelmällisempää tarkastella vastakohta-asetelmien kehittymistä kuin yrittää etsiä teoksesta kolmea peruskarakteria. Niinpä esimerkiksi *kolmannen sinfonian* (1971) alkutahdeissa esitellään koko teoksen lähtökohdat. Jousien aluksi vienosti ja aineettomasti esittelemä melodinen linja (tahdit 1–5) saa jatkokseen yhden sävelen, joka voimistuu ja murtuu moniääniseksi, riita-

sointiseksi sävelkimpuksi (tahdit 6–7). Nämä kaksi peruselettä – keveästi etenevä melodialinja sekä yhden sävelen dramaattinen murtumisaihe – ovat ne vastakohtaiset ainekset, joista koko teos rakentuu niin mikro- kuin makrotasoisillakin. Teoksen idea on juuri näiden kahden, toisiinsa suhteen täysin päinvastaiseksi kehittyvän karakterin vastakkainasettelu ja törmäminen. (Wennäkoski 1996; Heininen 1972, 94–96.) Teoksiensa aloituksista Meriläinen on todennut seuraavaa (Meriläinen 1976b):

"[Teoksen] alun ominaisuudet ovat se miljöö, josta minä ponnistan [...] ja joka aivan latenttina tuntuu sisältävän tavattomasti mahdollisuuksia. Tämä on se inspiraation lähde, joka jatkuvasti tuottaa. Tulee mieleen kun Stravinskilta kysyttiin, että miten hän alkaa säveltää. Stravinski totesi, että ei siinä mitään muuta ole, kuin hän istuu pianon tai työpöytänsä ääreen ja toivoo, että harmaat aivosolut alkaisivat toimia. Tällainen ajatus on sitten juuri niiden harmaiden aivosolujen lähettämä ajatus. Ei sitä kylläkään voi heittää noin vain parerille, vaan se vaatii paljon improvisointia ja mietiskelyä, että pääsee sisälle tiettyyn miljööseen. [...] Mutta siitä eteenpäin on aivan kuin siinä miljöössä toimimista. Se on siis tavallaan alkuitu, johon tuntuu latenttina sisältyvän paljon kehittämisen mahdollisuuksia."

Säveltaso-organisaatiossaan Meriläinen toteuttaa edelleenkin poikkeuksetta karakteristiikan myötä hahmottunutta metamorfoosiperiaatetta, jonka mukaan musiikilliset aiheet ovat varsin yleisluontoisia hahmotuksellisia yksikköjä, joissa itse sävelmateriaalin yksityiskohdat ovat toissijaisia. Olenaisinta on se, että alkuaiheesta työstetyt erilaiset hahmot ovat identifioitavissa alkuperäiseen.

Esimerkissä 7 on *Meditatio sellolle ja pianolle* -teoksen (1974) aloitus. Teos on sävyltään varsin romanttinen ja konsonoiva, vaikka poikkitelaisesti toisiinsa yhdistetyt konsonoivat kaksiääniset kombinaatiot eivät tuotakaan varsinaista uusromanttista sointimaailmaa. Teos alkaa sellon esittelemällä melodisella aiheella ( $x$ ), joka toistetaan välittömästi lähes samanlaisena ( $x^1$ ). Aihe kohoaa amtitukseltaan jatkuvasti ylöspäin, kohti lakisäveltä  $e^2$ . Kolmannella esiintymiskerralla aihe on jo transformoitunut lähes tunnistamattomaksi ( $x_{var}$ ): vain alkupuolen hyppy  $C-d^1$  sekä toisen tahdin karakteristisen rytmis-melodisen aiheen ( $\alpha$ ) esiintyminen (sekä kaarimainen melodinen linja) identifioivat aiheen alkuperäiseen. Ensimmäisellä kerralla aihe häilyy mielenkiintoisella tavalla  $C$ -duurin ja  $c$ -mollin välimailloilla (sävelien  $e$  ja  $es$  vuorottelu), sillä painokas aloitussävel ankkuroi teoksen perussäveleksi  $c$ . Rytmis-melodinen aihe ( $\alpha$ ) on karakteristinen: rytmi toistuu kaikilla kolmella esiintymiskerralla samanlaisena, ja myös vähennetty terssi esiintyy jokaisella kerralla. Toisessa tahdissa  $c$ -tonaliteettiin kuulumaton sävel  $cis1$  ja siihen liittyvä suuren septimin hyppy alas tuovat melodiseen

aiheeseen oman ominaispiirteensä – muilla esiintymiskerroilla suuri septimi on supistunut (yhtä dissonoivaksi) tritonukseksi. C:n lisäksi toinen tärkeä ja usein toistuva sävel on d, jolle melodinen aihe kahdella ensimmäisellä kerralla päättyy. 7. tahdissa on tyypillinen esimerkki Meriläisen konsonoivien kaksiäänisten kombinaatioiden yhdistelystä: perussäveleen c lii-  
 tyy kolme konsonoivaa intervallia (kaksi kvinttiä ja yksi suuri terssi), mutta kuulovaikutelma ei ole lainkaan tonaalinen, sillä intervallit on yhdistetty toisiinsa poikkitelaisesti, mahdollisimman etäisin kombinaatioin (des-as; h-dis; d-a). 7. tahti on myös rajakohta: 8. tahdissa piano tulee musiikkiin mukaan, sellon linja suosii tästä eteenpäin etupäässä rinnakkaisseks-  
 tein etenevää linjaa ja kromaattinen totaali täydentyy 7. tahdissa sävelellä H. Kromaattisesta asteikosta viimeisen sävelen esiintyminen sijoittuu näin ollen myös muotoyksikön rajakohtaan. (Jos teoksen aloitusta tutkii vielä tarkemmin, niin huomaa Meriläisen välttävän säveliä g ja h, jotka ovat c-tonaliteetin tärkeimmät sävelet, dominantti ja johtosävel.) *Meditaation* aloituksesta on jälleen hahmotettavissa myös kolme peruskarakteria: linja (melodinen aihe x), piste (yksittäiset flageolettisävelet sekä pianon "tukahdutetut" sävelet) ja kenttä (pitkien sävelien muodostama tausta tai tila). (Ks. esimerkki 7 seuraavalla sivulla.)

Hahmoltaan melodinen aihe on Meriläisen musiikille harvinaisen kiinteä ja laulava: kaarimaisesti alhaalta ylärekisteriin kohoava ja sieltä jälleen alarekisteriin kaartuva. Tämän tapaisia suorastaan laulavia melodisia aiheita esiintyy tosin muissakin Meriläisen 1970-luvun puolenvälin teoksissa.

### 2.3 Meriläisen musiikin perushahmoja – esineellistynyttä liikettä tilassa?

Jo Paavo Heininen on kiinnittänyt huomiota Meriläisen teoksissa usein esiintyviin kiila- tai viuhkamaisiin muodostelmiin (Heininen 1972, 82). Veijo Murtomäki selvittää *Cinque notturni* -sarjan kiilamuotoja seuraavasti:

"Tyypillistä kuvion sisäiselle melodiselle etenemiselle ovat erilaiset kiila- ja viuhkaperiaatteet. [...] Kiilat voivat toimia eri tavoin: usein lähdetään jostain intervallista, joka kaksiäänisenä juoksuksena oikullisesti laajenee tai supistuu; joskus toinen ääni jää repetitiona paikalleen, kun taas toinen loittonee siitä – vaikutelma kiilamaisuudesta on toisinaan tehokkaan ekspresiivinen, joskus klassista paralleelijuoksutustekniikkaa parodioiva." (Murtomäki 1983, 7.)

USKO MERILAINEN  
1974

Cello

1. Andante

2.

3. *adacato karakda-  
vudina*

4.

*p* *poco*

*mf* *p* *mf* *f*

*pp* *p* *meno p* *mf*

ESIMERKKI 7. Meditaatio sellolle ja pianolle, ensimmäinen sivu

Kiilan alääni etenee usein laajemmin intervaleihin kuin ylä-ääni, minkä takia alääni alkaa "saa kiinni" ylä-äänien, jolloin lopputuloksena syntyy ylöspäin supistuva kiilamainen kuvio. Usein ylä- ja alääni etenevät toisiinsa nähden samarytmisesti paralleeliliikkeessä, mutta toisinaan alääni tavoittaa ylä-äänien kiihdyttämällä tempoa, esimerkiksi triolein. Usein kiilaan liittyy myös pitkä pysyvä sävel – eli toisin sanoen tausta tai "tila", jota vasten kiilahahmo piiryy. Kiila- ja viuhkahahmoja esiintyy yhtä hyvin piano- teoksissa kuin kamari- ja orkesterimusiikissa. Jälleen on kyse Meriläisen sävelkielelle tyypillisistä kuvioista, joiden identiteetti ei riipu lainkaan intervallirakenteista vaan nimenomaan kuvioiden tunnistettavista hahmoista. Yllättävän usein Meriläinen myös aloittaa teoksen yhdellä sävelellä, joka laajenee viuhkamaisesti molempiin suuntiin (esim. 5. *sinfonia*).

Musical score for Example 8a, 3. pianosonaatti (3. osa, tahdit 10-11). The score consists of two systems. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) staves. The RH part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The LH part starts with a piano (*p*) dynamic and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo marking is *poco mosso* and *rit.*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes a five-fingered scale in the RH part and a *libero* marking in the LH part.

ESIMERKKI 8a. 3. pianosonaatti (3. osa, tahdit 10-11)

Musical score for Example 8b, Cinque notturni (3. osa, s. 8). The score consists of two systems. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) staves. The RH part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The LH part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo marking is *a tempo*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes an 8va marking in the RH part and a *libero* marking in the LH part.

ESIMERKKI 8b. Cinque notturni (3. osa, s. 8)

Musical score for Example 8c, Cinque notturni (3. osa, s. 9). The score consists of two systems. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) staves. The RH part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The LH part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The tempo marking is *a tempo*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes an 8va marking in the RH part and a *libero* marking in the LH part.

ESIMERKKI 8c. Cinque notturni (3. osa, s. 9)

Pienyksiköitä päättäviä lopetuseleitä esiintyy Meriläisen teoksissa ainakin kahdenlaisia. Varsin yleinen on alhaalta oikullisesti ylöspäin kohoava kuvio, joka loppua kohden vaimenee dynamiikaltaan ja hidastuu tempoltaan. Ambitus voi olla useankin oktaavin laajuinen. Kuvio alkaa laajoin intervallin supistuen loppua kohden puoliaskelliikkeiksi. Toinen hyvin tyypillinen ele – kuten Heiniö on todennut Meriläisen musiikin kineettisyyden tarkastelun yhteydessä (Heiniö 1995, 419) – on yksittäisen sävelen tai pienen

kuvion repetitio, jota vapaasti hidastetaan ja vaimennetaan. Näillekin hahmoille on yhteistä ritenuto ja dynamiikan vaimeneminen. Niitä esiintyy lukuisissa Meriläisen teoksissa mutta tuskin koskaan intervallirakenteiltaan identtisinä. Perushahmot (ritenuto, diminuendo sekä liikkeen suunta) säilyvät sen sijaan vakioina.

5 3

Cl. I

1.2  
Cor.

3.4

Tr. I.2

Tbni. I.2

Mar.

Piano

VI. I

VI. II

VIe.

Vc.

Cb.

con sord.  
*p*

con sord.  
*p*

*mf*

*p*

espr.

legato

*mf*

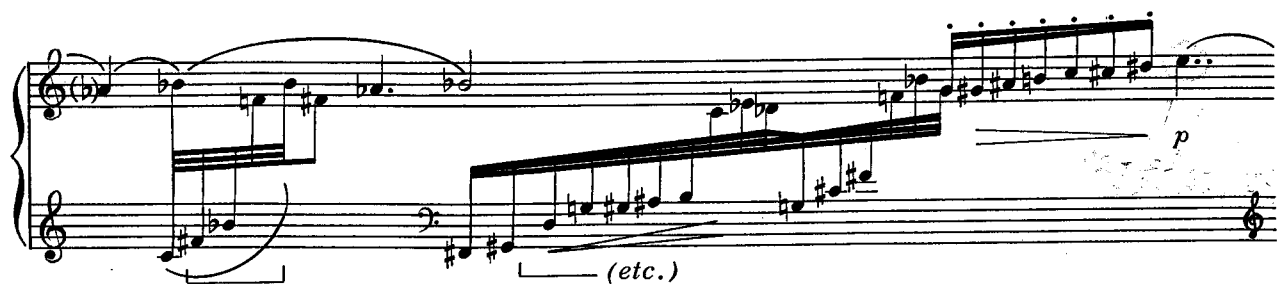
rit.

*p*

ped.

4  
4

ESIMERKKI 9a. 2. pianokonsertto (t. 5–6)



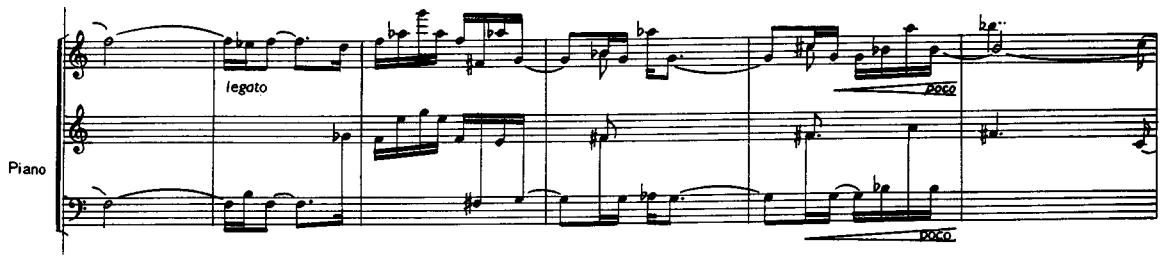
ESIMERKKI 9b. Cinque notturni (5. osa, s. 11)

ESIMERKKI 9c. Cinque notturni (2. osa, s. 7)

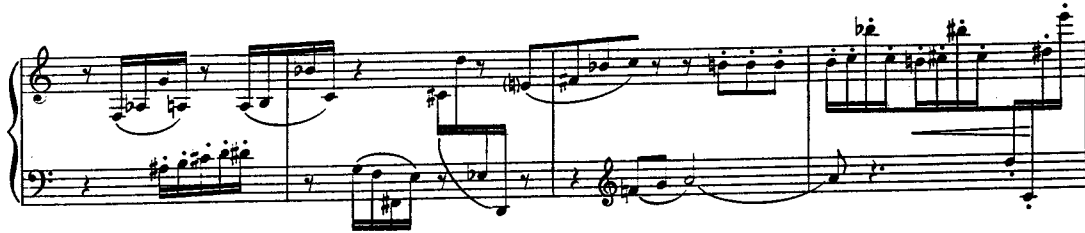
Meriläinen on maininnut (Meriläinen 1976b) teoksensa *Concerto per 13* yhteydessä, että "symmetria viehättää minua jatkuvasti, oli se sitten peräisin Weberniltä tai mistä tahansa". Symmetria rajoittuu Meriläisellä melodisiin yksityiskohtiin, eikä se koske rytmisiä yksityiskohtia (vrt. esim. Webernin tai Messiaenin symmetriset rytmit), instrumentoinnista tai sointiväristä puhumattakaan. Muutoinkin Meriläisen symmetria on huomattavasti vapaampaa kuin Webernin ankaran tarkka symmetria (esim. *Sinfoniassa op. 21*) tai Messiaenin "kääntämättömät" (eli symmetriset) rytmiksiöt. Ehkä lähin esikuva on jälleen myöhäistuotannon Bartók (*5. jousikvartetto* tai *Musiikkia jousi- ja lyömäsoittimille sekä celestalle*). Meriläisen symmetriaa tarkastelen lähemmin *Mobilen* analyysin yhteydessä.

Laajaintervallisista melodia-alkioista hyvin keskeinen on noonin jako septimiksi ja terssiksi. Tästä hahmosta Meriläisen teoksissa esiintyy useanlaisia variantteja: se on 2. *pianokonserton* "sivuteeman" pääidea ja esiintyy tärkeällä sijalla 3. *sinfoniassa*, jousikonsertossa (*Concerto per 13*), 3. ja 4. *pianosonaatissa*, ja sitä löytää vielä vuonna 1976 valmistuneesta *sellokonsertostakin*. Aihe on eräänlainen Meriläisen tavaramerkki 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun jälkipuoliskolle saakka. Sen sisäiset intervallisuhteet muuttuvat usein (esim. noonin jako ei-puhtaaksi oktaaviksi ja sekunniksi), mutta hahmo säilyy aina tunnistettavana.





ESIMERKKI 10a. 2. pianokonsertto (t. 86–91)



ESIMERKKI 10b. 4. pianosonaatti (2. osa, s. 10)

Meriläisen teoksissa erilaiset musiikilliset aiheet tai hahmot esiintyvät yllättävän usein selkeästi rajautuvina kuvioina eritoten pianomusiikissa, mutta myös kamari- ja orkesterimusiikissa. Tyypillistä näille kuvioille on se, että ne esiintyvät kestoiltaan pitkien, urkupistemäisten sävelien tai sointujen muodostamassa taustassa tai tilassa. Heiniön mukaan "nämä liikehahmot ovat tavallaan pikemminkin esineitä tilassa kuin prosesseja ajassa" (Heiniö 1995, 421). Kyse on Meriläisen musiikin kineettisyydestä ja "esineellistyneestä liikkeestä tilassa", jota Heiniö on tarkastellut. Hän kirjoittaa (Heiniö 1991a, 135–136):

"Laajemmin ymmärrettynä kineettisyys kattaakin kaikki ne [...] keinot, joilla säveltäjä irrottautui sekä säännöllisestä että variaabelista metriikasta, niin divisiivisestakin additiivisestakin rytmikasta – lyhyesti: eliminoi pulssin. Mutta kineettisyyden mielenkiitoisin puoli – ja nähdäkseni myös sen ydinolemus – piilee siinä, että *musiikin kokonaistapahtuminen tuntuu usein hitaalta, vaikka kuvioiden sisäinen liike on nopeaa* [...] kineettisyydessä on kyse eräänlaisesta *esineellistyneestä liikkeestä tilassa*. Tautot erottavat toisistaan liikehahmoja, joiden itsenäisyyttä, irrallisuutta ja sulkeutuvaa luonnetta korostaa usein vielä oma agoginen ilme: kuvio kiihtyy ja/tai hidastuu. Liikehahmot voivat toki olla lähekkäinkin, 'sysäillä' toisiaan käyntiin [...] ts. 'reagoida' toisiinsa ja jopa kasautua limittäin – ja juuri näin syntyy teokseen jatkuvuutta ylläpitävä dramaturgia. Joka tapauksessa puhtaimmillaan liikehahmot muistuttavat pikemminkin tilaan heitettyjä objekteja tai olioita kuin prosesseja ajan virrassa."

Myös Jouni Kaipainen on kiinnittänyt Meriläisen "irreaaliin" aikakäsitykseen huomiota vuonna 1989 valmistuneessa *Aikaviivassa* (Kaipainen 1991): "Teoksen lopun sen sijaan täyttää [tahdistä 203 alkava] staattinen,

kiintopisteenä toimiva pitkä fis-sävel, jonka vaikutuksesta koettu aika, ellei nyt suorastaan pysähdy niin ainakin hidastuu valtavasti."

*Mobile – Ein Spiel für Orchester* on jo nimensäkin puolesta teos, josta Heiniön kuvailemaa kineettisyyttä on hedelmällistä tarkastella. Meriläisen tavoitteena tässä teoksessa oli "liikkeen ja staattisuuden yhteys ja toisaalta 'massiivisen' ja 'keveän' sulattaminen verkostoksi, jonka tulisi toimia viisuaalisen esikuvansa tavoin; rytmisin liiketapahtumin itsensä ympäri kiertäen." (Heiniö 1991a, 134–135.)

## 2.4 Soitinnus

Kuten Heiniö on todennut (Heiniö 1995, 416) Meriläinen ei sekoita sointivärejä. Orkestraatio nojaa perinteiseen, normaaliin sektioajatteluun. Kamarimusiikissa Meriläinen sen sijaan on ollut hyvinkin innokas käyttämään perinteestä poikkeavia, 1900-luvun jälkipuoliskon modernismille tyypillisiä erikoisia soitinyhdistelmiä. Usein tällaisen "poikkeavan" soitinkokoonpanon käytön taustalla on kuitenkin ollut jonkin tietyn yhtyeen tilaus (esim. *Metamorfora per sette*, *Simultus for Four* – tai vaikkapa huilukvartetto *Mouvements circulaires en douceur*, vaikka sointikuvaltaan se on "perinteisen" homogeeninen). Soittimille kirjoittaessaan Meriläinen suosii tavallisesti perinteisiä, normaaleja soittotapoja käyttäen säästeliäästi 1900-luvun jälkipuoliskon soittoteknisiä innovaatioita.

1900-luvun musiikin innovatiivisimpia aspekteja ovat olleet perinteisten soittimien ei-perinteiset soittotavat. Tavallisesti tämä edellytti soittimien tarkoituksellista väärinsoittamista, jotta saataisiin aikaan sointeja, joita soittimilla ei alunperin ollut tarkoitus tuottaa. (Morgan 1991, 391.) 1960-luvun alussa Penderecki keskittyi viulistina jousisoitinten uusiin soittotapoihin, kun maanmies Witold Szalonek puolestaan tutki puhallinsoittimien uusia sointeja. Pianon alalla yhdysvaltalaiset Henry Cowell ja John Cage olivat ehdottomia pioneereja. Usein säveltäjät olivat tiiviisti yhteydessä taitavien instrumentalistien kanssa (kuten Vinko Globokar ja Heinz Holliger). Kuu-luisia ovat Luciano Berion *Sequenzat* erilaisille säestyksettömille soolo-instrumenteille, jotka ovat soitinkokeiluiden huomattavimpia saavutuksia: kappaleet on suunniteltu tuomaan esiin uusia soitto- tai vokaalitekniikoita virtuoosisessa viitekehäksessä. Kiinnostus uusia sointilähteitä koh-

taan on vallinnut läpi koko vuosisadan, vaikka varsinainen uusien soitto-  
tapojen emansipaatio ajoittuukin 1960-luvulle. Kehityskulku heijastaa  
soinnin (timbren) korostumista käytännöllisesti katsoen kaikessa jälkito-  
naalisessa musiikissa. Vuosisadan alkupuoliskon aikana uudet soittotavat  
miellettiin yleensä vain tehokeinoina, poikkeamina perinteisen kontekstin  
puitteissa. Sen sijaan viimeaikaisessa musiikissa uudet tekniikat saavat  
usein aseman, joka on tasavertainen – tai jopa tärkeämpi – kuin "normaa-  
li" esitystapa. (Morgan 1991, 391.)

Meriläisen kohdalla uusien soittotekniikoiden käyttö on valtaosaltaan juu-  
ri tuota "poikkeamista" perinteisestä soinnista – Meriläisen instrumentaa-  
tio suosii soittimien perinteistä käsittelyä. Esimerkiksi 3. *sinfonian* toisen  
osan multifonisiin ääniin ja mikrintervalleihin liittyy ligetiläinen idea  
(vrt. *Ramifications*, jossa Ligeti halusi tuottaa vaikutelman "mädäntynees-  
tä" soinnista) soinnin vääristymisestä: Meriläinen halusi poikkeavilla soin-  
neilla "vääristää ja tuhota normaalin sointiväarin" (Meriläinen 1983). Usein  
sointivärikehitys osallistuu tasavertaisena muiden musiikillisten paramet-  
rien ohella musiikin muodon ja dramaturgian rakentumiseen (esim. 3. ja 5.  
*sinfonia*).

### 3 "MOBILE" – EIN SPIEL FÜR ORCHESTER

#### 3.1 Yleistä

Kuten Heiniö on todennut (Heiniö 1991b, 135) nousee säännöllisen pulsaa-tion suhde ei-säännöllisiin rytmitapahtumiin Meriläisen tuotannossa kes-keiseksi 1970-luvun lopulla. Tosin pyrkimys "kurinalaisen" ja "vapaan" rytmien vastakkainasetteluun on paljon vanhempaa perua – Meriläinen itse puhuu jo *Impressionin* (1965) kohdalla tästä ilmiöstä (Meriläinen 1987a). *Viidennessä sinfoniassa* ja *Dialogeissa pianolle ja orkesterille* enemmän tai vähemmän ohimennen vilahtaneet erilaiset rytmikerrostumat muodosta-vat teoksen "*Mobile*" – *Ein Spiel für Orchester* (1977) pääainekset. Samalla Meriläisen nuottikuvaan alkaa vakiintua hänen tuotannossaan aivan uu-denlainen tahtiviivaton notaatiotapa "laatikkoineen" ja niiden sisällön kes-toa osoittavine viivoineen. *Mobilessa* säveltäjän tavoitteena oli "liikkeen ja staattisuuden yhteys ja toisaalta 'massiivisen' ja 'keveän' sulattaminen verkostoksi, jonka tulisi toimia visuaalisen esikuvansa tavoin; rytmisin lii-ke tapahtumin itsensä ympäri kiertyen." (Heiniö 1991b, 133–134.) Teosta voidaan pitää pienimuotoisena tutkielmana ajasta ja erilaisista aikakäsityk-sistä, joissa hiljaisuuskin saa soiviin säveliin rinnastettavan merkityksen.

Aika-ulottuvuuteen liittyy keskeisesti *Mobilessa* runsaasti käytetty vaiheryt-mi, joka on Meriläisen 1970-luvun teosten uutuus. Vaiherytmi on periaat-teessa samankaltainen rytmien ilmiö kuin minimalismissa ja elektroni-musiikissa ahkerasti käytetty vaihesiirto (tai vaiheensiirto, engl. phase shifting). Vaihesiirto on ollut esimerkiksi Steve Reichin sävellyksissä pe-rustekniikkana vuosina 1965–71. Aluksi Reich käytti vaihesiirtoa nauhasä-vellyksissä, joissa vaihesiirto oli suhteellisen yksinkertaista toteuttaa nau-halooppien (nauhalenkien) avulla. Vuonna 1967 valmistui ensimmäinen Reichin teos, jossa muusikot toteuttavat vaihesiirtoprosessin. Teoksessa *Piano Phase* vaihesiirto toteutuu seuraavasti: kaksi pianistia toistavat me-kaanista, tasaisista kuudestoistaosista koostuvaa kuviota aluksi unisonossa. Sitten toinen pianisti alkaa aivan aavistuksen verran kiihdyttää tempoa. Kun hän on päässyt yhden 8-osanuotin toista soittajaa edelle, hän "loksaut-taa" takaisin alkuperäiseen tempoon, jolloin kuviot ovat toisistaan yhden kuudestoistaosan etäisyydellä – siis kaanonissa. Prosessi jatkuu ja kaikki kaanonetäisyydet käydään lävitse. (Nuorvala 1991, 119 ja Morgan 1991, 427–428.) Vanhemman polven (entisistä) avant gardisteista ainakin György

Ligeti käyttää joissakin 1970-luvun jälkipuoliskon ja 1980-luvun sävellyksissään vaihesiirtoa (esim. *Monument* kahdelle pianolle, *Kolme kappaletta* pianolle ja *Etydi nro 1* pianolle).

$\text{♩} = \text{ca. } 72$   
 Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x4 8) 2 (x12 18) 3 (x4 16) (x16 24) (x4 16)

r.h. l.h. mf non legato hold tempo 1 accel very slightly hold tempo 1 a.v.s

fade in non legato mf

ESIMERKKI 11. Steve Reich: Piano Phase (Morgan 1991, 427)

ÉTUDE 1: „DÉSORDRE” Dédiée à Pierre Boulez György Ligeti 1985

Molto vivace, Vigeroso, molto ritmico ca 76 sempre simile

Piano sempre legatissimo possibile sempre simile

*Secco sehr sparsamer Gebrauch des Pedals / Utilizzare pedale eras discretamente (pendant toute la pièce)*

ESIMERKKI 12. György Ligeti: Étude 1, Désordre (1. sivu)

Vaihesiirto on ideana varsin yksinkertainen periaate, mutta sen toteuttaminen vaatii soittajilta suurta keskittymistä. Tuloksena on rikas, kaleidoskooppimaisesti muuttuva kuviopinta. Lisäksi tiheästä, toisteisesta kudoksesta kuulijan korva alkaa tehdä omia hahmotuksiaan – yksi minimalismin peruskeinovaroista onkin, että kuulija kuulee toistotekstuurista asioita, joita siellä ei itse asiassa ole. Korva esimerkiksi poimii sävel- ja rytmiaiheita soitinosuuksien summasta. Reich nimittääkin vaihesiirtoa "hahmopsykologiseksi peliksi". (Nuorvala 1991, 119.)

Meriläisen teoksissa vaiheistus toteutuu toisella tavoin kuin Reichin teoksissa. Meriläisen käyttämä vaiherytmi syntyy yksinkertaisimmillaan, jos esimerkiksi kahden metronomin lukemiksi asetetaan toiselle 58 ja toiselle 60. Aluksi metronomit vaikuttavat käyvän samaan tahtiin, mutta alkavat vähitellen erkaantua toisistaan. Erirytmisyys saavuttaa ajan mittaan lakipisteensä, jonka jälkeen alkaa "paluu" kohti yhteistä sykettä. Meriläisellä vaihesiirto toteutuu siis kahden eritempoisen *tasaisen* rytmien päällekkäisyytenä – ei siis Reichin tavoin accelerandona. Meriläinen on sanonut, että metronomien vaiherytmiprosessia tarkkaillaessaan hänestä alkoi suorastaan tuntua kuin "aika alkaisi kulkea takaperin" (Meriläinen 1990). Meriläisen teoksissa vaiherytmi sijoittuu usein muotoyksiköiden rajakohtiin.

Soitinteoksissaan Meriläinen käyttää vaihesiirtoa *viidennestä sinfoniasta* alkaen (1976), mutta varsinkin *Mobile* ja *Simultus for Four* -kvartetto (1979) ovat suorastaan vaiherytmin kyllästämiä. Varhaisin havaitsemani vaiherytmiikka Meriläisen teoksissa esiintyy vuonna 1975 valmistuneessa elektroakustisessa *Alasin*-baletissa (n. 2 minuutin kohdalla alusta), mikä puhuu sen puolesta, että työskentely Yleisradion kokeilustudiossa vaikutti ratkaisevalla tavalla Meriläisen 1970-luvun teosten rytmimaailmaan. On merkittävää, ettei Taru Leppänen edes mainitse vaiherytmiä Meriläisen teosten rytmiiikkaa tutkivassa pro gradu-työssään.

6.

10

2'00" || 2'10"

Vibr.

arp.

montastare

atempo

per unghia sul pontic.

Wb. Ma. Kas.

P sempre

11

2'20"

triumph

pp

triumph

pp

Wb. Ma. Kas.

p

poco

12

2'30"

poco

pp

poco

pp

Wb. Ma. Kas.

p

poco

sulle E Sopra

Sul g

ESIMERKKI 13. Vaiherytmi teoksessa Simultus for Four (s. 6-7)

12

13

14

15

Wb. Kb. Kas.

Wb. Kb. Kas.

Wb. Kb.

1.65 4- in de pendaarta 2'40"

Brs.

unghia

Salh d

5 (1-65) 2'50"

1-96 independancie

be

Sul A (flag.)

Bouqs

Mama

2'00"

be

Listen to the sax. →

Detailed description: The image shows three systems of handwritten musical notation. The first system (measures 12-13) includes staves for Wb., Kb., and Kas. with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The second system (measures 14-15) includes staves for Wb., Kb., and Kas. with dynamic markings like 'pp' and 'p', and includes the instruction 'Listen to the sax.' with an arrow pointing to the right. The third system (measures 15-16) includes staves for Wb. and Kb. with dynamic markings like 'pp'. The score is annotated with various performance instructions and time signatures.



Esimerkin 13 rytmiiikka rakentuu säännöllisestä 2/4-rytmistä sekä tähän suhteutuvasta vaiherytmistä. Musiikki on nuotinnettu 2/4-tahtilajin puitteisiin, mutta tosiasiaassa katkelmassa esiintyy päällekkäin useita eri tahtilajeja, jotka tuottavat vaikutelman vaiherytmistä ja vaiheistuksesta. Rytmiiikka rakentuu seitsemän tahdin polyrytmisestä kudoksesta, joka toistetaan neljä kertaa. Kyseessä on siis 28 tahdin mittainen kokonaisuus. Puupenaali nakuttaa säännöllisesti ensimmäisiä tahtiosia 14 tahtia, jonka jälkeen tahdin "ykköset" uskotaan ensin kastanjeteille (joka tihentää vähitellen neljäsosat 16-osiksi) ja sen jälkeen bongoille. 14 ensimmäisen tahdin aikana marakasien rytmi saadaan taukoihin kohdistuvalla minuutiolla "loksautamaan" kolmannelle tahtiosalle ("takapotkuksi") ja välittömästi tämän jälkeen saadaan iskutus samalla tekniikalla palautettua jälleen tahdin ensimmäiselle tahtiosalle. Vaiheistus toteutuu 7 tahdin periodeissa (joko pelkästään lyömäsoittimet tai lyömäsoittimet + kitara). Säännöllinen tahtiosoitus on näennäistä, sillä lyömäsoittimien ja kitaran iskutukset jakaantuvat eri tavoin. Lyömäsoittimilla reaalisia tahtilajeja on kaksi: toisaalta 2/4-tahtilaji ja toisaalta 7/16-tahtilaji. Kitara etenee 9/16-tahtilajissa. Alla olevassa esimerkissä olen nuotintanut esimerkin 13 reaaliset tahtilajit.

Kastanjetti: (jne.)

Kitara: (jne.)

ESIMERKKI 14. Esimerkin 13 rytmiiikka (kastanjetit + kitara)

Uusi rytmikäsitys toi luonnollisesti mukanaan myös uudenlaista notaatiota. Heiniön mukaan (Heiniö 1991a, 133) jo *viidennen sinfonian* lopussa

esiintyy yksittäisiä sointupisteitä sekä oman "laatikkonsa" sisään piirrettyjä, niin tempon kuin karakterin puolesta itsenäisiä tapahtumia, jotka ovat joko ainutkertaisia tai aleatorisesti toistuvia – mutta tosiasiasa Meriläinen käyttää näitä notaatiotapoja jo muutama kuukausi aikaisemmin valmistuneessa *sellokonsertossa*. Joka tapauksessa vuonna 1977 näistä kehkeytyvät *Mobilen* pääainekset, jotka edellyttävät Meriläisen tuotannossa uudenlaista, pääsääntöisesti tahtiviivoista luopunutta nuottikuvaa "laatikkoineen" ja näiden sisällön kestoa osoittavine viivoineen (Heiniö 1991a, 133). *Mobilen* jälkeen syntyneissä sävellyksissä (kuten *Simultus for Four* ja *Kyma* jousikvartetille, molemmat 1979) Meriläinen käyttää sekunteja ilmaisemaan taukojen kestoa, ja viimein *Paripelissä* sellolle ja pianolle (1980) sekä *Kiineettisessä runossa* pianolle ja orkesterille (1981) Meriläinen siirtyy varsinaiseen tila-aika -notaatioon.

*Mobilessa* esiintyy runsaasti urkupistemäisiä pitkiä, pysyviä säveliä ja sointuja, jotka – Heiniön sanojen mukaan (Heiniö 1995, 419) – muodostavat musiikillisen tilan: "Tauot erottavat toisistaan liikehahmoja, jotka on ikään kuin heitetty 'tilaan' pikemminkin kuin aikaan. Tässä tilassa [...] liikehahmot sitten 'sysäilevät' toisiaan käyntiin." Yhdessä vaiherytmien sekä tempoltaan harvenevien tai nopeutuvien sävel- tai sointutoistojen kanssa pitkät sävelet ja soinnut tuhoavat jatkuvasti vaikutelman normaalista pulsaatiivisesta ajasta.

Teoksessa Meriläinen käyttää tahtiviivoja lähinnä säännöllisen rytmien ja vaiherytmien havainnollistamiseksi, mutta tahtinumerointi aloitetaan vasta teoksen toisesta tahdistista. Tämän takia olen numeroinut teoksen ensimmäisen tahdin 0:ksi. Ehdottomat samanaikaisuudet merkitään pystysuorilla katkoviivoilla, mikä on tuttua esimerkiksi Witold Lutoslawskin *jousikvartetin* partituurista (1964).

Partituuria ei ole kirjoitettu "in C". Tähän yleiseen käytäntöön Meriläinen siirtyy vasta vuosikymmenen vaihteessa valmistuneissa teoksissa (1980-luvun teokset ovat poikkeuksetta kirjoitettu soivaan säveltasoon). *Suvisoitosta huilulle ja heinäsirkoille* -teoksesta lähtien (1979) "the accidentals affect only the notes they precede" (etumerkinnot vaikuttavat vain niitä välittömästi seuraaviin nuotteihin), joka soveltuu erinomaisesti tahtiviivottomaan notaatioon. *Mobile* on vielä kirjoitettu perinteisen etumerkintäkäytännön mukaisesti runsaine – ja turhine – palautusmerkkeineen.

*Mobile* sisältää Meriläisen muuhun tuotantoon verrattuna poikkeuksellisen runsaasti kontrolloitua aleatorisuutta. Itse asiassa "varsinaista" aleatorisuutta Meriläinen käyttää *Mobilen* lisäksi vain Jukka Tiensuulle sävellyksessä cembalokappaleessa *Zimbal* (1983). Meriläinen kertoo (Meriläinen 1990), kuinka hän piirsi partituuriin aleatorisia (soitettavia) kukkia ja niiden terälehtiä haluten tällä tavoin kukittaa orkesteria ja sen muusikoita.

Tekstuuri ja orkestrointi ovat läpi teoksen hyvin ohuita. Koko orkesteria käytetään ainoastaan kolmesti: tahdit 53–54 (1. huipentuma), t. 117 (2. huipentuma) sekä 3. jakson dynamiikaltaan voittopuolisesti hiljaisessa aleatorisessa pistemusiikissa. Varsinaisia klustereita teoksessa ei esiinny (kuten ei Meriläisen sävellyksissä yleensäkään), vaan monisäveliset soinnut on hajotettu eri oktaavialueille ja eri soittimille, jolloin sointiväri nousee keskeiseen asemaan. Nämä soinnut ovat luonteeltaan ja soinniltaan yksilöllisiä toisin kuin klusterit.

Muutama kuukausi "romanttissävytteisen" *Dialogeja pianolle ja orkesterille* -teoksen jälkeen valmistunut *Mobile* onkin ensimmäinen teos, jossa Meriläinen operoi lähes kauttaaltaan ohuella orkestroinnilla. Hiljaisten sävyjen suosimisesta Meriläinen totesi vuonna 1990 (Meriläinen 1990):

"Minulle on tullut tällainen hiljaisen äänen tarve. Se on ihan käytännön kokemuksen sanelema asia, sillä itse asiassa olen alkanut inhoamaan voimakasta ja väkivaltaista sähköisesti vahvistettua ääntä, joka pahimmillaan saattaa tehdä kipeää korvissa. [...] Olen työssänikin mielelläni viihtynyt hiljaisten ainesten parissa. Ja jos ajattelen soittimen ominaisuuksia ja soittimien pienten vivahteiden käytön mahdollisuuksia, niin siellä hiljaisen äänen parissa ne ovat juuri parhaimmillaan. Soittimista löytyy tavaton määrä ihastusta, joka hukkuu sinne pauhuun. [...] Olen päätenyt tällaisen hiljaisen maailman ihastukseen, ja se toteutuu minun työssänikin."

*Mobilessa* esiintyy runsaasti horisontaalista ja vertikaalista symmetriaa sekä aiheiden enemmän tai vähemmän intervallitarkkoja kertauksia. Sävellyksen keskussävel on E, jolla teos alkaa ja johon se päättyy. Myös teoksen kuudessa E-sävel on paikoin painokkaassa asemassa (esim. t. 78–85).

Partituurin mukaan *Mobile* oli Helsingin kaupunginorkesterin tilaus Orkesteripäiville 1977. Teos kuitenkin valmistui vasta joulukuun 30. päivänä 1977 ja se kantaesitettiin Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa 24. huhtikuuta 1978 säveltäjän itsensä johtamana.

Analyysini tukena olen käyttänyt teoksen konserttiäänitettä, jossa Radion sinfoniaorkesteria johtaa Leif Segerstam. Esitys ei ole aivan moitteeton, sillä varsinkin vaskipuhaltajien osuuksissa olisi parantamisen varaa. Sen sijaan Segerstam on varmasti oikea henkilö johtamaan tällaista voittopuolisesti aleatorista musiikkia ottaen huomioon hänen omat vapaapulsatiiviset teoksensa. Laitimani aikajana ja rakennekaavio perustuvat juuri tähän esitykseen (kokonaiskesto 9'40").

*Mobile* on Meriläisen viimeinen orkesteriteos 1970-luvulla. Tämän jälkeen hän keskittyy kamari- ja soolosoitinteoksiin ja itse asiassa seuraava pelkätään orkesterille sävelletty teos valmistuu vasta vuonna 1986 (...*mutta tämän on maisema, monsieur Dali!*). Syitä orkesterituotannon vähentymiseen Meriläisen tuotannossa selvitän luvussa 3.6.

### 3.2 Rakenne

Meriläisen musiikille tyypilliseen tapaan teoksen dramaturgia rakentuu erilaisille vastakohta-asetelmille, joita ovat:

pulsatiivisuus – ei-pulsatiivisuus  
 liike – staattisuus  
 ylöspäinen liike – alaspäinen liike  
 normaali sointi – vääristynyt sointi

Olen jakanut teoksen kolmeen jaksoon sekä lyhyeen koodaan. Pääjaksot ovat kestoiltaan yllättävän saman pituisia (n. 3. minuuttia). Ennen 2. jaksoa esiintyvän, tahdista 23 alkavan pitkähkön vaiherytmiosuuden olen rakennekaaviossa erottanut omaksi kokonaisuudekseen ("välিকে"), koska se poikkeaa täysin 1. ja 2. jaksojen tekstuureista. Muutoin vaiherytmi liittyy saumattomasti 1. jaksoon<sup>3</sup>. Vaiherytmin myötä siirrytään 1. jaksosta poikkeavaan musiikkiin: 2. jaksossa edellisen jakson ainekset alkavat sekoittua toisiinsa ja siirtyä soitinryhmältä toiselle. On syytä mainita, että 3. jakson alku sijoittuu melko tarkalleen kultaisen leikkauksen kohdalle. Jaksojen rajakohdat ovat selkeitä (joskin ne toisinaan menevät keskenään limittäin) ja niitä tarkastelen varsinaisen analyysin yhteydessä. Rakenne on seuraava:

<sup>3</sup> Myös muut vaiherytmit sijoittuvat pienyksiköiden rajakohtiin (ts. sävellyksen taitekohtiin).

1. jakso + vaiherytmi (" <i>välিকে</i> ")	Tahdit 0–34	Kesto: 2'55"
2. jakso	Tahdit 35–92	Kesto: 2'50"
3. jakso	Tahdit 91–120	Kesto: 3'05"
kooda	Tahdit 121–123	Kesto: 0'40"

Olen laatinut teoksesta rakennekaavion, jossa esitellään rakenteen lisäksi tekstuurin tiheyden muutokset ja keskeisten aiheiden esiintyminen (ks. kaavio s. 40). Graafinen esitys tukee teoksen jakamista kolmeen jaksoon.

Jokainen jakso on luonteeltaan yksilöllinen, muista poikkeava. 1. jakso on staattinen: jokainen yritys päästää musiikin liike-energia valloilleen tyrehdytty vaiherytmiin. Jouset ja puhaltimet edustavat toisilleen vastakkaisia sointimaailmoja. Jouset keskittyvät sointiväreihin ja perkusiivisiin sointeihin, puhaltimilla puolestaan käytetään normaaleja soittotapoja. Lyömäsoittimet jäljittelevät jousien glissandoja ja perkussiivisiä repetitioita. Ylöspäin etenevää liikettä esiintyy ainoastaan jousien glissandoaiheissa, puhaltimilla ei lainkaan. Läpi koko jakson jousien glissandoaihe on liikkeelle paneva voima, joka sysäilee erilaisia hahmoja ja kuvioita liikkeelle.

2. jaksossa liike (jopa motorinen 16-osaliike) on vallitseva, joskin pitkät pysyvät sävelet tai soinnut, alaspäin etenevät sointusarjat ja vaiherytmi yrittävätkin häiritä liikevaikutelmaa. Jakson loppupuolella vaiherytmi tuhoaa jälleen liikevaikutelman. Tekstuuri hajoaa ja seurauksena on musiikin tyhjiin juokseminen. Jousien ja puhaltimien sointimaailmat alkavat lähentyä toisiaan: jousilla esiintyy runsaasti normaalia soittotapaa, puhaltimille alkaa puolestaan siirtyä väriominaisuuksia (*flutterzunge*, vaskien tukesävelet jne.). Ylöspäisen ja alaspäisen liikkeen välinen vuorovaikutus ja vastakohtaisuus nousee tässä jaksossa keskeiseen asemaan. Juuri liikkeen suunnat luovat jaksoon jännitettä, sillä puhaltimien ja jousien liikesuunnat ovat poikkeuksetta päinvastaiset. Puhaltimien ylöspäin etenevät skaala- yms. muodostelmat saavat vastaansa jousien alaspäin suuntautuvan liikkeen, mutta ei kertaakaan päinvastoin.

3. jaksossa staattista taustaa vasten (pitkä pysyvä sävel tai sointu) piirtyvät aleatoristen "kukkien" luoma pistemusiikki. Se laajenee vähitellen niin dynamiikaltaan kuin tekstuurltaankin ja kasvaa koko teoksen huipentumaksi, jonka jälkeen musiikki hajoaa jälleen hiljaisuuteen. Jousien ja puhaltimien sointimaailmat ja tekstuurit ovat sulautuneet samankaltaisiksi.

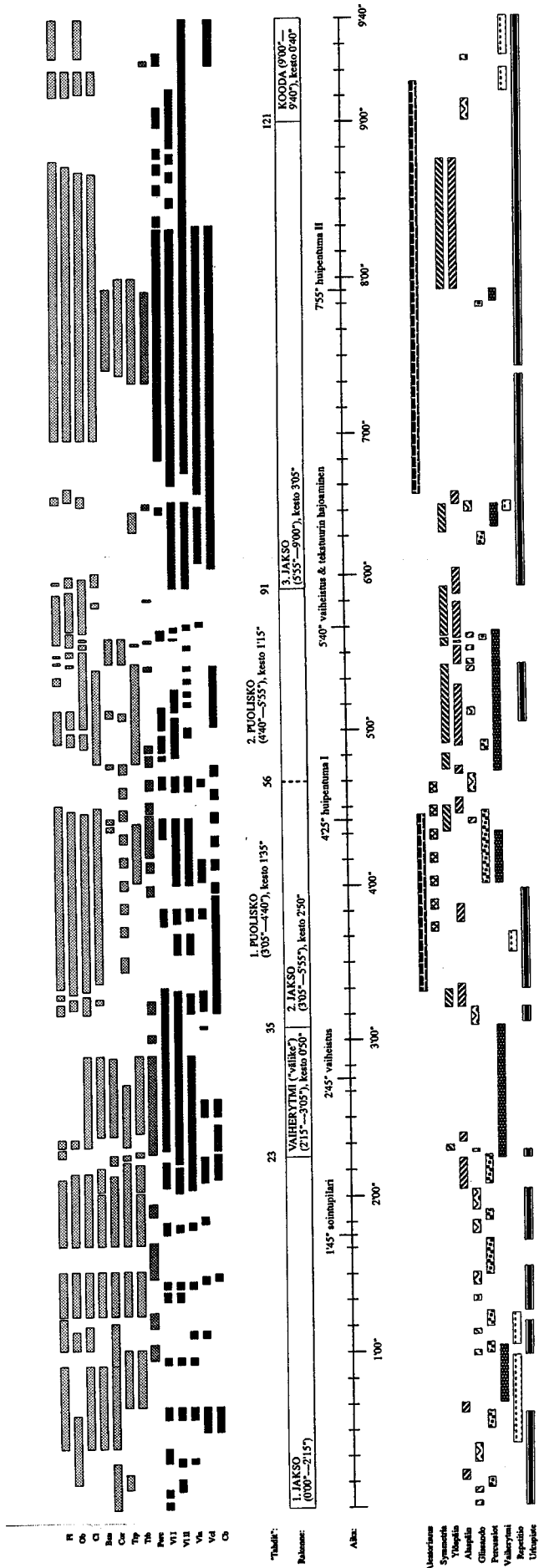
Aleatorinen pisteellisyys ei pysty luomaan liikevaikutelmaa. Vasta sävelpisteiden vähittäinen kehitys pizzicatoista arco-liikkeisiin sysää puhaltimien liike-energian valloilleen: selkeästi ylöspäin suuntautuva liike esiintyy vasta jakson huipentumassa (t. 116 alkaen) ja vain puhaltimilla. 3. jakson kehityslinja on selkeä: staattisuudesta kasvaa liike-energian vähittäinen lisääntyminen kohti rytmistä ja dynaamista tihentymistä, jonka jälkeen musiikki vaimenee nopeasti takaisin staattisuuteen. 3. jakson jälkeen seuraa vielä lyhyt kooda, jossa palautetaan kuulijan mieleen teoksen alkuasetelma.

### 3.3 Ensimmäinen jakso

Partituurin ensimmäisellä sivulla (t. 0–2) esitellään kaksi aihekokonaisuutta, joiden sisältämistä karakteristisista ominaisuuksista koko teos rakentuu. 1. jakso alkaa kahden aihekokonaisuuden (jouset ja puhaltimet) esittelyllä sekä sen kertaamisesta hiukan muunnettuna. Tätä seuraa laajahko ja yhtenäinen vaihe, jossa alun aihekokonaisuudet ovat kuitenkin välittömästi identifioitavissa. Tämä on Meriläisen teoksille – ja nimenomaan sävellysten 1. jaksoille – tyypillinen rakenne: alun karakteristiset ainekset kerrataan välittömästi hieman muunnettuna, jonka jälkeen seuraa ainesten työstäminen laajemmaksi kokonaisuudeksi. 1. jakson rakene on siis seuraava:

Aihekokonaisuuksien esittely	Tahdit	0–2
Aihekokonaisuuksien kertaus muunnettuna	Tahdit	3–7
Aihekokonaisuuksien osatekijöiden komponointi laajemmaksi kokonaisuudeksi	Tahdit	8–22

Ensimmäisen aihekokonaisuuden esittelevät jouset. Se on viulujen ylöspäin etenevä ja huiluääneksi vähitellen muuttuva glissandoaihe, johon toisella esiintymiskerralla (t. 1) liittyy perkussiivinen pizzicatorepetitio. Glissandoaiheen intervallina on ensin pieni sitten suuri terssi. Olennaisinta aihekokonaisuudessa on väriominaisuus (glissando, huiluääni, perkussiivinen pizzicato), mutta ylöspäin suuntautuva liike muodostuu 2. jaksossa hyvin keskeiseksi.



*Mobilen* rakennekaavio. Olen merkinnyt rakenteen yhteyteen myös teoksen reaaliajan, joka antaa tahtinumeroita havainnollisemman käsityksen jaksoiden kesto-suhteista. Lisäksi kaaviossa näkyvät tekstuuriin tiheys soitinryhmittäin sekä teoksen keskeiset aiheet. Viimeksi mainituista varsinkin vaihtelytmin ja pitkien sävelien/sointujen esiintymiseen kannattaa kiinnittää huomiota.

Usko Meriläinen: "Mobile"  
ein Spiel für  
Orchester

1 2

ob.

Corn.  
T.r.

sord.  
sord. pp  
pp

Moderato accel. - mosso - rit. - - - Moderato

non dir.

Pizz.

*Usko Meriläinen 1977*



Toinen aihekokonaisuus on uskottu puhaltimille. Se alkaa pitkällä sävelellä ( $f^1$ ) jatkuen 1. tahdissa sointuna ( $f^1-a^1-h^1$ ). 2. tahdissa sointuun liittyy – viulujen pizzicatojen liikkeelle sysäämänä – oboeiden ja trumpettien lopetusele: alaspäin etenevä sointukulku, jossa huomio kiinnittyy oboeiden terssiharmonioihin (aloitusintervallina jousien glissandoaiheen  $e^2-gis^2$ ). Kromaattinen totaali täydentyy 2. trumpetin viimeisessä sävelessä g (jousien glissandoaiheen alku- ja päätössäveliä en ole laskenut mukaan, koska olennaisinta niissä ovat väriominaisuudet, eivät niinkään täsmälliset sävelkorkeudet). Lopetuseleessä on huomionarvoista myös puu- ja vaskipuhaltimien välinen ei-samarytmisyys, joka tarjoaa myöhemmin mahdollisuudet vaiherytmiin ja tempoltaan harveneviin sointutoistoihin ja sävelkulkuihin. (Ks. esimerkki 15, s. 41)

Tosiasiassa partituurin ensimmäiseltä sivulta voidaan jälleen löytää myös tutut kolme karakteria: *kenttä* (pitkä sävel ja sointu), *linja* (jousien glissandoaihe, josta myöhemmin kehittyy skaalamuodostelmia) ja *piste* (jousien pizzicatot).

Partituurin ensimmäisellä sivulla ilmenee myös *Mobilien* orkestrointiperiaate: soitinnus tyytyy Meriläiselle ominaiseen tapaan sektioajatteluun, eikä värejä sekoiteta. Keskeisenä elementtinä ovat myös väriominaisuudet: jousien pääasiallisena tehtävänä on tuottaa sointivärejä ja lähentyä perkussiivisine pizzicatoineen lyömäsoittimia, kun taas puhaltimien materiaali operoi enimmäkseen perinteisellä säveltaso-organisaatiolla. Läpi koko 1. jakson jouset (jatkossa myös lyömäsoittimet) sysäilevät liike-energiallaan puhaltimien aiheita liikkeelle. Puhaltimilla tällaista liikkeelle panevaa voimaa ei 1. jaksossa ole.

Tahdeissa 3–8 alkuasetelma toistetaan hieman muunnettuna. Korkeiden jousien glissandoaiheeseen (t. 3) liittyy nyt myös alaspäinen glissando (onko se reagointia puhaltimien alaspäin suuntautuneeseen sointukulkuun?) ja perkussiivinen pizzicatorepetitio kuullaan matalilla jousilla tempoltaan hidastuvana ja dynamiikaltaan vaimenevana. Oboeiden soittama pitkä sävel saa nyt seurakseen muiden puupuhaltimien sekä käyrätorvien tempoltaan tasaisen sointutoiston, joka ensimmäisen kerran tuo mukanaan tekstuuriin säännöllistä, pulsatiivista liikettä. 7-sävelistä sointua toistetaan muusta tekstuurista riippumatta (*indipendente*). Aihekokonaisuus päättyy jälleen alaspäiseen sointukulkuun (lopetuseleeseen), joka on nyt kirjoitettu jousil-

le. Tämä yllättävän väkivaltainen riuhtaisu sysää liikkeelle trumpettien ja pasuunojen sointutoiston, joka yhtyy muiden puhaltimien em. sointutoistoon samassa tempossa (*insieme - à tempo di 4*). Samasta temposta huolimatta iskutukset kuitenkin poikkeavat toisistaan: 4/4-rytmi saa vastaansa 11/16-iskut. Toisin sanoen tuloksena syntyy vaiherytmi, joka 7. tahdissa yrittää pysäyttää musiikin etenemisen. 7. tahdin viimeisellä neljäsosalla<sup>4</sup> (sivu 6) saavutetaan vaiheistus: soinnut osuvat samalle tahtiosalle, jolloin prosessi katkeaa. Vaiherytmi on samalla pienyksikön rajakohdan merkinä.

ESIMERKKI 16. Mobile, t. 7–10 (puhaltimien vaiherytmi)

Tahdista 8 lähtien musiikki hahmottuu yhtenäisenä linjana tahtiin 22 saakka. Alun kaksi aihekokonaisuutta ovat edelleen identifioitavissa lähes alkuperäisissä muodoissaan, joskin ne esiintyvät limittäin, ts. uusi aihekokonaisuuksien muunneltu kertaus alkaa ennen kuin edellinen on loppunut. Aihekokonaisuudet esiintyvät seuraavasti: tahdit 8–12, 12–17 ja 18–22. 2. tahdissa ensimmäisen kerran kuultu lopetusele kuullaan vasta tahdeissa 21–22, mikä perustelee tahtien 8–23 pitämistä yhtenäisenä ajatuslinjana.

<sup>4</sup> Tahtinumeroinnin suhteen esiintyy tässä kohdin epäloogisuutta: vaiherytmiä kestää kolmen tahdin ajan, mutta sitä ei ole huomioitu tahtinumeroinnissa, vaan 7. "tahti" käsittää tosiasiaassa kolme tahtia.

Tahdeissa 8–12 ilmenee teoksen mobilemainen luonne havainnollisesti. Jousien glissandoaihe sysää liikkeelle tom-tomin tempoltaan harvenevan ja dynamiikaltaan vaimenevan repetition, joka puolestaan käynnistää puhaltimien niin ikään harvenevan ja vaimenevan sointutoiston (t. 8–9). Tahdissa 10 matalien jousien glissandoaihe sysää jälleen liikkeelle pikkurummun dynamiikaltaan vaimenevan mutta tällä kertaa tempoltaan nopeutuvan repetition, joka 12. tahdissa laukaisee puhaltimien jähmettyneen sointupilarin. Alunperin jousilla esiintynyt pizzicatorepetitio on nyt transformoitunut lyömäsoittimien repetitioksi.

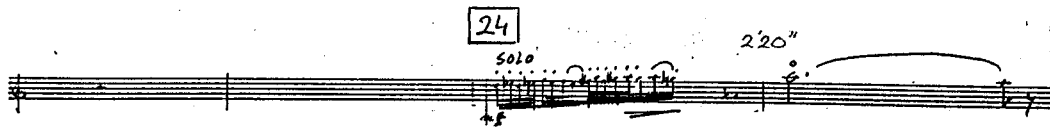
11. tahdissa huomio kiinnittyy klarinettien quasisymmetrisiin pyrähdyksiin. Kyseessä on 3. tahdin glissandoaiheen transformaatio puhaltimille soveltuvaksi kuvioksi, joka myöhemmin 2. jaksossa tarjoaa mahdollisuudet energisiin skaalamuodostelmiin. Kromaattinen asteikko on jaettu mekaanisesti kahtia siten, että 1. klarinetilla on sävelet  $c^1-f^1$  ja 2. klarinetilla sävelet  $fis-h$ . Tämä kuvio nousee 2. jaksossa keskeiseen asemaan. Juuri tämän tyyppinen enemmän tai (tavallisimmin) vähemmän tarkka symmetria on Meriläisen teoksille tyypillistä.

12. tahdissa ja hieman myöhemmin 17. tahdissa esiintyvät puhaltimien sointupilarit ovat soinniltaan uuden tuntuista Meriläisen orkesterimusiikissa. Intervallirakenteiltaan ne ovat peräisin 4. tahdin puhaltimien sointutoistoista. Olennaista on se, että monisävelisinäkään soinnut eivät ole klustereita, sillä sävelet on hajoitettu 3–4 oktaavialaan ja sointivärissä on keskeistä intervallirakenne ja soittimien ominaissointi. Soinnut eivät ole 12-sävelisiä, vaan kromaattisesta asteikosta jää käyttämättä 3–4 säveltä. Ominaissoinin soinnuille luo se, että kukin soitinryhmä (1. ja 2. huilu / 1. ja 2. oboe jne.) soittaa soinnusta kaksi säveltä, joiden välinen intervalli on useimmiten konsonoiva (terssi, kvartti, kvintti, seksti). Juuri tämä antaa soinnuille pehmeähkön ominaissävyn, vaikka soinnut sinänsä ovatkin varsin dissonoivia. Meriläisen aikaisemmassa orkesterimusiikissa vastaavanlaiset sointupilarit muistuttivat soinniltaan enemmän klustereita (esim. 2. *pianokonsertossa*, 3. *sinfoniassa* ja *Dialogeissa pianolle ja orkesterille*), mutta *Mobilien* jälkeen valmistuneissa 1980-luvun konsertoissa ja orkesteriteoksissa tällä tavoin komponoidut soinnut ovat yleisiä – ja lähes poikkeuksetta puhaltimille kirjoitettuja.

ESIMERKKI 17. Mobile, tahdit 12 &amp; 17

Tahdeissa 14–17 ja 18–21 havainnollistuu jälleen teoksen mobilemainen luonne: jousien glissandoaihe sysää jälleen liikkeelle lyömäsoittimien repetition (johon 15. tahdissa liittyy myös patarumpujen glissandoaiheen imitointi) ja puhaltimet reagoivat välittömästi lyömäsoittimien sointeihin. 1. jakso päättyy jousisoittimien osalta tahdissa 22. Tahdeissa 21–22 puhaltimet soittavat alaspäin etenevää lopetuselettä, joka on laajentunut huomattavasti aikaisempaan verrattuna (vrt. tahdit 2 ja 5). Siinä esiintyy nyt myös ylöspäin eteneviä aiheita. Lopetuseleen alla soi jousilla muunnos pizzicato-repetitiosta, ambitukseltaan laajenevana ja supistuvana sekä dynamiikaltaan voimistuvana ja hiljenevänä. Ei liene sattumaa, että jousisoittimien sisääntulovuorot ovat täsmälleen samat kuin tahtia aikaisemmin (t. 20) soineissa jousien glissandoaiheessa. Yleisesti ottaen tahteja 20–23 voidaan pitää alkutahtien (0–2) laajentumana ja 1. jakson prosessin tuloksena: musiikin kehitys ei ole päässyt juurikaan alkua pitemmälle.

Puhaltimien osalta 1. jakso päättyy vasta tahdissa 25 alaspäin suuntautuvaan lopetuseleeseen. Tahdissa 24 esiintyvä 1. huilun kuvio kannattaa mainita, koska se on ensimmäinen teoksessa esiintyvä puhaltimien liikekuvio, joka suuntautuu selkeästi ylöspäin. Kuvio on rakenteeltaan myös hyvin tyypillinen Meriläiselle: se muodostuu kolmesta pienestä kiilasta, joissa alimman sävelen pysyessä paikallaan kiila avautuu puolisävelaskelliikkein.



ESIMERKI 18. Mobile, t. 24

Huilun kuvion sysää liikkeelle tahdeissa 23–24 jousien glissandomotiivin transformaatio: se on siirtynyt väriominaisuksineen ja terssi-intervalleineen kaikkineen trumpetille ja pasuunalle (*sord. quasi gliss.*).

23. tahdista alkaen seuraa pitkä, kaikkiaan yhdentoista tahdin mittainen vaiherytmi, jossa vaiheistus (puhaltimien ja jousisoittimien soinnut osuvat samalle tahtiosalle) saavutetaan tahdissa 31. Vaiherytmi etenee siten, että puhaltimien alaspäin suuntautuvat soinnut etenevät 7/11-rytmissä ja jousien ylöspäin suuntautuvat soinnut etenevät 9/11-rytmissä. Tempelblock nakuttelee omaa repetitiotaan 10/16-rytmissä. Jousien sointusarja muodostaa itse asiassa valtavan kiilan: alussa (t. 26) ambitus on kaksi oktaavia ( $a-a^2$ ) ja lopussa (t. 33) se on supistunut vähennetyksi kvartiksi ( $gis^2-c^3$ ; enharmonisesti suuri terssi). Puhaltimien sointukulun kehitys on tavallaan päinvastainen: alussa (t. 26) 6-sävelisen soinnun ambituksena on vähennetty septimi ( $h-as^1$ ; enharmonisesti suuri seksti), mutta lopussa on jäljellä ainoastaan kaksi säveltä G–a (= suuri nooni).

Vaiherytmin mielenkiintoinen piirre on se, että vaikka musiikki on nuotinnettu täsmällisesti tahtiviivojen ja aika-arvojen puitteissa, niin kuulovaikutelmana on kuitenkin ei-pulsatiivinen rytmi. Huomio kiinnittyy kolmen erilaisen ja yhtäaikaan etenevän rytmin väliseen jännitteeseen. Mitään vaikutelmaa 4/4-tahtilajista – johon vaiherytmi on nuotinnettu – ei pääse syntymään. Meriläinen puhui vaiherytmiikan yhteydessä siitä, kuinka aika vaikutti alkavan kulkea takaperin. Tämä *Mobilen* pitkä vaiherytmi-jakso lienee Meriläisen tuotannossa lähimpänä tätä irraalia vaikutelmaa.

Tahdit 26–33 on kokonaisuudessaan omistettu vaiherytmille, lukuunottamatta tahtien 28–29 sellojen viuhkamaisesti supistuvaa ja kontrabassojen viuhkamaisesti laajentuvaa 8-osakuvioita. Kromaattisesta asteikosta jää niissä käyttämättä ainoastaan sävel e. Tarkempi intervallianalyysi ei ole tässä yhteydessä mielekäästä, sillä oleellisinta aiheessa on sointivaikutelma: matalien jousisoittimien tuottama "murina" (kuten Meriläinen nimittää näitä *Mobillessa* ja muissa teoksissaan esiintyviä matalia sointeja).

Vaiherytmin päättyminen ja tekstuurin ohentuminen lähes olemattomiin (vain 1. ja 2. viulut soittavat hauraan soinnun tahdissa 34) ovat merkinä siirtymisestä 2. jaksoon. Vaiherytimiä seuraava musiikki on lisäksi 1. jaksoon verrattuna tyystin erilaista (vrt. kaavio s. 40).

### 3.4 Toinen jakso

2. jaksoon keskittyy sävellyksen pääasiallisin liike-energia, joka kulminoituu tahdeissa 52–54 teoksen ensimmäiseen suureen huipentumaan. Tässä jaksossa esiintyy myös ensimmäisen kerran ylöspäin suuntautuvia kuviointeja, joihin 1. jaksossa viitattiin ainoastaan ohimennen. Jatkuva liike – jopa motorinen 16-osaliike – hallitsee 2. jaksoa, joskin pitkät urkupistemäiset sävelet, alaspäin etenevät sointusarjat ja vaiherytmiikka pyrkivät estämään ja häiritsemään liikevaikutelmaa. 2. jakso voidaan jakaa kahteen vaiheeseen: tahdit 34–55 ja 56–92, sillä tahdin 55 tienoilla – huipentuman jälkeen – tekstuuri ohenee ja harvenee, musiikki vaimenee dynaamisesti ja "juoksee tyhjiin" Meriläisen monille teoksille tyypilliseen tapaan. Tätä seuraa välittömästi uusi yritys musiikin liike-energian käynnistämiseksi (t. 57). (Vrt. kaavio s. 40.)

2. jakso alkaa jousien tutulla glissandoaiheella (t. 35–37). Aiheelle keskeiset väriominaisuudet siirtyvät välittömästi puhaltimille (flutterzunge, trillit, "murretut" tremolot) – nyt ensimmäisen kerran koko teoksen aikana. Tämä on myös merkinä siitä, että 2. jakson aikana puhaltimien ja jousisoittimien sointimaailmat – jotka 1. jaksossa olivat varsin erilaisia – lähestyvät toisiaan ja sulautuvat vähitellen yhteen. Puupuhaltimien "murretut" tremolot laajenevat tahdissa 38 Meriläiselle tyypilliseksi ylöspäin suuntautuviksi skaalamuodostelmiksi. Skaalat jättävät oikukkaasti käyttämättä kromaattisesta asteikosta 2–3 säveltä, ja ne saattavat alkaa suhteellisen laajoilla,

terssin tai kvintin suuruisilla hyppyillä. Tahdeissa 38–39 puhaltimilla esiintyykin Meriläisen vakioasteikkomuodostelmia, jollaiset ovat varsinkin pianoteoksissa yleisiä. Esimerkiksi pianosarja *Cinque notturni per piano* suorastaan tulvii tämän kaltaisia skaalamuodostelmia.

Skaalamuodostelmat ovat myös hyvä esimerkki Meriläisen epämelodisesta ajattelutavasta, mikä vaikuttaa voimistuvan 1980-luvulle tultaessa. Skaalamuodostelmat ovat siinä mielessä epäpersoonallisia, että niitä voidaan käyttää teoksesta toiseen ilman, että ne assosioituisivat nimenomaisesti johonkin tiettyyn sävellykseen. Koska niitä esiintyy useissa teoksissa, niin kuulija hahmottaa ne Meriläisen musiikille yleensä tyypillisiksi tekijöiksi. Skaalamuodostelmia voitaneenkin pitää leimallisesti Meriläisen musiikkiin kuuluvina tunnuspiirteinä.

Epämelodisine piirteineen skaalamuodostelmien ensisijaisena tehtävänä on luoda musiikilliseen kudokseen liikettä. Tästäkään syystä ei ole mitään merkitystä sillä, että niiden intervallirakenteet poikkeavat hyvin usein jonkin verran toisistaan. Kysehän ei ole melodisista aiheista, joiden identifiointi riippuisi ensisijaisesti intervallirakenteista.

ESIMERKKI 19. *Mobile*, t. 37–39

Jouset vastaavat tahdeissa 38–39 puhaltimien ylöspäin suuntautuviin skaalamuodostelmiin voimallisella, alaspäin suuntautuvalla lopetuseleellä, joka on lähes intervallitarkka toisinto tahtien 21–23 puhaltimien lopetuseleestä. Kaiken kaikkiaan tahdeissa 37–39 muodostuu Meriläiselle tyypillinen valtava viuhka, jonka tuottavat puhaltimien ylöspäin ja jousisoittimien alaspäin liikkuvat kuviot. Jousien voimallinen lopetusele tuhoaa välittömästi puhaltimien ylöspäisen liike-energian, ja musiikki "murenee"

puhaltimien aleatoriseksi pistemusiikiksi, jonka alla soi kontrabassojen G-urkupiste (tahdista 39 lähtien).

Tahtien 39–52 suhteellisen pitkä aleatorinen vaihe koskee ainoastaan puhaltimia. Jousille ja lyömäsoittimille on kirjoitettu (enemmän tai vähemmän) tarkasti nuotinnettua musiikkia. Aleatorisuus on rakennettu siten, että jokainen (puhallin)soitin soittaa kolmea säveltä, joiden järjestys on määrätty, mutta oktaaviala ja rytmi ovat sen sijaan soittajan valittavissa (*Die drei Töne in verschiedenen Oktavlage wiederholen – Rhythmus wechseln!*). Kun näitä kolmisävelaiheita tarkastelee huolellisemmin, niin huomaa tyypillistä meriläismäistä logiikkaa: yhteen oktaavialaan supistettuna kukin kolmisävelaihe muodostuu vierekkäisistä sävelistä, joiden väliset intervallit ovat joko suuri tai (tavallisimmin) pieni sekunti. On mielenkiintoista, että kromaattisesta asteikosta jää sävel h käyttämättä – toisin sanoen kolmisävelaiheet muodostavat vähitellen 11-sävelisen soinnun, joka muuntaa hahmoaan ja sointiaan jatkuvasti.

Juuri tässä kohdin Meriläinen tulee lähemmäksi kuin milloinkaan aikaisemmin (tai myöhemmin) Witold Lutoslawskin kontrolloitua aleatorisuutta ("aleatorista kontrapunktia"), joskin Meriläinen suo enemmän vapauksia soittajille kuin Lutoslawski. Lutoslawski ei nimittäin salli soittajien valita oktaavialoja eikä hahmottaa rytmiä täysin vapaasti – hänen aleatorinen kontrapunktinsa koskee vain rytmiikan yksityiskohtia. Joka tapauksessa soiva lopputulos muistuttaa lutoslawskilaista periaatetta: kukin kolmisävelaihe assosioituu väistämättä tietyn soittimen ominaissointiin, ja koska sävelet on hajoitettu eri oktaavialoihin, ei kuulokuvana ole klusteri vaan vähitellen täyteen mittansa kasvava 11-sävelinen sointu, joka ikään kuin väreilee oktaavialan vaihtoksista ja rytmisistä muutoksista johtuen. Itse sointu pysyy kuitenkin jatkuvasti samana.

Parhaimman vertailukohdan tarjoaa Lutoslawskin vuonna 1964 valmistuneen *jousikvarteton* jakso nro 14 (partituurin sivu 23). Siinä totaalinen 12-sävelisyys toteutetaan siten, että kromaattisen asteikon 12 säveltä on jaettu soittimien kesken – kolme säveltä/soitin. Tällainen totaalisen kromatiikan osittaminen tuottaa lopputuloksena myös jokaiselle soittimelle oman quasikonsonoivan kuulovaikutelman. Yhteisvaikutelmana soi koko ajan 12-sävelisen soinnun omintakeinen kuulovaikutelma.



Itse asiassa kolmisävelaiheiden oktaavialojen vaihdokset – oktaavisiirrot – ovat Meriläiselle tyypillinen tapa muunnella melodista aihetta ja sen intervallirakennetta: jo yhden sävelen oktaavisiirrolla muodostuu laajoja intervaleja, kuten erilaisia septimejä, oktaaveja ja nooneja. Vuonna 1972 valmistuneen teoksen *Concerto per 13* yhteydessä Meriläinen on jo selvittänyt tätä muunteluperiaatetta (Meriläinen 1976b, kursivointi minun):

"[Teoksen] ensimmäisessä tahdissa liikkeiden symmetria ylöspäin – alaspäin on hyvin karakteristinen. Siinä on aivan kuin alkuominaisuus, jossa on itse asiassa asteikkokulkua tai asteittaista kulkua – *priimi on vain hypännyt vähennetyksi oktaaviksi*. Tässä on siis ominaisuus, johon liittyy legatolinjassa tapahtuva hyppäys ja siihen liittyvä intensiivinen asteittainen liike ja symmetria."

3:20" [40]

ESIMERKKI 20a. Mobile, t. 39–40.

Comodo

USKO MERILÄINEN, 1972

ESIMERKKI 20b. Concerto per 13, teoksen alkutahdit

Aleatoriset kuvioinnit ja kontrabassojen pitkä pysyvä sävel muodostavat musiikillisen tilan, jossa jousisto ja lyömäsoittimet jatkavat 1. jaksosta tutuksi käynyttä mobilemaista hahmojen liikkeelle sysäämistä. 2. viulut ja alttoviulut toistavat tahdissa 41 pizzicatona puoliaskelista muodostunutta sointua ( $e^1-g^1$ ) tai kapeaa klusteria, joka luultavimmin on etäinen muistu-

ma 4. tahdista alkaneesta puhaltimien sointutoistosta. Sointutoiston lakkaaminen sysää liikkeelle trumpettien quasisymmetriset pyrähdykset, joihin ensimmäisen kerran viitattiin 1. jaksossa (tahti 11, klarinetit). Pyrähdyksiä toistetaan n. 5 sekunnin välein (aika ilmaistu numeronotaationa) tahtiin 56 saakka. 2. trumpetin 32-osakuviointi on neljää viimeistä säveltä lukuunottamatta tarkka inversio 1. trumpetin kuviosta.

Tahdeissa 43–44 jousilla kuullaan nuottitarkka kertaus tahtien 38–39 lopetuselestä. Sävelet, rytmi ja oktaavialat ovat täsmälleen samat kuin aikaisemminkin, mutta esitysohjeena on nyt *ponticello*. Tosiasiassa tämä on viimeinen kerta, kun jousilla esiintyy tämä lopetusele (puhaltimilla se esiintyy enää ainoastaan kerran, t. 70–73). Lopetuseleen alkuperäisen soinnin "vääristyminen" ponticelloksi lienee yksi osoitus siitä, että liike-energia riistää vähitellen teoksessa ylivallan.

Tahdissa 45 myös kontrabassot alkavat toistaa n. 5 sekunnin välein omia 32-osakuviointejaan, joita lisäksi patarummut alkavat lähes välittömästi jäljittellä – jälleen n. 5 sekunnin välein – glissandokuvioillaan. Ohjeena on *Nach tr. u. Cb.* Juuri tässä kohdin tekstuuri on aleatorisimmillaan: kontrabassojen G-urkupiste on päättynyt ja tekstuuri koostuu puhaltimien aleatorisista kolmisävelaiheista sekä trumpettien, kontrabassojen ja patarummun säännöllisin väliajoin toistuvista 32-osapyrähdyksistä.

Yksityiskohtana kannattaa mainita, että kontrabassojen 32-osapyrähdykset ovat täysin symmetriset: 2. kontrabassojen kuvio on intervallitarkka inversio 1. kontrabassojen kuviosta – jopa siten, että kromaattinen asteikko on jaettu 1. ja 2. kontrabassojen kesken puoliksi. 1. kontrabassojen sävelala on H-f (tritonus) ja 2. kontrabassojen sävelala on Fis-c (tritonus).

ESIMERKKI 21a. Mobile, t. 11 (cl)

ESIMERKKI 21b. Mobile, t. 42 (trp)



ESIMERKKI 21c. Mobile, t. 45 (cb)

32-osapyrähdykset käynnistävät tahdissa 46 jousien pizzicato- ja pasuunoiden staccatorytmit, joihin hieman myöhemmin (t. 49) liittyy vielä wood-blockin säännöllinen rytmi (vrt. t. 1: viulujen pizzicatorepetitio). Rytmikudoksessa on havaittavissa pyrkimystä vaiherytmiin, mikä ei kuitenkaan toteudu. Sen sijaan tahdista 49 alkava 2. viulujen, sellojen ja wood-blockin säännöllinen ja painokas (*marcato*) rytmi on ikään kuin liikkeelle paneva voima, joka käynnistää teoksen ensimmäisen huipentuman (t. 52–54).

Tahtien 52–54 huipentuman nuottikuva on myös visuaalisesti mainio esimerkki teoksen mobile-ajattelusta. 1. viulujen kiihkeästi ylöspäin suuntautuva 32-osaliike tavallaan vetää mukaansa wood-blockin. Wood-blockin nopeasti tihenevä ja dynamiikaltaan voimistuva rytmi sysää liikkeelle käyrätorvien skaalamuodostelmat, jotka puolestaan saavat liikkeelle puupuhaltimien vastaavat skaalamuodostelmat. 1. viulujen, käyrätorvien ja puupuhaltimien kuviot päättyvät aina alaspäiseen liikkeeseen, jolloin kuulokvaltaan huipentuma muodostaa aaltomaisen kudoksen. Tekstuurissa esiintyvät lisäksi puhaltimien aleatoriset kolmisävelaiheet, jotka murentuvat skaalamuodostelmiksi tahdeissa 53–54 sekä trumpettien, kontrabassojen ja patarumpujen em. quasisymmetriset aiheet, jotka jäävät soimaan huipennuksen jälkeenkin. Yksityiskohtana kannattaa panna merkille käyrätorvien tukesävelin tahdissa 52 soittama pieni, viuhkamaisesti ylös- ja alaspäin aukeava aihe, joka on variantti teoksen alkutahtien glissandoaiheesta. Sen intervallimateriaali (kolme vierekkäistä säveltä / soitin) on puolestaan peräisin puhaltimien aleatorisista kolmisävelaiheista (vrt. t. 39–40).

Tahdista 51 alkavat 1. viulujen ylöspäin suuntautuvat 32-osaliikkeet ovat Meriläisen teoksille hyvin tyypillisiä. Niiden funktiona on tihentää tekstuuria ja tuoda siihen liikettä ei-temaattisin keinoin. Kromaattisen asteikon kaikki sävelet ovat käytössä eivätkä kuviot tuota skaalamuodostelmia, vaan viimeistään kolmen ylöspäisen puoli- tai kokoaskeleen jälkeen seuraa puolisävelaskelliike alaspäin. Voimakkaasti ylöspäin suuntautuvaa vaikutelmaa lisää se, ettei oktaavisiirtoja esiinny. Puhaltimien skaalamuodostelmien rakenteet ovat samankaltaisia kuin tahdeissa 37–39 (puupuhaltimet).

2. jakson ensimmäinen puolisko päättyy tahdissa 55 piccolon ja huilun alaspäiseen staccatoliikkeeseen, joka vaimenee dynamiikaltaan ja hidastuu tempoltaan. Tämä on Meriläisen teoksille hyvin tyypillinen lopetusele:



ESIMERKKI 22. Mobile, huilujen lopetusele (t. 56)

Piccolon ja huilun äänien vaiettua tekstuuri pelkistyy jälleen äärimmilleen (vrt. kaavio s. 40). Soimaan jäävät ainoastaan trumpettien, kontrabassojen ja patarumpujen quasisymmetriset aiheet, jotka käynnistävät 2. jakson jälkimmäisen puoliskon.

2. jakson jälkimmäinen puolisko alkaa tahdissa 56 jousien glissandoaiheen variantilla, johon nyt liittyy myös viulujen glissandona ylöspäin kohoava, ambitukseltaan supistuva huiluaäniklusteri. Vielä saman tahdin aikana trumpettien 32-osapyrähdykset sysäävät liikkeelle käyrätorvien tukesävelin soitettavan aiheen, jossa voidaan havaita piirteitä glissandoaiheesta. Trumpettien, kontrabassojen ja patarumpujen viimeisen kerran kuultavat quasisymmetriset pyrähdykset käynnistävät tahdissa 57 fagottien ja pasuunoiden itsenäisen, muusta tekstuurista riippumattoman säännöllisen 9/16-repetition sävelellä F. Vaiherytmiä ei kuitenkaan synny.

Tahdista 57 alkaa koko teoksen energisin vaihe. 1. viulut alkavat soittaa (*Poco pont.*) oikullisesti alaspäin etenevää 16-osakuviointia, mikä kerrataan laajemmassa muodossa tahdista 61 alkaen ja vielä kerran tahdista 69 alkaen. Intervallimateriaali ja säveltaso-organisaatio ei näissä kuvioinneissa ole olennaista, vaan niiden funktiona on sysätä pinnan alla jo pitkään kytenyt liike-energia valloilleen ja yleensä tuoda tekstuuriin kulmikasta, tasaisin nuottiarvoin etenevää liikettä. On kuitenkin syytä mainita, että kuvioinnit muodostuvat nelisävelaiheista, jollaiset ovat tyypillisiä Meriläisen musiikissa: yhteen oktaavia laajana supistettuna jokainen nelisävelaihe rakentuu vierekkäisistä sävelistä (joko koko- tai puoliaskel), mutta yhden tai kahden sävelen oktaavisiirrolla aiheet saavat karakteristisen hahmonsensa ja yleisvaikutelmaksi jää juuri tuo oikullisesti alaspäin etenevä kuviointi. Nämäkin nelisävelaiheet eivät ole kovinkaan herkkänahkaisia muutoksille:

niiden intervallirakenteet voivat muuttua hyvinkin radikaalisti, kunhan vain alkuperäinen *hahmo* säilyy tunnistettavana.

ESIMERKKI 23. Mobile, 4-sävelaiheita tahdeista 57–59 ja 61–65

Jousien 16-osakuvioinnit saavat seurakseen tahdistä 62 alkaen puupuhaltimien ylöspäin suuntautuvat skaalamuodostelmat, jollaisia kuultiin ensimmäisen kerran tahdeissa 37–39. Kolmantena tekijänä tekstuurissa on pulsaatiota hämärtävä edellä mainittu fagottien ja pasuunoiden 9/16-repetitio. Voimakkaan liike-energian pyrkii tyrehtyttämään – siinä osittain onnistuen – puupuhaltimien soittama lopetusele tahdeissa 70–73. Tämä onkin viimeinen kerta, jolloin lopetusele kuullaan. Lopetuseleen alla kuullaan käyrätorvilla ja trumpeteilla muistuma glissandoaiheesta.

Tahdeista 70–71 kannattaa kurioositeettina mainita 2. viulujen nelisävelrepetitiot, jollaiset tulevat olemaan 1970-luvun lopulta lähtien (etenkin huiluteoksissa) pitkin 1980-lukua verrattoman yleisiä ja tavallisia Meriläisen musiikissa.

Puupuhaltimien soittaman lopetuseleen jälkeen liike-energia alkaa vähitellen tuhoutua samoin kuin liikkeen suunta: jousien 16-osaliike päättyy tahdissa 78 ja puhaltimien kuvioinneissa ei ole enää havaittavissa selvää liikesuuntaa ylöspäin. Muutenkin musiikin luonne muuttuu täysin: mobilemaista aiheiden liikkeelle sysäämistä ei enää tämän jälkeen 2. jaksossa esiinny (tahdit 73–92) ja musiikki on muutenkin omituisen fragmentaarista, kenties jopa päämäärätiedotonta.

Tahdeissa 73–85 puhaltimien 16-osakuvioinneissa ei ole selkeää liikesuuntaa ylös- tai alaspäin. Soittimet soittavat aiheitaan varsin suppean sävelalan

puitteissa (ambituksena enintään kvartti) ja pysähtynyttä vaikutelmaa tehostaa kontrabassojen pitkä pysyvä sävel F (t. 69–77) ja teoksen perussävel E (t. 78–85). Pasuunoiden 9/16-repetitio jatkuu edelleen (kaikkiaan se käsittää tahdit 57–85). Myös fagotit soittavat harvakseltaan esiintyviä sävelpisteitä, kuten myös alttoviulut huiluaäni-repetitioita, mutta kummassakaan tapauksessa rytmi ei ole säännöllinen, joten varsinaista vaiherytmiä ei pääse syntymään. Patarummut soittavat tahdeissa 82–83 glissandoaiheen muunnoksen.

Tahdissa 85 on havaittavissa pienyksikön rajakohta: vaskien esittämänä alkaa vaiherytmi, joka kestää tahtiin 87 saakka. Sen yllä puupuhaltimet soittavat ylöspäin ja alaspäin eteneviä skaalamuodostelmia, jotka hidastuvat tempoiltaan ja vaimenevat dynamiikoiltaan – ts. kyse on Meriläiselle tyypillisistä lopetuseleistä (vrt. tahti 56). Huilut ja oboet soittavat muistumia glissandoaiheesta (esim. tahdit 85 ja 87 heti ensimmäisellä "tahtiosalla"). Puupuhaltimien tekstuuri ja kuvioinit säilyvät muuttumattomina jakson loppuun saakka (t. 92). Vaskisoittimilla ei enää ole vaiherytmin jälkeen soitettavaa ennen 3. jaksoa, lyömäsoittimista ainoastaan wood-block soittaa yhden napautuksen (t. 90) ennen 2. jakson päättymistä. Tekstuurin fragmentaarisuutta ja pelkistyneisyyttä korostaa se, että myös jousisoittimet pysyttelevät jakson loppuun asti käytännöllisesti katsoen hiljaa – ainoastaan tahdeissa 87–88 viitataan tahdissa 57 ensi kerran kuultuun alaspäiseen 16-osakuviointiin. Se on kuitenkin vain muisto alkuperäisestä kiihkeästä liike-energiasta – useille Meriläisen teoksille ominaiseen tapaan liike-energiansa kadottanut musiikki "juoksee tyhjiin".

### 3.5 Kolmas jakso ja kooda

2. ja 3. jaksojen rajakohdat menevät keskenään limittäin. 3. jakso alkaa tahdissa 91 2. viulujen ja alttoviulujen pitkällä pysyvällä, puoliaskelista muodostuneella soinnulla ( $e^1-g^1$ ) tai kapealla klusterilla, joka on kuin jähmettynyt versio tahdissa 41 kuullusta samojen soittimien pizzicatona soitetusta sointutoistosta. 2. jakso päättyy varsinaisesti vasta tahdissa 99, sillä puupuhaltimien soittamat pienet 2- tai 3-sävelaiheet ovat selvä viittaus (tai muistuma) 2. jakson loppupuolta hallinneisiin 16-osakuviointeihin. 2. viulujen ja alttoviulujen urkupistesointu sekä matalien jousien glissandoaiheet tahdeissa 93 ja 94 (kannattaa panna merkille sellojen symmetriset liikkeet tah-

dissa 94!) ovat kuitenkin riittävä peruste määrittää 3. jakso alkavaksi tahdistta 92. Lisäksi koko 3. jakson ja koodan ajan soi jatkuvasti joko urkupiste-sointu tai -sävel, jotka muodostavat jälleen musiikillisen tilan, johon aleatoriset "kukat" voidaan sirotella – tai pikemminkin kukkien nuput, jotka vähitellen avautuvat. (Vrt. myös kaavio s. 40.) Ennen aleatorisen pelin alkamista kuullaan vielä pasuunoiden lyhyt vaiherytmi (t. 95–98) ja 1. viulun dynamiikaltaan aluksi voimistuva ja lopuksi vaimeneva pizzicato-repetitio (t. 97–99).

Tahdistta 100 alkaa vaihe, jossa Meriläinen omien sanojensa mukaan tarjoaa orkesterin soittajille aleatorisia "kukkasia" – ja missä kohti orkesteri viimeistään sanoo yhteistyönsä säveltäjän kanssa irti. Pitkän pysyvän soinnun tai sävelen yllä soitinryhmä toisensa jälkeen alkaa soittaa yksittäisiä säveliä pizzicatona (jouset) tai staccatona (puupuhaltimet). Esitysohjeena on Meriläisen monista teoksista tuttu *Il tempo lento e ritmo libero*. Jousisoittimille on annettu 7–8 säveltä kromaattisesta asteikosta, ambitus on laaja (11/2 – 21/2 oktaavia). Puupuhaltimille on annettu kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä. Sävelten järjestys ja rytmi on vapaa (*Die Töne frei wählen!*), mutta oktaaviala sen sijaan ei ole vapaa. Aleatorisuus on siis toisenlaista kuin 2. jaksossa, jossa sävelten järjestys oli säveltäjän määräämä, mutta oktaaviala oli soittajan valittavissa. Yhteistä on se, että jokainen soittaja soittaa säveliään muista orkesterin muusikoista riippumatta.

10

730"

Handwritten musical score for strings and C. b. Solo. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, and C. b. Solo. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. There are also handwritten annotations in boxes and circles, including '109', '111', 'arco', and 'senza pizzicati poco a poco'. A vertical line is drawn through the score, and a bracket labeled '10' is at the top.

ESIMERKKI 25. Mobile, aleatorisia "kukkasia" arcoliiikkeinä sivulta 37.



Pizzicatot muuttuvat vähitellen arco-liikkeiksi jatkuvasti laajentuen (*senza pizzicati poco a poco*), staccatot puolestaan muuttuvat yhä laajemmiksi legatoliikkeiksi ("kukat puhkeavat täyteen loistoonsa"). Kehitys kulkee yksittäisistä sävelpisteistä kohti yhä useampisävelisiä skaalamuodostelmia. "Kukkien" "terälehdiksi" Meriläinen on kirjoittanut nopeita 32-osapyrähdyksiä, joita jokainen soittaja voi valita mieleisessään järjestyksessä. Esitysohjeena on *Schnelle Figuren – lange Pausen, Jeder individuell!* (Ks. esimerkki 25 sivulla 57.)

Näin kehittää vähitellen kohti teoksen toista huipentumaa, joka on koko sävellyksen kliimaksi (t. 116–117). Dynamiikka ja liike-energia kasvavat ja tekstuuri tihenee jatkuvasti. On mielenkiintoista, että vaskille annetaan aleatorisia "kukkasia" vasta hieman ennen kliimaksia (t. 114), samoin lyömäsoittimet osallistuvat ainoastaan huippukohdan rakentamiseen. Huipentuma rakentuu jälleen ylös- ja alaspäisistä skaalamuodostelmista, joista myös ensimmäinen huipentuma 2. jaksossa (t. 52–54) rakentui – huipentumien samanlaista luonnetta korostaa myös se, että juuri ennen 2. huipentumaa tahdissa 116 käyrätorvet soittavat glissandoaiheen muunnoksen intervallitarkasti samanlaisena kuin ennen 1. huipentumaa tahdissa 52.

Välittömästi huipentuman jälkeen (t. 117 lähtien) tekstuuri harvenee ja fragmentoituu samanlaisiksi hauraiksi skaalamuodostelmiksi kuin 2. jakson lopussa (vrt. t. 119 ja t. 87–89). Lisänä on nyt jousien "auenneiden aleatoristen kukkien" nopeita 32-osapyrähdyksiä. Tekstuuri harvenee äärimillään (vrt. kaavio s. 40): tahdissa 120 soimaan jäävät ainoastaan 2. viulun jatkuvasti harventuvat ja vaimenevat 32-osapyrähdykset sekä alttoviulujen pianissimossa soittama puoliaskelista rakentuva sointu ( $d^1$ – $dis^1$ – $e^1$ ), joka vähitellen vaimentuen jää soimaan teoksen loppuun asti.

Tahdista 121 seuraa vielä lyhyt kooda, jossa – Meriläisen teoksille tyypilliseen tapaan – palautetaan mieliin teoksen alkuasetelmat. Aiheille on nyt ominaista seesteinen järjestys ja rauha: kooda sulkee teoksen levollisesti ja kauniisti. Tahdeissa 121 ja 123 1. viulut soittavat teoksen aloittaneita ylöspäisiä glissandoaiheita alkuperäiseltä säveltasolta. Pieni terssi ( $e^2$ – $g^2$ ) ja suuri terssi ( $e^2$ – $gis^2$ ) vuorottelevat nyt säännöllisesti. Ennen teoksen päättymistä kuullaan vielä kahteen otteeseen puupuhaltimien sävelrepetitiot (vrt. t. 4). Ensimmäisellä kerralla (t. 122) kullekin soitinryhmälle on merkitty oma metronomilukema, toisella kerralla (t. 123) huomio puolestaan kiinnittyy teoksen perussävelen (E) painottamiseen paitsi puhaltimilla

(piccolo ja 2. klarinetti), myös 1. viuluilla (glissandoaiheet) ja kontrabassoilla.

Näkisin teoksen kolmivaiheisena kehityskulkuna seuraavasti: 1. jakso keskittyy musiikillisten aiheiden mobilemaiseen liikkeelle sysäämisiin. 2. jakso pyrkii aleatorisuuden avulla tuottamaan voimakasta liike-energiaa, siinä kuitenkin täysin onnistumatta. 3. jaksossa liike-energia pääsee valloilleen aleatoristen "kukkien" avautumisten kautta.

### 3.6 Teoksen kantaesityksestä

*Mobilen* jälkeen Meriläinen palasi "puhtaan" orkesterimusiikin pariin vasta vuonna 1986, teoksessa *...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*. Näiden teosten välissä Meriläinen käytti orkesteria vain kahdessa konsertossa (*Kineettinen runo* ja *Visions and Whispers*) sekä Yleisradiolle toteutetussa video-ohjelmassa *Super M, konsertto murhaajalle*, johon Meriläinen sävelsi musiikin. 1980-luvulla Meriläinen keskittyi säveltämään kamarimusiikkia, soolosoitinteoksia ja elektroakustista musiikkia. Yksi syy tähän piilee nähdäkseni niissä lähinnä teknisissä vaikeuksissa, joihin esittäjät (niin soittajat kuin kapellimestaritkin) törmäsivät nimenomaan Meriläisen orkesteriteoksissa "säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmin välisen vuorovaikutuksen" yhteydessä. Pitkin 1970-lukua Meriläisen sävellykset alkoivat olla yhä enenevässä määrin rytmikaltaan vapaasti hahmottuvia, jolloin pulsatiivisuudesta muodostui vähitellen vain yksi rytmikudoksen osatekijä. Samalla tahtiviivat ja monimutkaisetkin tahtilajiyhdistelmät kävivät tarpeettomiksi, koska niillä ei enää voinut jäsentää eikä ilmaista sävellysten rytmisesti joustavaa ja agogisesti rikasta musiikkia. Mutta looginen askel tila-aika-notaatioon sekä siihen olennaisesti liittyvään taukojen numeraaliseen ilmaisutapaan teki samalla varsinkin orkesteriteokset entistä hankalammiksi esittää, sillä Meriläinen ei suinkaan vähentänyt musiikkinsa informaatiopainetta – pikemminkin päinvastoin. Meriläisen 1970-luvun lopulla omaksuma notaatiotapa soveltuukin parhaiten pienkokoonpanoille. Esimerkiksi suuren jousiston on jousikvartettiin verrattuna huomattavasti hankalampi soittaa yhtenäisesti musiikkia, jossa ei ole tahtiviivoja, ja jossa nuottien aika-arvot määräytyvät keskinäisten etäisyyksien mukaan. Vuonna 1990 Meriläinen totesikin: "Jousiorkesterin satsi ei voi käytännössä olla yhtä monimutkaista tai rytmisesti monitahoista kuin mitä jousikvartetilla

on mahdollisuus olla, koska se vaatii koko ryhmän samanlaista asennoitumista tai ymmärtämistä" (Meriläinen 1990). Kokonaan toinen asia on sitten se, että Suomen orkestereissa on kiireisten harjoitusaikataulujen puitteissa vain harvoin tarpeeksi aikaa hioa ja viimeistellä uusia sävellyksiä esityskuntoon. On ilmeistä, että kamarimusiikkikokoonpanoilla on yleensä enemmän aikaa harjoitella nykysävellyksiä niiden vaatimalla tavalla. Onkin todennäköistä, että Meriläisen "vaikenemiseen" orkesterisäveltäjänä vaikutti osaltaan myös karvaat kokemukset *Mobilen* kantaesityksen harjoituksista:

"Teoshan on todellakin ein Spiel für Orchester, siis leikki orkesterille. Halusin kirjoittaa aleatorisen teoksen, ja tässä teoksessa aleatorinen rakentaminen on tuotannossani oikeastaan pisimmälle vietyä. Teoksessa käytän tällaista kukkaa ja sen terälehtiä, jotka lisääntyvät – eli se vapaasti muotoutuva pitkä vaihe, jossa edetään pizzicatosta arco-liikkeisiin. Halusin siis antaa kukkasen orkesterille [...], ja minä nyt oikeastaan tein sen vähän tällaisella leikkimielellä. Ja sitä ei orkesteri kyllä sitten ollenkaan ymmärtänyt, ja olin pettynyt kun jouduin johtamaan sävellyksen itse – luin lehdestä, että minä toimin siellä vierailevana johtajana! Paavo Berglund johti [konsertin] muut sävellykset, ja hän sanoi minulle, ettei hän ymmärrä tällaisesta partituurista yhtään mitään, eikä hänellä ole aikaa alkaa opetella tällaisia uusia asioita. Ja niin minut kutsuttiin sinne, ja minä selitin kuinka olin tehnyt tällaisen leikin, mutta nämä tosikot muusikot eivät lähteneet ollenkaan leikkiin mukaan. Se oli itse asiassa kovin tylsä työ, ja meille tuli oikein riita orkesterin kanssa. Olin jo lähdössä pois, ja sanoin, ettei minua kiinnosta tällainen orkesterinjohtaminen, ellei muusikoita kiinnosta soittaa. Mutta Berglund kyllä sitten pelasti tilanteen. No, tämä kaikki on vain detaljia. Olennaista on se, että teos oli tilaus orkesteripäiville, jolloin minä halusin kukittaa orkesteria tekemällä aleatoriikkaa, joka hauskutti minua silloin." (Meriläinen 1990.)

Meriläinen palasi siis "puhtaan" orkesterimusiikin pariin vasta lähes kymmenen vuotta *Mobilen* syntymisen jälkeen, teoksessa ... *mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*. Teos ei sisällä aleatorisuutta, vaan etenee kauttaaltaan 4/4 -tahtilajissa pulsaation kuitenkään pääsemättä esille. Perinteisestä tahtiosoituksesta huolimatta kapellimestarin reaktio oli samanlainen kuin *Mobilenkin* kohdalla:

"Minähän olen käyttänyt rytminjäsentämistä, joka voi olla vaikea: minä annan numeroarvoja tauoille [...] eli arvioituja suhteita. Monissa teoksissa sieltä Kymasta alkaen tämä oli ajatus siitä kuinka toimia, kun pulssia ei ole mukana. [...] Minä luovuin siitä myös sen vuoksi, että Neeme Järven piti johtaa kantaesitys. Halusin kirjoittaa ihan perinteisen partituurin, jotta kapellimestari sen nähdessään ei heti säikähdä sitä. Mutta hän säikähti silti ja lähetti sen takaisin ja sanoi, että teos on liian radikaali hänelle – näin minulle kerrottiin. Sittenhän partituuri joutui Esa-Pekka Saloselle, mikä oli ylimääräinen lisä teoksiin, joita hän oli suunnitellut. Ehkä harjoitus jäi tämän vuoksi vähän hätäiseksi, mutta kyllä se ihan hyvä esitys oli." (Meriläinen 1987a.)

## 4 ANALYYSITULOSTEN TARKASTELUA

"*Mobile*" – *Ein Spiel für Orchester* sisältää kohtalaisen runsaasti aineksia, joita esiintyy muissakin Meriläisen teoksissa. Lisäksi teoksesta on löydettävissä piirteitä, jotka ovat melko epätyypillisiä säveltäjän 1970-luvun tuotannolle, mutta joita sen sijaan esiintyy runsaasti 1980-luvun tuotannossa. Tähän lukuun olen koonnut yhteenvedon omaisesti niistä keskeisimmät.

### 4.1 Mobilessa esiintyviä Meriläisen musiikille tyypillisiä piirteitä

(1) Kolmen "peruskarakterin" läsnäolo. Vaikka *Mobilen* dramaturgia perustuu olennaisesti vastakohtaparien väliselle jännitteelle, niin teoksen aloittavista aihekokonaisuuksista on löydettävissä myös linja, kenttä ja piste. Vuonna 1987 Meriläinen totesi haastattelussa (Meriläinen 1987a) luopuneensa karakteritekniikasta 5. *sinfoniassaan* ("Viidennessä sinfoniassa on myös karakteritekniikan joutsenlaulu"). Kuitenkin jo heinäkuussa samana vuonna hän kiiruhti perumaan toteamustaan teoksen "*...mutta tämän on maisema, monsieur Dali!*" yhteydessä (Meriläinen 1987b):

"On ilmeisesti todettava oma kyltymiseni käsitteeseen 'karakteritekniikka'. Siitä on tullut vähän hokeman luontoinen ilmaisu ja näitä ominaisuuksia nähdään jatkuvasti sävellyksissäni milloin mitenkään. [...] Penseydestäni huolimatta on kuitenkin todettava 'karaktereidien' olemassaolo tässäkin teoksessa. [...] Ja oikeastaan nyt, partituuria lukiessani, itsellenikin vähän yllätyksenä nämä perustypologiat ovat edelleen mieleni pohjalla olemassa ja ovat olennainen ja ratkaiseva aines teoksen kehitysprosessissa. Muoto ei ole vain älyllistä rakentamista, sen tulee myös olla intuitiivipohjainen havainto ja tapahtuma!"

(2) Teoksen alkumateriaalin näennäisen luonnosmainen ja improvisatorinen luonne, joka on kuitenkin yksityiskohtaisesti suunniteltu sisältäen viittaukset teoksen kaikkiin keskeisiin aiheisiin ja dramaturgiaan. Tähän seikkaan on ensimmäisenä kiinnittänyt huomiota Paavo Heininen tarkastellessaan 2. *pianokonsertton* alkumateriaalia (Heininen 1972, 92):

"Se [2. pianokonsertto] alkaa lyyrisellä johdantoresitatiivilla, joka muistuttaa Nocturnojen [Tre norturni per piano] tai II sonaatin musiikkia. Miten keskitetty temaattisten karakterien esittely se kaikessa improvisatorisuudessaankin on, huomataan vasta seuraavan laajan sonaattimuodon perusteella."

3. *sinfonian* aloittava vastakohta-asetelma, kepeä melodinen aihe ja säveln murtuminen klusteriksi, toteutuu myös makrotasolla (Heininen 1972, 96): "3. ja 4. osan suhde toteuttaa siis osien tasolla sinfonian alkutahtien

kontrastiasettelun – kevytmielisiä tanssisävelmiä seuraa crescendokiilan 'jähmeä, dramaattinen' uhmakkuus." *Cinque notturni* -teoksen avausleestä Murtomäki kirjoittaa seuraavaa (Murtomäki 1983, 10):

"[Ensimmäinen] osa alkaa sumu-aiheesta nousevalla nocturne-kuviolla ja sen lähes symmetrisellä alaspäisellä vastauksella: tässä on pähkinänkuoressa paitsi sarjan intervalliperusta myös sen perusliikemalli – ylöspäisen ja alaspäisen liikkeen välinen vastakohtaisuus."

Omien analyysihavaintojeni perusteella esimerkiksi 5. *sinfonian* alkutahdeista (jouset) on löydettävissä koko teoksen intervallimateriaali ja dramaturginen perusta ("lyyristä" sivuaihetta myöten).

(3) *Mobilen* dramaturgian rakentuminen erilaisten vastakohtaparien vaaraan. Paavo Heininen on jo Meriläisen 1960-luvun tuotannon yhteydessä puhunut erilaisista vastakohtapareista (Heininen 1972, 78). Veijo Murtomäki on puolestaan havainnut *Cinque notturni* -sarjan rakentuvan kokonaisuudessaan ylös- ja alaspäisen liikkeen väliselle vastakohta-asetelmalle (Murtomäki 1983, 10).

(4) Teoksen alkuaiheiden kertaaminen välittömästi hieman muunnettuna, jonka jälkeen seuraa aihekokonaisuuksien komponointi laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Tämä ns. *valelähtö* on tyypillistä mm. *Meditaation* (ks. esimerkki 7) ja jousikvartetille sävelletyn *Kyman* aloitukselle, mutta myös monille "puolalaisen koulukunnan" säveltäjien teoksille (kuten esim. Lutoslawskin sävellykselle *Mi-Parti*).

(5) Musiikillisen kehitysprosessin alkaminen välittömästi teoksen alkutahdeissa ilman johdannon kaltaista kokonaisuutta. Meriläisen teoksissa esiintyy myös aloituksia, joilla on selkeä johdannon funktio. Esim. *Dialogeissa pianolle ja orkesterille* säveltäjä omien sanojensa mukaan piirtää aluksi "sointikartan" (tahdit 1–6), joka muodostaa teoksen soinnillisen miljöön.

(6) Säveltäso-organisaation periaate, jonka mukaan 12-sävelisyys täydentyy siten, että yksi tai kaksi kromaattisesta asteikosta "puuttuvaa" säveltä antavat odottaa itseään. Kromaattinen totaali täydentyy usein pienyksiköiden rajakohdassa.

*Toisen pianosonaatin* 3. osassa kromaattinen totaali täydentyy kuudennessa nelisävelkuviossa (sävel g). Samalla tämä on myös pienyksikön (lyhyen

johdannon) rajakohta, joskaan se ei musiikista kuulokuvaltaan erotu itsenäiseksi kokonaisuudeksi, sillä musiikki etenee kautta koko osan nopeassa 16-osaliikkeessä. Toinen peruste rajakohdalle on se, ettei johdantojako enää myöhemmin toistu sellaisenaan (siihen tosin palataan lyhennetyssä muodossa kaikkiaan kaksi kertaa, jolloin se jälleen ilmoittaa muodon rajakohdat), mutta sen sijaan välittömästi johdannon jälkeen alkaa laaja kahden nuottiviivaston mittainen jakso, joka – Meriläiselle epätyypilliseen tapaan – kerrataan myöhemmin nuottitarkasti. Aivan samankaltainen idea esiintyy *Cinque notturnin* 4. osassa, jonka aloittava johdantoele täyttää kromaattisen totaalin, jonka jälkeen varsinainen "perpetuum mobile" -osa alkaa. (Laajat nuottitarkat kertaukset vaikuttavat esiintyvän ainoastaan tempoltaan erittäin nopeissa ja rytmikaltaan tasaisin aika-arvoin etenevissä osissa, jolloin kuuliija ei välttämättä havaitse täyskromatiikkaa toteuttavan musiikin nuottitarkkoja kertauksia.)

The image shows a musical score for a piano introduction. It is written for two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Leggiero' with a quarter note equal to 96. The key signature has one sharp (F#). The score includes a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. There are handwritten annotations in Finnish: 'Kromaattinen totaali täydentynyt' (Chromatic totality completed) and 'P. -ALUE' (Piano area). The score also includes dynamic markings like 'p' and 'pizzicato'.

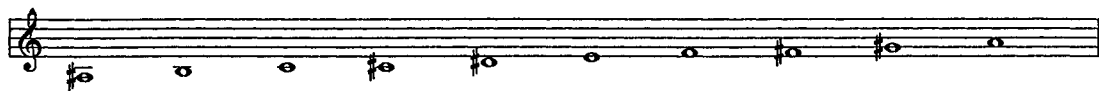
ESIMERKKI 26. *Cinque notturni*: 4. osan kromaattisen totaalin täydentyminen

(7) Tekstuuri rakentuu pienistä selkeästi rajattavista hahmoista (glissandoaihe, pizzicatorepetitio, lopetusele), joita yhdistellään ja muunnellaan vapaasti ja epäsystemaattisesti läpi koko teoksen. Tällaiset hahmot ovat ominaisia varsinkin Meriläisen pianoteoksille, mutta niitä esiintyy runsaasti myös kamari- ja orkesterimusiikissa (esim. *5. sinfonia* tai *Simultus for Four*). Tällaiset hahmot vastaavat karaktereja ainakin siinä mielessä, että niillä ei ole täsmällistä intervallirakennetta, vaan jokainen yksityiskohta saattaa muuttua ilman, että hahmon tunnistettavuus katoaa.

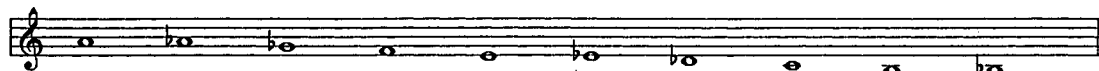
(8) Skaalamuodostelmat, joissa kromaattisen asteikon sävelistä jää käyttämättä 2–3 säveltä. Näitäkin kuvioita löytyy etenkin Meriläisen pianomusiikista, mutta tavallisia ne ovat toki kamari- ja orkesterimusiikissa. On mer-

killistä, että kromaattisesta asteikosta käyttämättä jääneiden sävelien välinen intervalli on usein puhdas kvintti (tai kvartti). Seuraavia *Cinque notturnin* skaalamuodostelmia esiintyy Meriläisen musiikissa ainakin 2. pianosonaatista alkaen:

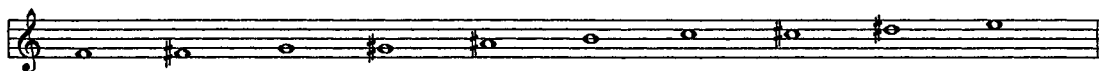
1a. D ja G puuttuvat



1b. D ja G puuttuvat



2a. A ja D puuttuvat



2b. A ja D puuttuvat



#### ESIMERKKI 27. *Cinque notturnin* skaalamuodostelmat

(9) Pienyksiköiden lopetuseleitä ovat tempoltaan hidastuvat ja dynamiikaltaan vaimenevat (tavallisimmin) alaspäiset skaalamuodostelmat.

(10) Puoli- tai kokoaskelista muodostuvien pienien 3–4-sävelisten aiheiden variointi yhden sävelen oktaavisiirrolla, jolloin sekunti-intervalli muuntuu erilaisiksi septimeiksi, oktaaveiksi tai nooneiksi. Tätä voidaan pitää jäänteinä dodekafonisesta ajattelutavasta, jonka mukaan rivin säveliä voidaan siirtää vapaasti eri oktaavialoihin rivin muodon silti muuttumatta.

(11) Vertikaalisen ja horisontaalisen symmetrian (tai quasisymmetrian) käyttö yksittäisten musiikillisten aiheiden/hahmojen yhteydessä.

(12) Kiila- tai viuhkamaisesti avautuva tekstuuri, joka on ominaista valtaosalle Meriläisen tuotantoa.

(13) Quasitonaaliset musiikilliset eleet ja teoksessa ilmenevä tonaalinen keskussävel (E). Varsinkin koodassa E-tonaliteetti ankkuroidaan varsin selkeästi. 1970-luvun teoksista ainakin 5. *sinfoniasta*, 4. *pianosonaatista*, *Mediataatiosta sellolle ja pianolle*, *Dialogueista pianolle ja orkesterille* ja *Cinque*

*notturmi* -sarjasta on löydettävissä tonaalisia keskussäveliä (konsonoivista harmonioista puhumattakaan). *Cinque notturni* -sarjan Chopin-viitteitä ja tonaalisia eleitä on tarkastellut Veijo Murtomäki (Murtomäki 1983).

(14) Teoksen aloittavan jousien glissandoaiheen transformaatio vaskille, joka esiintyy keskellä huipentumaa. Ainakin 5. *sinfoniassa* esiintyy täsmälleen samanlainen tilanne (vaskien soittama alkumotiivin muunnos tahdeissa 229–231 ja 240–241).

(15) Rytmiiikan ikiliikkujamainen 16-osaliike 2. jaksossa, jonka funktiona on tuoda tekstuuriin nopeaa ja pulsaatioltaan säännöllistä liikettä (vrt. Meriläisen korostama säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmin vuorovaikutus).

(16) Esineellistynyt liike tilassa. Teos on nimensä mukaisesti musiikillinen mobile, jossa pitkien sävelien/sointujen luomassa "tilassa" erilaiset (liike)hahmot sysäilevät toisiaan liikkeelle ja reagoivat toisiinsa. Perinteinen temporaalinen aikakäsitys tuntuu menettävän merkitystään.

(17) Musiikin "juokseminen tyhjiin" prosessin tasolla jakson tai pienyksiön rajakohdassa. Seuraava jakso tai pienyksikkö pyrkii aloittamaan prosessin tai kehityslinjan uudelleen alusta. Musiikin "juokseminen tyhjiin" on Heinisen lanseeraama käsite, jolla hän kuvaili 3. *sinfonian* tapahtumia (Heininen 1972, 95):

"Kolmas osa varioi ensiosan 3/8-tahdeissa vilahtanutta materiaalia [...], osittain hyvinkin kiinteiksi ja voimakkaiksi hahmoiksi [...], siteeraa myös kolmijakoisen rytmin puitteissa 1. osan terssi-nooni -motiiveja ja trokeerytmejä [...], mutta lopputuloksena on musiikin tyhjiin juokseminen. Osan alkuosa kertautuu sellaisenaan – samalla tuloksella."

*Cinque notturni* -sarjan 1. osasta Murtomäki kirjoittaa seuraavaa (Murtomäki 1983, 10):

"Toinen pienoismuoto alkaa sumun ja vasta-aiheen yhteenkietoutumisella, joka saattaa matkaan nyt jo kiilaksi pirstoutuneen nocturnen; ensimmäinen suurempi muotoyksikkö päättyy sitten liikkeen stagnaatioon [...]. Toinen suuryksikkö alkaa kuvioista 12 ikäänkuin mitään ei olisi tapahtunut osan alkuun verrattuna, mutta selvää on että toisen ylöspäisen yrityksen jälkeen [...] ei alun lyyrinen tilanne voi enää uusiutua [...]."

(18) Kokonaisuuden hahmottuminen kolmeen jaksoon, johon liittyy teoksen alkuasetelman mieliin palauttava kooda. Mitään viittausta sonaattimuotoisuuteen ei esiinny (kuten esim. 2. *pianokonsertossa*), vaan jokainen



semmoinen tuntu, että ne ovat aluksi kuin yksi kello, mutta sitten ne eriytyvätkin ja on vaikutelma, että ne liikkuvat toinen taaksepäin ja toinen eteenpäin. Minä suorastaan joskus totesin, että aivan kuin aika menisi hetkellisesti taaksepäin. Ja sitten kun kellot ovat ääripisteissään, syntyy tasainen rytmi "tik-tak-tik-tak", ja sitten taas ne lähestyvät toisiaan ja tulee hetki, jolloin ne ovat näennäisesti yhdessä, vaikka koko ajan tämä eroavaisuus on tietysti olemassa. Tällainen havainto, jota minä olen käyttänyt sitten aivan kuin rytmityyppinä tai rytmin periodina, oli yksi heräte tai yksi merkki siitä ajan ulottuvuuksien aistimuksesta, jotka liittyivät tähän. Siellähän on se säännöllinen pulssi ja sen ympärillä alkaa tapahtua kaikenmoista. Että sitä voi tarkata rytmisenä tapahtumana: sieltä löytyy ja avautuu se problematiikka, joka juuri tämän säännöllisen – ei-säännöllisen rytmin vuorovaikutuksena tuli minulle tärkeäksi."

(2) *Mobilessa* esiintyy runsaasti pitkiä säveliä ja sointuja ("urkupisteitä") sekä jähmettyneitä sointupilareita. Ne muodostavat eräänlaisen "soivan tilan", joita vasten (tai joihin) sävelkuviot ja -ryöpsähdykset "heitetään". Yhdessä vaiherytmiikan ja harvenevien sävel- tai sointusarjojen kanssa ne tuhoavat vaikutelman "normaalista" (pulsatiivisesta) ajasta. Nämä piirteet ("esineellistynyt liike tilassa") vaikuttavat korostuvan entisestään 1980-luvun teoksissa.

(3) Orkestrointi on ohutta ja ilmavaa, jolloin tauoilla (hiljaisuudella) on paikoin lähes yhtä suuri merkitys kuin sävelillä. Tämä viittaa 1980-luvun teosten "hiljaisuuden musiikkiin". Tosin jo *Sellokonsertossa* orkestrointi on varsin usein ohutta. *Mobilessa* ei esiinny tummanpuhuvaa massiivista orkestrointia, kuten esimerkiksi 2. *pianokonsertossa*, 3. *sinfoniassa* tai *Dialogeissa pianolle ja orkesterille*. Puhaltimet alkavat vallata etusijaa orkestroinnissa (kuten usein on laita 1980-luvun teoksissa), matalia jousia käytetään hämmästyttävän säästeliäästi. 1970-luvun lopun tuotannostaan Meriläinen on sanonut seuraavaa (Meriläinen 1987a):

"Minä yksinkertaisesti kyllästyin siihen "puhkuun", joka oli 3. sinfoniassa ja Dialogeissa. Dialogit oli työ, joka ei millään tavalla herättänyt kiinnostusta. Mutta jollakin tavalla se oli ja on edelleenkin minulle itselleni eräänlainen huipentuma, juuri tämän kauden [huipentuma]. Sen jälkeen tulee itse asiassa hyvin jyrkkä vaihdos. Aina kaikki sanoo, että minun musiikissani ei ole koskaan ollut jyrkkiä vaihdoksia. Se ei pidä paikkaansa ihan tarkkaan ottaen. Tässä Simultus-kvartetissa minä silloin ihan spontaanisti käänsin selkäni sille periodille: se tuli yksinkertaisesti täyteen. Silloin oli tämä Cluster-kvartetti, joka pyysi minulta teosta, ja tietysti tämä yhdistelmä jo edustaa ja vaatii toisenlaista käsittelyä. Jollakin tavalla se tilaus tuli hyvään aikaan ja kun minä pidin niistä muusikoista, he ovat hyviä muusikoita, niin kyllä minä tein sitten ihan tosissani tämän Simultuksen. Jos teosta tarkastelee, niin luulen, että siinä täytyy kiinnittää nimenomaan rytmiin erityistä huomiota. Ja kuten olen joskus sanonut, minä oikeastaan palaan siinä nuoruuden ostinatoon, jota toinen pianokonsertto ja ensimmäinen sinfoniakin ovat väärällensä. Siis se toistuva, säännöllinen rytmi. Ja sen jälkeen oikeastaan voisi rytmin tuloa karakterisoida siten, että siinä on aivan kuin säännöllisen ja epäsäännöllisen, tai säännöllisen ja ei-säännöllisen, säännöllisen ja vapaan rytmin vuorovaikutus, joka rupesi kiinnostamaan

eri tavalla. Siis tarkoitan rytmin muotona eri tavalla kuin aikaisemmin. Että siinä on yksi selvä raja: rytmistä tulee aika yhtäkkiä hyvin tärkeä [elementti]."

(4) Musiikki on kautaltaan hämmästyttävän fragmentaarista ja improvisatorisen luonteista. Melodisista hahmoista tai eleistä ei juurikaan voida puhua ja ylipäänsä säveltaso-organisaatio on teoksessa työnnetty taka-alalle. Huomio keskittyy rytmiin (tai aika-ulottuvuuteen) ja sointiin. Tämä poikkeaa edeltäneistä 1970-luvun teoksissa, mutta on tyypillistä 1980-luvun teoksille. Esimerkissä 28 on kaksi laulavaa ja/tai intervallirakenteeltaan voittopuolisesti konsonoivaa melodista aihetta Meriläisen 1970-luvun teoksista. Esimerkissä 29 puolestaan on kaksi Meriläisen 1980-luvun tuotannolle tyypillistä hahmoa, jotka ovat luonteeltaan enemmänkin abstrakteja intervallikombinaatioita kuin melodisia eleitä. Molemmat aiheet esiintyvät useissa 1980-luvun teoksissa, jälkimmäisestä "*...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*" -teoksen aiheesta Meriläinen on sanonut vuonna 1987 (Meriläinen 1987a), että se on hänen viimeaikaisessa tuotannossaan eräänlainen tavaramerkki:

The image displays a musical score for two examples, 28a and 28b. The top system, labeled '300', features three staves for woodwinds: Ob. 1, Cl. 1, and Cl. 2. The woodwinds play a melodic line with 'soli' and 'poco' markings. The bottom system, labeled 'pno', shows the piano accompaniment with '(ad. lib.)' and 'poco' markings. The piano part consists of a series of chords and arpeggios.

ESIMERKKI 28a-b. Melodisia aiheita 1970-luvulta: 5. sinfonia ja Dialogeja

Handwritten musical score for Example 29a-b. The top system (measures 12-21) features a vocal line with a melodic flourish, piano accompaniment with 'p' and 'pp' markings, and a 'SOPRA' vocal line. The bottom system (measures 22-25) shows piano accompaniment with 'Andante' marking and 'pp' dynamics.

ESIMERKKI 29a-b. Simultuksen arabeskeja ja Maiseman "melodia"

(5) Konsonoivat kaksiääniset kombinaatiot (ts. terssit, sekstit ja undesimit) ovat harvinaisia eivätkä ne esiintyessäänkään ole mitenkään korostetussa asemassa, toisin kuin 1970-luvun teoksissa yleensä. Tämä on tyypillistä 1980-luvun "hiljaisuuden" tai "huilukauden" teoksille.

## LOPPUSANAT

Tutkielmassani olen viitannut runsaasti *Mobilea* ajallisesti lähellä oleviin teoksiin, ts. Meriläisen 1970-luvun loppupuolen tuotantoon, jota olen tarkastellut analyttisessä mielessä melko paljon. Seuraavassa esitän luettelon Meriläisen tuotannon vuosina 1974–81:

- Pianosonaatti nro 4 – Epyllion II (1974)
- Meditaatio sellolle ja pianolle (1974)
- Konsertto sellolle ja orkesterille (1975). Korjattu tammikuussa 1978.
- Alasin, 2-näytöksinen tanssipantomiiimi (1975)
- Elektroninen sinfonia – sinfonia nro 4 "Alasin" (1975)
- Sinfonia nro 5 (1976)
- Grandfather Benno's Night Music, käyrätorvelle (1976)
- Dialogeja pianolle ja orkesterille (1977)
- Mobile – Ein Spiel für Orchester (1977)
- Cinque notturni per piano (1978)
- Suvisoitto huilulle ja heinäsirkoille (1979)
- Simultus for Four (1979)
- "Ku-gu-ku", elektroakustista musiikkia (1979)
- Kyma per quartetto d'archi (2. jousikvartetto) (1980)
- Paripeli sellolle ja pianolle (1980)
- Kineettinen runo pianolle ja orkesterille (1981)

Tutkimuksen tässä vaiheessa vaikuttaa ilmeiseltä, että sävellykset *Dialogeja pianolle ja orkesterille* -teokseen asti muodostavat oman yhtenäisen ryhmänsä, kun sitä vastoin sävellykset *Suvisoitosta* lähtien tuntuvat kuuluvan Meriläisen tuotannossa uuteen tyyliin. *Mobile* ja varsinkin *Cinque notturni* -sarja vaikuttavat mielenkiintoisella tavalla sisältävän tyylipiirteitä molemmista teosryhmistä. Meriläinen itse kertoo *Simultus* ja *Kyma* -kvartetoista seuraavaa (Meriläinen 1990):

"Niin, olen sanonut, että nämä kaksi kvartettoa – Kyma ja Simultus – ovat sisarteoksia tietystä miehestä. Ja se, mille minä käänän selkäni, jonka minä sanon siinä varsin selvästi... se puhku, joka viittasi voimakkaasti ilmaisulliseen tahtoon ja ylimalkaan tämä voimakas, laajapiirteinen ja iso sanonta korvautui sitten paljon intiimimmällä pohdinnalla; tietysti näiden kvartettojen luonteen takia jo sinänsä.

Ja sitten toisaalta, mikä sitten myöskin oli minulle tärkeätä, oli tämä rytmien ajatus siitä, että sijoitetaan säännöllinen rytmi epäsäännöllisen ja muuttuvan rytmien yhteyteen. Se ei sinänsä ollut mitenkään uutta, koska se on kiinnostanut minua jo paljon varhaisemminkin. Esimerkiksi *Dialogeissa* on ensimmäisessä osassa varsin selvästi tällaista ajattelua: siellä toinen viulu alkaa sahata pientä klusteria

vetojousella jatkuvasti – pitkän, eräänlaisen kehittelyvaiheen läpi menee tällainen säännöllinen pulssi, joka on siellä olemassa, [ja] jonka pulssin sitten ottaa piano sen huippukohdan jälkeen ja jatkaa. Ja se on siellä ihan itsenäinen rytmisen pulssi.

Minä olen käyttänyt sellaista... Täällä muuten Paavo Rautio jollakin tavalla ilahtui, tai ei uskonut siihen ensin, että olen [Dialogeissa] käyttänyt myöskin muita soittimia, puhallinryhmiä, esimerkiksi cornoja sillä tavalla, että minä annan jonkun tietyn pulssin heille – tai käytännössä kapellimestari antaa ja jättää heidät oman onnensa nojaan ja tekee kaikkea muuta. Ja se pulssi säilyy siellä. Kuten sanottu, tämä ei ollut sillä tavalla uusi [seikka], mutta siitä tuli hyvin tärkeä ja keskeinen aines, että koko ajattelutapa... Puhun mielelläni Kymasta, koska siinä se ehkä on kaikkein selvemmin esillä: aivan kuin koko teoksen lähtökohta ja ajattelutapa, mikä siihen sisältyy, nojautuu enemmän tai vähemmän juuri tällaiseen rytmiseen havaintoon."

Meriläisen tuotanto kokonaisuudessaan on hyvin yhtenäistä, eikä se sisällä tyyllillisesti rajuja murroskohtia. Jos kuitenkin kuuntelee peräjälkeen teokset *Dialogeja pianolle ja orkesterille* ja *Simultus for Four*, niin kuulija havainnee pelkän kuulokuvankin perusteella, että kyse on täysin toisenlaisista sointimaailmoista. Säveltäjän edellä siteerattuja näkemyksiä uudesta tyylivaiheesta vaikuttaisi puoltavan se, että Meriläisen 1980-luvun musiikissa esiintyy muutamia välittömästi kuultavia ja havaittavia piirteitä, jotka poikkeavat edellisen vuosikymmenen tuotannosta:

- rytmin korottaminen musiikin parametreista keskeisimmäksi
- tila-aika -notaation ja ohjatun aleatorisuuden vakiintuminen nuotikuvaan
- luopuminen lajiperinteeseen viittaavista teosotsikoista
- keskittyminen kamarimusiikkiin
- massiivisten sointipintojen katoaminen orkesteriteoksista
- ohuen ja dynaamisesti hillityn kudoksen suosiminen myös orkesterimusiikissa

Tutkielmassani olen pyrkinyt analysoimaan yhden teoksen puitteissa Meriläisen sävelkielen keskeisiä tunnuspiirteitä. Tavoitteenani on myös ollut tarjota lähtökohta Meriläisen 1970-luvun lopun mielenkiintoisen tyylivaiheen systemaattisemmalle tarkastelulle.

## LÄHTEET, KIRJALLISUUS JA TUTKIMUSMATERIAALI

## 1. Painetut

- Brindle-Smith, Reginald 1975. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Cope, D. H. 1984. *New Directions in Music*. (4. painos) Iowa: Wm. C. Brown Publishers.
- Griffiths, P. 1981. *Modern Music. The avant garde since 1945*. Lontoo: JM Dent & Sons Ltd.
- Griffiths, P. 1978. *Boulez*. Oxford Studies of Composers (16). Oxford: Oxford University Press.
- Griffiths, P. 1983. *György Ligeti. The Contemporary Composers*. Lontoo: Robson Books.
- Griffiths, P. 1985. *Olivier Messiaen and the music of time*. Lontoo: Faber & Faber Ltd.
- Griffiths, P. 1992. *musica nova – modernin musiikin historia Debussystä Bouleziin*. Suomentaja Jouko Laaksamo. Budapest: Kustannusosakeyhtiö Puijo (Alkuteos julk. 1978).
- Heininen, P. 1972. *Usko Meriläinen*. Musiikki 2, 67–99.
- Heiniö, M. 1981. *Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa*. Musiikki 1, 1–89.
- Heiniö, M. 1982. *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesittelyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Edition Fazer.
- Heiniö, M. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, M. 1985a. *Usklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I*. Musiikki 1–2, 1–74.
- Heiniö, M. 1985b. *Usklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin II*. Musiikki 3–4, 171–260.
- Heiniö, M. 1986. *12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin*. Musiikki 3–4.
- Heiniö, M. 1988. *Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. Musiikki 1–2.

- Heiniö, M. 1991a. *Kineettisyys Usko Meriläisen musiikissa*. Musiikkitiede 1, 132–137.
- Heiniö, M. 1991b. Tekniikka ja tyyli. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus, 222–251.
- Heiniö, M. 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo: WSOY.
- Kaipainen, J. 1991. *Usko Meriläinen: Aikaviiva*. Partituurin esittelyteksti. Espoo: Fazer Music Inc.
- Korhonen, K. 1990. *Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965–1990*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Kurtz, M. 1992. *Stockhausen: A Biography*. Saksankielisestä alkuteoksesta englanniksi kääntänyt Richard Toop. Lontoo: Faber & Faber Ltd (Alkuteos julk. 1988).
- Meriläinen, U. 1976a. Artikkeliteoksessa E. Salmenhaara (toim.) *12 suomalaista säveltäjää kertoo Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Keuruu: Otava, 101–115.
- Morgan, R.P. (Ed.) 1992. *Anthology of Twentieth Century Music*. New York: W.W. Norton & Co. Inc.
- Morgan, R.P. 1991. *Twentieth Century Music – A History of Musical Style in Modern Europe and America* (The Norton Introduction to Music History). New York: W.W. Norton & Co. Inc.
- Murtomäki, V. 1983. *Meriläisen "Cinque notturni" per piano*. Synkooppi op. 13 (2), 6–13.
- Nuorvala, J. 1991. Minimalismi. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus, 115–162.
- Schwinger, W. 1989. *Krzysztof Penderecki – His Life and work*. Saksasta englanniksi kääntänyt William Mann. Lontoo: Schott & Co. Ltd. (Alkuteos julk. 1979.)
- Stone, K. 1980. *Music Notation in the Twentieth Century*. A Practical Guidebook. Lontoo: W.W. Norton & Company.
- Stucky, S. 1981. *Lutoslawski and his music*. Lontoo: Cambridge University Press.
- White, J. D. 1984. *The Analysis of Music*. (2. painos) Lontoo: The Scarecrow Press, Inc.

## 2. Painamattomat

- Leppänen, T. 1990. *Ajan organisaatio Usko Meriläisen musiikissa*. Turun yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -työ.

- Meriläinen, U. 1987b. Kirje Jouko Laaksamolle 09.07.1987.
- Suilamo, H. 1988. Usko Meriläinen. Julkaisussa R. Nieminen (toim.) *Usko Meriläinen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1987–88*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.

### 3. Haastattelut ja radioesitelmät

- Meriläinen, U. 1975. Haastattelu keväällä 1975, haastattelijana Niilo Makkonen.
- Meriläinen, U. 1976b. Haastattelu keväällä 1976, haastattelijana Elina Lahti.
- Meriläinen, U. 1983. Haastattelu 18.04.1983, haastattelijana Tapio Koivukoski.
- Meriläinen, U. 1984. Haastattelu 20.02.1984, haastattelijana Kirsti Vanninen.
- Meriläinen, U. 1987a. Haastattelu Tampereella 09.02.1987, haastattelijana Jouko Laaksamo.
- Meriläinen, U. 1988. Risto Niemisen haastattelumateriaali radio-ohjelmaan *Lähikuvassa Usko Meriläinen*. Suomen Yleisradio, Helsinki.
- Meriläinen, U. 1990. Haastattelu Tampereella 05.02.1990, haastattelijana Jouko Laaksamo.
- Suilamo, H. 1987. Radio-esitelmä Usko Meriläisestä. Suomen Yleisradio 13.10.1987.
- Wennäköski, L. 1996. Lotta Wennäköski esittelee Esittelee Usko Meriläisen kolmannen sinfonian. Radio-ohjelmassa H. Valsta (toim.) *Kanjoneista tähtiin*. Suomen Yleisradio (Yle 1) 08.05.1996.

### 4. Nuotit (painetut)

- Bartók, B. Jousikvartetto nro 5. Universal Edition (No.167). Wien.
- Bartók, B. Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle. Universal Edition (No. 201). Wien.
- Ligeti, G. Drei Stücke für zwei Klaviere. Schott (ED 6687). Mainz, 1976.
- Ligeti, G. Lontano für großes Orchester. Schott (ED 6303). Mainz, 1969.
- Lutoslawski, W. Jousikvartetto. Chester Music. Lontoo, 1967.
- Lutoslawski, W. Mi-parti. Chester Music. Lontoo, 1976.
- Meriläinen, U. Cinque notturni per piano. Edition Fazer (F. M. 06247-1). Helsinki, 1978.
- Meriläinen, U. Concerto per 13 ("Concerto per tredici"). Edition Fazer (F. M. 05810-7). Helsinki, 1976.



- Meriläinen, U. Dialogeja pianolle ja orkesterille. Edition Pan (106).  
Helsinki, 1987.
- Meriläinen, U. Impression für Kammer-Ensemble. Bote & Bock (22066  
969). Berlin / Wiesbaden, 1967.
- Meriläinen, U. Kyma jousikvartetille (= jousikvartetto nro 2).  
Jasemusiikki/Edition Reimers. Hämeenlinna, 1981.
- Meriläinen, U. Konsertto nro 2 pianolle ja orkesterille. Edition Pan (UM1).  
Helsinki, 1984.
- Meriläinen, U. Konsertto orkesterille nro 2 "Aikaviiva". Edition Fazer (F  
08310-5). Espoo, 1991.
- Meriläinen, U. Meditaatio sellolle ja pianolle. Edition Fazer (F. M. 05872-7).  
Helsinki, 1976.
- Meriläinen, U. Pianosonaatti nro 2. Josef Weinberger GmbH.  
Frankfurt/Main, 1967.
- Meriläinen, U. Pianosonaatti nro 3. Edition Fazer (F. M. 5362). Helsinki,  
1973.
- Meriläinen, U. Pianosonaatti nro 4, "Epyllion II". Edition Fazer (F. M.  
05661-4). Helsinki, 1975.
- Meriläinen, U. Sinfonia nro 2. Bote & Bock (21902 931). Berlin /  
Wiesbaden, 1965.
- Meriläinen, U. Sinfonia nro 5. Edition Pan (105). Helsinki, 1987.
- Meriläinen, U. Suvisoitto huilulle ja heinäsirkoille. Edition Pan (UM 2).  
Helsinki, 1986. (Partituuri sisältää nauhaosuuden äänitteenä).
- Messiaen, O. Quatour pour la fin du temps. Durand S.A. Pariisi.
- Penderecki, K. Viulukonsertto (nro 1). Schott (ED 6917). Mainz, 1978.
- Webern, A. Sinfonia op. 21. Universal Edition (Z. 9034). Budapest.

### **5. Nuotit (käsikirjoitukset)**

- Meriläinen, U. Konsertto orkesterille (1956). Suomalaisen musiikin  
tiedotuskeskus, arkistonro 61. Helsinki.
- Meriläinen, U. Konsertto sellolle ja orkesterille. Suomalaisen musiikin  
tiedotuskeskus, arkistonro 3017. Helsinki.
- Meriläinen, U. Metamorfora per sette. Suomalaisen musiikin  
tiedotuskeskus, arkistonro 1786. Helsinki.
- Meriläinen, U. "Mobile" – Ein Spiel für Orchester. Suomalaisen musiikin  
tiedotuskeskus, arkistonro 5440. Helsinki.
- Meriläinen, U. Mouvements circulaires en douceur. Suomalaisen  
musiikin tiedotuskeskus, arkistonro 8954. Helsinki.

- Meriläinen, U. "mutta tähän on maisema, monsieur Dali!"  
Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, arkistonro 8886. Helsinki.
- Meriläinen, U. Papillions. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus,  
arkistonro 762. Helsinki.
- Meriläinen, U. Paripeli sellolle ja pianolle. Suomalaisen musiikin  
tiedotuskeskus, arkistonro 6159. Helsinki.
- Meriläinen, U. Simultus for Four. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus,  
arkistonro 4107. Helsinki.
- Meriläinen, U. Sinfonia nro 3. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus,  
arkistonro 781. Helsinki.
- Meriläinen, U. Zimbal. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, arkistonro  
8999. Helsinki.

## 6. Äänitteet

- Meriläinen, U. "Mobile" – Ein Spiel für Orchester. Radion  
sinfoniaorkesteri, joht. Leif Segerstam. Konserttiesitys, äänitetty  
radiosta 24.03.1987.
- Meriläinen, U. Alasin (lyhennetty versio). Toteutettu Yleisradion  
kokeilustudiossa. Äänitarkkailija: Antero Honkanen. JaseCD 0014.  
Julk. 1990.
- Meriläinen, U. Alasin, 2-näytöksinen tanssipantomiiimi. Toteutettu  
Yleisradion kokeilustudiossa. Äänitarkkailija: Antero Honkanen.  
Äänitetty Yleisradion kantanauhoilta V-5506-7.

## TEOSLUETTELO

- 1954 Partita for Brass
- 1955 Sarja pianolle  
Sinfonia nro 1  
Pianokonsertto nro 1
- 1956 Konsertto orkesterille
- 1958 Sonatina per pianoforte
- 1960 Pianosonaatti nro 1  
Arius, 3-näytöksinen baletti  
Sarja nro 1 bal. Arius
- 1961 Neljä rakkauslaulua
- 1962 Kamarikonsertto viululle, kahdelle jousiorkesterille  
sekä lyömäsoittimille  
Riviravi – pieniä pianosävellyksiä nuorille  
Sarja nro 2 bal. Arius  
Neljä bagatellia jousikvartetille
- 1963 Epillion
- 1964 Sinfonia nro 2  
Arabeskeja soolosellolle  
Johdanto ja variaatioita bal. Arius
- 1965 Impression für Kammer-Ensemble  
Opusculum – Metamorphosis per violino solo  
Homage à J.S. viululle ja pianolle  
Jousikvartetto nro 1
- 1966 Pianosonaatti nro 2  
Tre notturni per piano
- 1968 Metamorfora per 7  
Divertimento
- 1969 Musique du printemps  
Pianokonsertto nro 2  
Papillions kahdelle pianolle
- 1971 Sinfonia nro 3
- 1972 Concerto per 13  
Pianosonaatti nro 3
- 1973 Konsertto kontrabassolle ja lyömäsoittimille  
Psykhe, 2-näytöksinen baletti  
Aspekteja bal. Psykhe ääninauhalle ja soitinyhtyeelle

- 1974 Pianosonaatti nro 4 – Epyllion II  
Meditaatio sellolle ja pianolle
- 1975 Konsertto sellolle ja orkesterille. Korjattu tammikuussa 1978.  
Alasin, 2-näytöksinen tanssipantomiiimi  
Elektroninen sinfonia – sinfonia nro 4 "Alasin"
- 1976 Sinfonia nro 5  
Grandfather Benno's Night Music
- 1977 Dialogeja pianolle ja orkesterille  
"Mobile" – Ein Spiel für Orchester
- 1978 Cinque notturni per piano
- 1979 Suvisoitto huilulle ja heinäsirkoille  
Simultus for Four  
"Ku-gu-ku", elektroakustista musiikkia
- 1980 Kyma per quartetto d'archi (2. jousikvartetto)  
Paripeli sellolle ja pianolle
- 1981 Kineettinen runo pianolle ja orkesterille
- 1982 Kivenmurskaajat, laulu Tampereelle (Musiikkia Arvo Ahlroosin  
ohjaamaan TV-dokumenttiin "Näin käy Tampereen")  
Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti (radiofonia)  
Sonaatti alttosaksofonille ja pianolle
- 1983 Zimbal cembalolle
- 1984 Huilu – veden peili  
Quattro notturni per arpa  
Oratorio Picassolle, radiofoninen versio
- 1985 Mouvements circulaires en douceur puor quatour á flutes  
Visions and Whispers huilulle ja orkesterille
- 1986 ..."mutta tämänhän on maisema, monsieur Dali!"  
Tollai, oboelle
- 1987 Yö, vene ja punaiset purjeet  
Exodus orkesterille, kuorolle ja solisteille
- 1989 Aikaviiva – Konsertto nro 2 orkesterille
- 1990 Kirje sellistille  
Clock-work-Brass  
Unes, klarinetille ja sellolle
- 1991 Kitarakonsertto
- 1992 Jousikvartetto nro 3  
Pianosonaatti nro 5

- 1994 Kesäkonsertto "Geasseija niehku", kamariorkesterille  
Suvitorisoitto, puhallinorkesterille
- 1995 Henrietten juhlat, huilulle, sellolle ja pianolle
- 1996 Kehrä, orkesterille
- 1997 Due notturni in una parte, sellolle, klarinetille ja pianolle  
Notturme della ottava notte, viululle, klarinetille ja pianolle  
Sona per piano