

**Tyylianalyttinen tutkimus Usko Meriläisen teoksista  
"Mobile" – Ein Spiel für Orchester  
ja  
...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!**

Musiikkitieteen lisensiaatintutkielma  
Jyväskylän yliopisto

Marraskuu 2000  
Jouko Laaksamo

<b>Tiedekunta</b> Humanistinen	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> Jouko Laaksamo	
<b>Työn nimi</b> Tyylianalyttinen tutkimus Usko Meriläisen teoksista "Mobile" – Ein Spiel für Orchester ja ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!	
<b>Oppiaine</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji</b> Lisensiaatintutkielma
<b>Aika</b> Marraskuu 2000	<b>Sivumäärä</b> 176 s. + teosluettelo
<p><b>Tiivistelmä - Abstract</b></p> <p>Työni on tyylianalyttinen tutkielma Usko Meriläisen (s. 1930) kahdesta orkesteriteoksesta, <i>"Mobile" – Ein Spiel für Orchester</i> (1977) ja <i>...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!</i> (1986). Tutkielma lähtee olettamuksesta, ettei Meriläisen sävellystavassa ole havaittavissa systemaattisia järjestelmiä (rivitekniisiä periaatteita, matemaattisia struktuureja yms.), jotka voitaisiin kiteyttää yksiselitteiseksi analyysimetodiksi. Tutkielman tavoitteena on hahmotella Meriläisen musiikkiin soveltuva analyysimetodi sekä metodin soveltaminen kahteen orkesteriteokseen. Koska Meriläisen teoksissa ns. "ongelmanasettelut" ovat usein teoskohtaisia, on analyysimetodin oltava riittävän väljä, jotta sitä voitaisiin soveltaa kulloiseenkin analysoitavaan teokseen soveltuvaksi. Analyysituloksista olen poiminut yhteenvedon omaisesti sekä analysoitaville teoksille että Meriläisen musiikille yleensä tyypillisiä piirteitä. Toisin sanoen olen pyrkinyt selvittämään, millä tavoin 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 on luonnollisin lähtökohhta Meriläisen teosten yksityiskohtaiselle analysoinnille. Kuten tutkielmassa käy ilmi, Meriläinen kaihtaa sävellysprosessin intuitiivisuutta rajoittavia rationaalisia sävellysmetodeja.</p> <p>Aloitin raporttini tarkastelemalla Meriläisen tuotantoa yleiseurooppalaisen sodanjälkeisen musiikin viitekehysessä. Seuraavaksi luon alustavan katsauksen Meriläisen musiikille tunnusomaisiin piirteisiin. Tutkielman ytimen muodostavat analyysimetodin esittely, varsinaiset teosanalyysit sekä analyysitulosten tarkastelu. <i>Mobile</i> sisältää runsaasti Meriläiselle tyypillisiä piirteitä, mutta siitä on lisäksi havaittavissa tekijöitä, jotka viittaavat syntyajankohtansa lisäksi tulevaisuuteen, Meriläisen 1980-luvun tuotantoon. <i>Maisema</i> on sointiasultaan sangen lähellä <i>Mobilea</i>. Samalla <i>Maisemassa</i> esiintyy luonnollisesti lukuisia Meriläisen 1980-luvun tuotannolle ominaisia piirteitä, joita <i>Mobilesta</i> ei ole vielä löydettävissä.</p>	
<b>Asiasanat</b> musiikkianalyysi, musiikinhistoria, tyylianalyysi, 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>5</b>
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite	5
1.2 Tutkimuksen rakenne	7
1.3 Aikaisemmat tutkimukset ja lähdemateriaali	8
<b>2 MERILÄISEN MUSIIKIN TYYLIPIIRTEITÄ</b>	<b>10</b>
2.1 Meriläisen asema postmodernissa tyylikirjossa	10
2.2 Tyylikaudet	15
2.3 Säveltaso-organisaatio	17
2.4 Meriläisen musiikille tyypillisiä hahmoja – esineellistynyttä liikettä tilassa?	30
2.5 Rytmii ja ajan organisointi	35
2.6 Soitinnus	38
<b>3 ANALYYSIMETODI</b>	<b>41</b>
3.1 Teoreettiset lähtökohdat	41
3.2 Nykymusiikin analysoinnin ongelmia	49
3.3 Analyysimetodi	57
3.4 Yleiset huomiot analysoitavista teoksista	63
3.5 Säveltaso-organisaatio	65
3.6 Rytmii ja ajan organisointi	67
3.7 Soitiväri ja instrumentointi	69
3.8 Muotorakenne	73
3.9 Analyysitulosten tarkastelu	78
<b>4 "MOBILE" – EIN SPIEL FÜR ORCHESTER</b>	<b>80</b>
4.1 Yleistä	80
4.2 Rakenne	88
4.3 Ensimmäinen jakso	90
4.4 Toinen jakso	98
4.5 Kolmas jakso ja kooda	107
4.6 Teoksen kantaesityksestä	110

<b>5 ..."MUTTA TÄMÄHÄN ON MAISEMA, MONSIEUR DALI!"</b>	<b>114</b>
5.1 Yleistä	114
5.2 Rakenne	121
5.3 Ensimmäinen jakso	125
5.4 Toinen jakso	131
5.5 Kolmas jakso	136
5.6 Neljäs jakso	145
5.7 Teoksen kantaesityksestä	149
<b>6 ANALYYSITULOSTEN TARKASTELUA</b>	<b>153</b>
<b>LOPPUSANAT</b>	<b>165</b>
<b>LÄHTEET, KIRJALLISUUS JA TUTKIMUSMATERIAALI</b>	<b>168</b>
<b>TEOSLUETTELO</b>	<b>177</b>

## ALKUSANAT

Lisensiaatintyöni on tyylianalyttinen tutkielma Usko Meriläisen (s. Tampereella 1930) kahdesta orkesteriteoksesta. Kyse on perinteisin menetelmin – siis ilman esimerkiksi tietokoneohjelmien apua – suoritetusta partituurin tutkimiseen ja auditiiviseen havainnointiin keskittyvästä musiikkianalyysistä. Musiikkianalyysi on perinteisesti mielletty musiikkitieteen omimmaksi alueeksi, eikä sen harjoittamista vielä pari vuosikymmentä sitten tarvinnut millään tavoin puolustella tai perustella. Nykyään tilanne on aivan toinen. Yksittäisen säveltäjän yksittäiseen teokseen tai teosryhmään kohdistuva musiikkianalyttinen tutkimus nähdään valitettavan usein tieteellisenä kummajaisena, jonka olemassaoloa – ja jopa tieteellisyyttä – tutkijan on oltava valmis perustelemaan.

Miksi siis olen valinnut jopa vanhanaikaiseksi koetun tutkimusalan? Mielenkiintoni kohdistuu nykymusiikkiin (ja sivumennen sanottuna: genrestä riippumatta), sillä olen vakuuttunut siitä, että kykenen parhaiten vastaanottamaan ja ymmärtämään omana aikamani tai lähimenneisyydessä syntyneitä musiikkia. Kuuntelen luonnollisesti myös muiden aikakausien musiikkia, mutta mitä kauemmas historiassa edetään menneisyyteen, sitä vaikeampi on nähdäkseni ymmärtää teosten syntyajankohtien kulttuurihistoriallista miljöötä. Sävelteokseenhan luonnollisesti vaikuttaa väistämättä se ympäröivä maailma, missä säveltäjä työskentelee. Niinpä mitä lähempänä nykyaikaa analysoitava teos on syntynyt, sitä paremmat mahdollisuudet tutkijalla mielestäni on tavoittaa teoksesta huokuva "ajan henki".

Omimmaksi alueeksi koen musiikin historian – siis sen, kuinka esteettiset näkökannat, sävellystekniikat ja musiikin tyyllilajit muuttuvat (ei: kehittyvät) aikojen kuluessa. Ja tämä muutosprosessi on nähdäkseni kirjattavissa ainoastaan teosanalyysien kautta. Nykymusiikin kohdalla ei kuitenkaan ole enää havaittavissa "ajantyyliä", jonka puitteissa säveltäjä toteuttaisi omaa persoonatyyliään – kuten oli laita vielä 1800-luvulla. Sen sijaan musiikin kenttä koostuu nykyisin lukuisista persoonatyyleistä, joihin perehtyminen muodostaa vähitellen uskottoman rikkaan ja monipuolisen kuvan aikamme musiikin tyylikirjoista. Eri säveltäjien persoonatyyliä voidaan – tietyin varauksin – usein sijoittaa analyttisen tutkimuksen jälkeen yhteisien tyylinimikkeiden alle. Monien nykysäveltäjien tuotanto on tosin niin persoonallista, ettei sitä voida luokitella mihinkään tyylikategoriaan. Mutta yhtä kaikki: aikamme musiikin analyysin kautta on

vähitellen mahdollisuus muodostaa kuva niistä musiikin tyyleistä, joita on omana aikanamme syntynyt.

Minulta on silloin tällöin kysytty, mitä hyötyä tavalliselle musiikinkuluttajalle on nykymusiikin yksityiskohtaisesta analyysistä. Edelliseen kappaleeseen viitaten (ja kärjistäen) vastaan, että musiikkianalyysistä on mielestäni yhtä paljon hyötyä kuin esimerkiksi Mikko Heiniön erittäin ansiokkaasta suomalaisen nykymusiikin historiikista (*Aikamme musiikki 1945–1993*). Tämä teos – kuten muutkin sarjassa ilmestyneet historiikit – ei olisi milloinkaan nähnyt päivänvaloa ilman teosanalyysijä suomalaisten säveltäjien teoksista. Ilman musiikkianalyysiä ei voida harrastaa vakuuttavaa musiikinhistoriaa. Niinpä väitänkin, että musiikkianalyysi on vielä tänäkin päivänä yhtä hyödyllistä kuin historiankirjoitus – jopa sen edellytys.

Usko Meriläisen teosten analysointi on analyytikolle haasteellinen tehtävä. Toisen mailmansodan jälkeen debytoineelta modernistilta kenties odottaisi löytyvän teoreettisia malleja, joita hän enemmän tai vähemmän johdonmukaisesti toteuttaa sävellyksissään. Näin ei kuitenkaan ole laita. Intuitionsa, jopa improvisointiin nojaavan säveltäjän teoksista on turha etsiä esimerkiksi 12-sävelisyyteen tavalla tai toisella johdonmukaisesti nojautuvaa säveltasorganisaatiota, rytmimoodeja, vakioasteikkomuodostelmia tai teoksesta toiseen vakiona säilyviä muotoratkaisuja. Myöskin vähälukuiset 1900-luvun musiikkiin tarkoitetut yleiset analyysimetodit ovat tuottaneet pettymyksen: joukkoteoreettinenkin analyysi on Meriläisen kohdalla tuottanut tuloksena vain liuskakaupalla numerosarjoja, joista on saattanut 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 rytmikkaa ja sointiväriä).

Meriläisen teosten partituureja tarkastellessani on minulle vuosien mittaan alkanut valjeta, miten hänen musiikkiaan olisi lähestyttävä: koska kaiken kattavaa ja järjestelmällistä analyysimetodia ei hänen tuotantonsa kohdalla ole mahdollista luoda, jää ainoaksi keinoksi poimia hänen teoksissaan yleisesti esiintyviä yksittäisiä tyyli- ja muotoilun piirteitä. Tällaisen Meriläisen musiikin perusmateriaalin koostamisen myötä voidaan nähdäkseni vähitellen muodostaa analyyttisesti kestävä perusta hänen tuotantonsa järjestelmälliselle tarkastelulle. Toinen asia on se, että sallinneeko suomalaisessakin nykymusiikissa tänä päivänä vallitseva

kaiken salliva tyylipluralismi myös intuitiiviseen oivallukseen vankasti luottavan musiikkianalyysin?

Tarkoitukseni on tämän tutkielman puitteissa esitellä hahmottelemani analyysi-reitti, jonka pohjalta voidaan lähestyä Usko Meriläisen tuotantoa. Pyrkimykseni on ollut rakentaa tutkittavaa kohdetta mahdollisimman paljon muistuttava analyysimetodi. Metodini sijasta olisikin ehkä mielekkäämpää puhua "analyttisestä kartasta", jossa Meriläisen musiikille tyypillisten piirteiden esittelyn kautta pyritään orientoimaan tutkijaa kiinnittämään huomionsa analysoitavasta teoksesta todennäköisimmin tavattaviin keskeisiin rakenne- ja tyyli-seikkoihin. On selvää, että metodi on jatkuvassa käymistilassa. Olen varma, että monia Meriläisen keskeisiäkin tyyli-piirteitä en ole vielä tullut havainneeksi ja toisaalta olen saattanut korostaa liikaa joitakin piirteitä, jotka hänen koko tuotantonsa tai yksittäisen tyyli-periodin mittakaavassa eivät todellisuudessa ole niin keskeisessä asemassa kuin tutkimuksen tässä vaiheessa ehkä vaikuttaa. Sävellykset ovat yksilöitä, jolloin jokainen uusi teosanalyysi vaikuttaa samalla tavalla tai toisella itse analyysimetodiin. Ja näin tuleekin olla: analyysimetodin tulee olla musiikin nöyrä palvelija, ei sen herra.

Tutkielmani on kulunut fraasia käyttäkseni pisara siinä valtameressä, joka nykymusiikin persoonatyylilien tutkijaa odottaa. Varovainen toiveeni silti on, että työni antaisi muidenkin nykysäveltäjien teosten analysoijille analyttisiä vihjeitä – nykymusiikin kirjo ei nimittäin sittenkään ole aivan niin moninainen, kuin usein annetaan ymmärtää. Yhteisiä esteettisiä tai sävellysteknisiä asennoitumistapoja löytyy toki myös modernistisesti asennoituvien säveltäjien keskuudessa.

Lopuksi haluan myöntää, että tutkimukseni aiheen valinta on samalla peittelemättömästi esteettinen kannanotto: myös modernistisesti asennoituvat säveltäjät – nuo konserttiyleisön karkoittajat – voivat luoda ajan kuluu uhmaavia sävellyksiä. Modernin musiikin analysointiin ei välttämättä tarvita objektiivisia ja aukottomia analyysimetojeja. Musiikki koetaan tyyli-lajista riippumatta auditiivisesti ja tämän tulisi mielestäni myös analyysin ottaa huomioon: vaikka sävellysteknisenä lähtökohtana olisi miten taidokkaasti laadittu matemaattinen järjestelmä tahansa, olisi musiikkianalyysin tehtävänä tarkastella myös sitä, kuinka teos avautuu kuulijalleen kuulonvaraisesti. Itse nautin suuresti esimerkiksi Pierre Boulezin pianoteoksen *Structures pour deux pianos, premier livre* kuuntelusta, eikä minun sitä kuunnellessani tarvitse välittää tuon taivaallista te-

oksen täyssarjallisesta rakenteesta, jota auditiivisesti on mahdotonta havaita. Tutkielmani on näin ollen kahden Meriläisen sävellyksen analyyttinen *tulkinta*.



## 1 TUTKIMUKSEN TAVOITE JA MENETELMÄT

### 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoite

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

"Olen usein havainnut, että sävelkieltäni ehkä yleisestikin pidetään ajattelultaan struktuuripitoisempänä 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 tarkoituksemukaisesti." (Meriläinen 1988.)

Paavo Heininen on todennut Meriläisen intuition pohjautuvasta sävellysmetodista seuraavaa: "Meriläinen ei pidä mitään detaljia yhdentekevänä, eikä rationaalisten perustelujen puute vielä osoita intuitiivista ratkaisua vääräksi. Mutta onko intuitio kyennyt kristallisoimaan musiikin 'ikuisiksi ajoiksi kestävään muotoon', on tietenkin keskeinen kysymys näiden teosten kohdalla – ja vastauksen voi antaa vain aika." (Heininen 1972, 87.)

Tutkimukseni tavoiteena on konstruoida analyysimetodi, joka soveltuu Meriläisen teosten analysointiin. Koska Meriläisen teoksissa ns. "ongelmanasettelut" ovat tavallisesti teoskohtaisia, on analyysimetodin oltava riittävän väljä, jotta sitä voidaan luovasti soveltaa kulloiseenkin analysoitavaan teokseen soveltuvaksi. Toisin sanoen, musiikkia ei saa pakottaa analyysimetodiin soveltuvaksi, vaan metodin on oltava tarpeeksi joustava, jotta sen avulla teoksesta voidaan havaita karakteristiset ominaisuudet ja muotodramaturgia. Tutkimukseni alaongelmana on metodin soveltaminen, eli analysoin Meriläisen kaksi suppeahkoa orkesteriteosta sekä poimin analyysituloksista toisaalta näille teoksille ja toisaalta hänen musiikilleen yleisesti tyypillisiä elementtejä. Toisin

sanoen pyrin samalla alustavasti selvittämään kysymystä, kuinka Meriläinen säveltää. Lyhyesti: tutkielmani on *tyylianalyysi* Usko Meriläisen kahdesta sävellyksestä.

Olen vuosien mittaan perehtynyt Meriläisen musiikkiin analyyttisessä mielessä kohtalaisen runsaasti. Tässä tutkimuksessa analysoitujen teosten lisäksi olen tarkastellut varsinkin teoksia 2. *pianosonaatti* (1966), 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 *Kineettinen runo pianolle ja orkesterille* (1981). Tällä tavoin olen vähitellen saanut muodostettua alustavan käsityksen siitä, millä tavalla Meriläinen säveltää ja minkälaisia musiikillisia ratkaisuja, yksittäisiä aiheita jne. hänen teoksissaan esiintyy. Tosiasiassa tällaisen tietynlaisen sävellysteknisen perusmateriaalin hahmottaminen on nähdäkseni 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.

Analysoitaviksi teoksiksi olen valinnut kaksi n. 10 minuutin mittaista orkesteriteosta. Valintakriteerinä on ollut ensisijaisesti teosten kaikinpuolinen vertailukelpoisuus. Sävellyksistä varhaisempi on vuoden 1977 viimeisinä päivinä valmistunut "*Mobile*" – *Ein Spiel für Orchester*. Teos sisältää runsaasti Meriläiselle tyypillisiä piirteitä ja siitä on myös poimittavissa tekijöitä, jotka viittaavat syntyajankohtansa lisäksi tulevaisuuteen, Meriläisen 1980-luvun tuotantoon. Toinen analysoitava teos on Helsingin juhlahviikoille 1986 tilattu *...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*, joka sointiasultaan on sangen lähellä *Mobilea*. Samalla *Maisemassa* esiintyy luonnollisesti lukuisia Meriläisen 1980-luvun tuotannolle ominaisia piirteitä, joita *Mobilesta* tuskin tapaa. Kumpikin teos on kestoltaan verrattain suppea, mutta molempien informaatiopaine on säveltäjälleen tyypilliseen tapaan varsin korkea, joten sävellysten sisällöt kattavat mielestäni lisensiaatintyön tasoisen tutkimuksen vaatimukset mainiosti.

Tutkielmassani olen tietoisesti pyrkinyt maltilliseen yleiskieleen. Musiikki-analyysi ja nykymusiikki ovat jo sinänsä sen verran vaikeita aiheita, ettei *nykymusiikkianalyysiä* enää mielestäni tule kuormittaa turhilla sivistyssanoilla 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 säveltänteessä. Niinpä en ole katsonut tarkoituksenmukaiseksi referoida Heiniön ansiokkaita kirjoituksia tämän tutkimuksen puitteissa. Uutta näkökulmaa meriläistutkimukseen olen sen sijaan pyrkinyt tuomaan aloittamalla raporttini (luku 2.1) tarkastelemalla Meriläisen tuotantoa yleiseurooppalaisen sodanjälkeisen musiikin viitekehyksessä. Luvuissa 2.2–2.6 olen luonut alustavan (ja tässä vaiheessa vielä hyvin puutteellisen) katsauksen Meriläisen musiikille tunnusomaisiin piirteisiin.

Tutkielmani ytimen muodostavat analyysimetodin esittely (3. luku), teosanalyysit (4. ja 5. luvut) sekä analyysitulosten tarkastelu (6. luku). Analyysimetodin teoreettisia lähtökohtia ja nykymusiikkianalyysin ongelmia olen selvittänyt luvuissa 3.1 ja 3.2. Jo tässä vaiheessa on syytä viitata analyysimetodini eräänlaiseen "work in progress" -luonteeseen. Metodini *ei* ole – eikä pyrikään olemaan – viimeistä piirtoa myöten valmiiksi hiottu analyysireitti, johon ei tulevaisuudessa ole enää mitään lisäämistä. Päinvastoin on selvää, että uusien teosten analyysitulokset vaikuttavat rikastuttavasti ja täsmentävästi itse metodiin. Tosiasiassa on selvää, ettei nykymusiikin alalla voida laatia yleisiä ja kaiken kattavia analyysimetodeja – tuskin edes yksittäisen säveltäjän tuotannon puitteissa.

Teosanalyyseihin (luvut 4 ja 5) olen liittännyt myös reseptiohistoriallista tarkastelua, ts. kuinka yleisö, kriitikot ja muusikot ovat ottaneet teokset vastaan. Voin jo tässä yhteydessä mainita, että vaikka teosten ajallinen etäisyys on vain yhdeksän vuotta, niin nykymusiikin suomalaisessa reseptiossa oli tuon ajan kuluessa (1977–86) tapahtunut melkoinen (positiivinen) muutos. Analyysitulosten tarkastelussa (6. luku) vertaan teoksia toisiinsa sekä luettelen sävellysten sisältämiä piirteitä, joita esiintyy yleisesti Meriläisen tuotannossa, jotka ovat sidoksissa syntyajankohtaansa, tai jotka mahdollisesti viittaavat ajallisesti eteenpäin / taaksepäin säveltäjän tuotannossa. *Mobile* sisältää runsaasti säveltäjälleen ominaisia tyylipiirteitä, mutta lisäksi käy ilmi, että teos sisältää yllättävän paljon

aineksia, joita *Mobilea* aikaisemmin valmistuneista teoksista ei juurikaan tapaa. Sen sijaan *Maisema* on suuremmassa määrin sidoksissa syntyajankohtaansa: se edustaa tyypillistä Meriläisen 1980-luvun jälkipuoliskon sanontaa.

### 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 -käsitukset ("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. Oman pro gradu -työni lisäksi ainoastaan Taru Leppänen on niin ikään pro gradu -työssään käsitellyt Meriläisen musiikkia, kunnianhimoisesti koko tuotannon rytmiiikkaa (Leppänen 1990). Harvoista yksittäisistä analyyseistä olen omassa tutkielmassani hyödyntänyt Veijo Murtomäen analyysiä pianosarjasta *Cinque notturni per piano* (Murtomäki 1983). Murtomäki tosin 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 Alkusanoissa mainitsemani asia: Meriläisen musiikin on yllättävän hankala saada analyyttistä 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 TYYLIPIIRTEITÄ

### 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 ajantyytlejä, 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 kolmisenkymmentä 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 katkaissut kehityksen. Yleisestä musiikinhistoriasta tiedetään, että Wienin toisen koulun säveltäjistä Alban Berg kuoli vuonna 1935, Anton Webern kymmenen vuotta myöhemmin – ja Arnold Schönberg vei perinteen mukanaan Yhdysvaltoihin, jonne hän muutti vuonna 1933. Sodan jälkeen nuori säveltäjäpolvi halusi aloittaa sävel-

tämisen "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 Réne Leibowitz (Brindle-Smith, 1975, 7–9). 1920- ja 30-luvuilla syntyneiden modernistisesti suuntautuneiden 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 riippumattonta sävellystyylään.

Samanlaisen kehityskulun kävivät läpi myös kaksi muuta merkittävää 1950-luvun serialistia: italialaiset Luigi Nono ja Luciano Berio, joskaan kumpikaan ei osoittanut kiinnostusta aleatorisuuteen. Berio siirtyi sarjallisuuden jälkeen ns. vapaaseen 12-sävelmusiikkiin, joka oli varsin tyypillistä 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 tällaista 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,

<sup>1</sup> Monet säveltäjät (Meriläinen muiden mukana) eivät halunneet edetä dodekafoniasta sarjallisuuteen asti, vaan siirtyivät jälkisarjallisuuteen suoraan dodekafonisen vaiheen jälkeen.

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 keskieurooppalaisilta säveltäjiltä, mutta suhteellisen nopeasti, vain muutaman vuoden viiveellä.

Yleisesti ottaen toisen maailmansodan jälkeinen suomalainen musiikki on kansainvälisesti arvioiden pysytellyt keskitiellä musiikin yleisessä kehityksessä. Kun Heiniö jakoi suomalaiset nykysäveltäjät alustavassa kartoituksessaan (Heiniö 1984, 9) kolmeen ryhmään (modernistit, keskitien kulkijat ja traditionalistit) niin on syytä huomauttaa, että suomalaissäveltäjät ovat uskaltaneet mieluummin äärimmäiseen traditionalismiin kuin äärimmäiseen modernismiin. 1960-luvun alkuvuosien "lastenkamarikonsertteja" lukuunottamatta radikaalit ja äärimmäiset modernistiset ilmiöt ovat uudessa suomalaisessa musiikissa poikkeuksia: Paavo 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 (itävaltalais-syntyinen) Herman Rechberger.

Suomalaisista säveltäjistä Meriläinen on luokiteltu modernistiksi (Heiniö 1984, 9), mutta säveltäjäluonteeltaan hän on varsin varovainen omaksumaan uusia sävellysteknisiä ideoita. Hän toki seuraa valppaasti uusia musiikillisiä ilmiöitä, mutta ei suinkaan ala välittömästi kokeilla niitä omissa 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). Kuvaavaa on myös hänen toteamuksensa: "Luulen, että itselleni on aina tällainen viive välttämätön – minä saan jonkun vaikutteen ja sen jälkeen vaadin aikaa sille, että tämä aivan kuin sulaa minun omaksi sanottavakseni, vaikka jo heti välitön törmäys kiinnostaisi" (Meriläinen 1988). Myös Veijo Murtomäki on pannut merkille, kuinka Meriläinen ei ole esimerkiksi Erik Bergmanin tavoin kulkenut kehityksen eturintamassa, jatkuvasti omaksumassa uusia ideoita:

---

Lisäksi esim. Witold Lutoslawski eteni uusklassisen vaiheen jälkeen täyskromaattiseen musiikkiin omaksumatta dodekafonisia periaatteita (vrt. Surumusiikkia Bartókin muistolle vuodelta 1958).



"Meriläinen on myös malliesimerkki tuotteliaasta, hedelmällistä luomiskautta elävästä suomalaisesta nykysäveltäjästä, joka korvat höröllä, silmät avoimina, tunto- ja hajuistit valppaina suunnistaa eteenpäin. Eteenpäin, muttei kaikessa vähänkin uudelta ja vallankumoukselliselta haiskahtavassa tolkkottomasti piehtaroiden, vaan johdonmukaisesti ja harkiten. Vauhtia riittää, mutta se ei ole kuitenkaan niin huima, etteikö tarkkaavainen kuulija pysyisi vauhdissa mukana." (Murtomäki 1986.)

Toisaalta Meriläisen asenne on varmasti ollut osaltaan vaikuttamassa siihen, että hänen sävellystuotantonsa on poikkeuksellisen yhtenäistä ja laadultaan tasan korkeatasoista. Vaikuttaa siltä, että Meriläinen ei ole keksinyt musiikissaan varsinaisesti uutta, mutta sen sijaan hän on omaksunut ja suodattanut erittäin monenlaisia ja monitahoisia vaikutteita, joiden pohjalta hän on luonut äärimmäisen persoonallisen tyylinsä. 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 tyyli 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!"

Meriläisen sävellystuotanto on tyyliiltään erittäin yhtenäistä ja persoonallista – "minä sävellän koko ajan samaa teosta", kuten hän itse on sanonut (Meriläinen 1990). Tällä hän viittaa vuosikymmenien myötä vakiintuneeseen sävellystekniiseen perusmateriaaliinsa, jossa tietyt musiikin yksityiskohdat, hahmot, eleet ja dramaturgiset käänteet eivät ole teoskohtaisia, vaan niitä esiintyy hyvinkin useammassakin teoksessa. Sen sijaan jokaisessa hänen teoksessaan on uusi, aikaisemmasta sävellyksestä ainakin jossain määrin poikkeava "ongelmanasettelu":

"Mutta minusta se on aika tylsää kumminkin tehdä koko ajan ihan samanlaisia kapaleita. Ja eihän meistä kukaan tässä elämässäkään koskaan pysy ihan samana: 'ei koskaan voi mennä uimaan samaan jokeen - kahta kertaa.'" (Meriläinen 1990.)

"Kyllä taiteilijan työhön kaikilla alueilla aivan luonnostaan kuuluu se, että työn laatu on sitä, että etsitään uusia ajatuksia eikä toisteta [varhoja] – jo poljetut ladut eivät kiinnosta. [...] Jos halutaan päästä pitkälle siihen tai halutaan oivaltaa joku asia ja ymmärtää jonkin asian todellinen olemus, niin silloinhan pitää aivan kuin puhdistaa pöytä tai siirrettävä pois se edellisten ajatusten tahi tapahtumien painolasti, jotta voi puhtain mielin ja uutta oivaltaen lähestyä sitä tapahtunutta. Tämähän on liikkuvan ajan ja tämän hetken jokapäiväinen ongelma ja tehtävä." (Meriläinen 1988.)

"Kyllähän aina teoksesta toiseen ajatustavan täytyy muuttua ja täytyy aina löytää se teoksen juju. Ei minua tyydytä se, että minä jollakin tavalla toistan ajatuksiani. Ja minä toivon, että liikettä tapahtuu siihen suuntaan, että löytyy – ja täytyykin löytyä – uusia asioita. [...] Ja niinhän teokset ketjuuntuvat, että edellisestä teoksesta tulee perinne ja siitä etenee aina johonkin muuhun." (Meriläinen 1987a.)

Kuten Paavo Heininen on todennut (Heininen 1972, 68) "Meriläinen ei ole tyy-piltään intellektuelli, analyttinen henki, joka voisi silpoa erilleen musiikin ja sen luomisen aspekteja [...]". Jos vertailukohdaksi otetaan toisen maailmanso-dan 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 tiet-tyjä systemaattisia ja rationaalisia sävellysmalleja, joita hän ei kuitenkaan sävel-lystyössään noudata säännönmukaisesti, vaan päinvastoin pyrkii jatkuvasti poistamaan viittaukset ankaran rationaaliin (ja analyttisesti selkeästi havait-taviin) 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 musiikillisten karakterien metamorfoositekniikalle ovat kaikenlaiset säännönmukaiset muotokonseptiot vieraita.

Meriläinen käyttää teoksissaan ahkerasti symmetriaa, mutta hän ei tyydy we-berniläisen ankaraan symmetriakäytäntöön (jollaisena se esiintyy esim. Webernin *Sinfoniassa* op. 21); kun Meriläinen rakentaa Ligetiä muistuttavaa mikropolyfoniaa, niin hän ei käytä rakennusaineikseen ligetiläistä kaanon-tekniikkaa (jollaisena se esiintyy esim. Ligetin *Lontanossa*); kun Meriläinen ra-kentaa täyskromaattista musiikkiaan kromaattisen asteikon kaikkia 12 säveltä käyttäen, hän ei kuitenkaan koskaan rationalisoi sävelmateriaalin käyttöönsä esim. Lutoslawskin tavoin 12-sävelsointujen systemaattisella komponoinnilla (jollaisena se esiintyy esim. Lutoslawskin *Mi-Partissa*); ja kun Meriläinen vaikut-taa käyttävän vakioasteikkomuodostelmia, niin niitä ei kuitenkaan sovelleta esim. Messiaenin "rajoitetusti transponoitavien moodien" tavoin systemaatti-esti (jollaisena niiden käyttö esiintyy esim. Messiaenin kvartetossa *Quatour pour la fin du temps*).

Meriläisen musiikin ominainen piirre vaikuttaa olevan välttää kaikentyyppisten "intuitiota kahlitsevien" sävellysteknisten systemien oikeaoppista ja ankaraa käyttöä. Näin ollen Meriläisen musiikkia ei voi analysoida viime vuosisadalla

syntyneiden erilaisten sävellysjärjestelmien mukaisesti. Silti Meriläisen teoksissa esiintyy kauttaaltaan voimakas persoonallisuuden leima ja lisäksi tietyt sävellystekniset ratkaisut säilyvät hyvinkin 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 Tyylikaudet

Paavo Heininen jakoi vuonna 1972 ilmestyneessä esseessään Meriläisen siihenastisen tuotannon neljään tyylikauteen (Heininen 1972, 67). Uusklassinen periodi käsittää Meriläisellä n. vuodet 1953–60. Kauden keskeiset teokset olivat *1. sinfonia* (1953–55), *1. pianokonsertto* (1955) ja *Konsertto orkesterille* (1956). Jo *Orkesterikonsertossa* on havaittavissa sävelkielen voimakasta kromatisoitumista, joka enteili siirtymistä dodekafoniseen vaiheeseen. 12-säveljärjestelmän kausi jäi Meriläisellä poikkeuksellisen lyhyeksi – verrattuna ikäpolvensa muihin suomalaissäveltäjiin – käsittäen n. vuodet 1960–62. On huomionarvoista, että vaikka sävelkieli oli Meriläisen näiden vuosien teoksissa dodekafonista, niin rytmikka noudatteli edelleen valtaosaltaan uusklassista, motorista poljentoa (Heiniö 1995, 132). Lisäksi luonteenomaisinta dodekafoniaa Meriläinen sävelsi *1. jousikvartetossaan*, joka valmistui vuonna 1965, siis varsinaisen dodekafonisen periodin jälkeen.

Vuodesta 1963 alkaa Meriläisen jälkisarjallinen vaihe, ts. dodekafoniasta luopuminen ja siirtyminen "musiikillisten karakterien metamorfoosiin" perustuvaan ja "intuiviivisen työskentelyn" sallivaan sanontaan, jota Heininen nimittää "Epyllion-kaudeksi" – samannimisen vuonna 1963 valmistuneen orkesteriteoksen mukaan (Heininen 1972, 77). Kaikesta päätellen dodekafoniasta luopumi-

nen ja siirtyminen uuteen jälkisarjalliseen tyyliin ei ollut Meriläiselle lainkaan helppoa. *Epyllion* (suom. pieni, lyhyt kertomus) sijoittuukin ilmeiseen kriisivaiheeseen Meriläisen luovassa toiminnassa. Hän havaitsi, ettei dodekafonia soveltunut hänen säveltäjänluonteelleen ja *Epyllion* on ensimmäinen teos, jossa Meriläinen ei sovelle dodekafoniaa. Säveltäjän mukaan se sisältää vielä "tiettyjä" piirteitä 12-sävelmusiikista, mutta olennaisinta on se, että *Epyllionia* pidetään Meriläisen ensimmäisenä "karakteristiikka"<sup>2</sup> hyödyntävänä teoksena. Dodekafoniasta luovuttuaan Meriläinen oli etsimässä yleisö- ja kuulijaystävällisempää sanontaa, mutta totesi samalla, että paluu dodekafoniaa edeltäneeseen vapaatonaaliseen sanontaan oli mahdotonta – Meriläisen sävelkieli pysyi atonaalisena dodekafonisen periodin jälkeenkin. Meriläisen kuulijaystävällisempi (jälkisarjallinen) ratkaisu oli ns. karakteristiikka, joka säveltäjän mukaan tarjosi samat väljät toimintamahdollisuudet kuin sen vastineena ollut tonaalisuus (Meriläinen 1988).

Persoonallisen jälkisarjallisen sanonnan kiteytyminen ei kuitenkaan tainnut Meriläisen kohdalla olla aivan yhtä kivutonta kuin kirjallisuudessa on esitetty. *Epyllion* on lyhyt teos – vrt. esim. Schönbergin atonaalisen kauden soitinteokset, jotka olivat poikkeuksetta kestoiltaan lyhyitä. Ongelmana oli siis se, kuinka jäsentää musiikkia ilman tonaalisuuden (tai dodekafonian) lainalaisuuksia tai ilman runon mukanaan tuomaa muotoa. *Epyllionin* jälkeen Meriläinen sävelsi vuonna 1964 2. *sinfonian*, joka on rakenteeltaan sonaattimuotoinen – nuottitarkkoine kertauksineen kaikkineen. Ts. Meriläinen etsi *rakenteellista tukirankaa* kaukaa menneisyydestä, mutta huomasi ilmeisesti sen toivottomaksi, koska tämän tyyppinen muotorakenne on nähdäkseni uniikki Meriläisen tuotannossa. Vuonna 1965 Meriläinen sävelsi 1. *jousikvartetton*, jota kaikki kirjoittajat ylistävät *ankarimmaksi dodekafoniaksi*, jota Meriläinen milloinkaan sävelsi. Ja vasta vuonna 1966 Meriläinen säveltää 2. *pianosonaatin*, josta karakteri"tekniikka"-hokema varsinaisesti lähti liikkeelle – käsittäökseni 2. *sonaatti* on *ainoa teos*, jossa Meriläinen soveltaa "tyylipuhtaasti" karakteristiikkaa.

Vuoden 1968 tienoilla Heininen panee merkille Meriläisen lyhyistä karakterialkioista koostuvan jälkisarjallisen tyylin muuttuvan kohti laajapintaisempaa muotoamista. Tätä läheisesti "Epyllion-kauteen" liittyvää vaihetta Heininen nimittää "Divertimento-kaudeksi" ja itse asiassa kyse on Meriläisen liittymisestä tuolloin suomalaisessa musiikissa esiin nousseeseen "avangarden humanisoi-

---

<sup>2</sup> Meriläisen musiikillista karakteristiikkaa esittelen luvussa 2.3.

tumiseen" (tai Heiniön terminologian mukaisesti "restauroitioon"). Kyseessä oli jälleen jonkinasteinen kriisivaihe Meriläisen sävellystuotannossa, sillä samanaikaisissa lausunnoissaan hän kertoi pyrkivänsä kohti entistä pitkälinjaisempia hahmoja ja välittömämpää työtapaa. (Heininen 1972, 89.) Pitkin 1970-lukua "restauroitioon" viittaavat tyylipiirteet vahvistuvat Meriläisen musiikissa entisestään, vuonna 1975 valmistunutta *Sellokonserttoa* Heiniökin pitää "varsin romanttisena" – tosin lähinnä vain Meriläisen oman tyylin puitteissa arvioiden (Heiniö 1995, 417). Meriläinen itsekin on 1970-luvun tuotantonsa yhteydessä puhunut "romanttisesta" kaudestaan (Meriläinen 1987a ja 1990). Aivan 1970-luvun viimeisinä vuosina hänen tyyliinsään vaikuttaa jälleen tapahtuvan muutos kohti yleiseurooppalaista modernismia (jollaista Suomessa tuli edustamaan samoihin aikoihin esiin noussut Korvat auki -yhdistyksen ensimmäinen säveltäjäpolvi). Orkesteriteosten massiiviset ja tummanpuhuvat – jopa väkivaltaiset – tuttipinnat jäävät nyt pois ja säveltäjä alkaa yhä enemmän tutkiskella soittimien hiljaisia äänensävyjä. On leimallista, että tällä "hiljaisuuden kaudeksi" joskus nimitetyssä 1980-luvun vaiheessa Meriläinen keskittyy kamarimusiikkiin, orkesteriteosten ja konserttojen jäädessä lähinnä poikkeustapauksiksi. Meriläisen n. vuosien 1977–81 tyylihurroksen tarkasteluun palaan Loppusanoissa (s. 165 alkaen).

### 2.3 Säveltaso-organisaatio

12-säveljärjestelmä ei soveltunut Meriläisen säveltäjäluonteelle, sillä dodekafonia on luonnostaan melodis-motiivinen periaate, kun taas Meriläinen oli etsimässä syntaksia kaikkien musiikin elementtien tasapainoon perustuville ilmaisuohjelmilleen (Heininen 1972, 71). Wladimir Vogel totesikin 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<sup>3</sup>) Meriläinen oli valmis luopumaan liikaa kahlinneesta sävellysmetodista ja siirtymään "intuitiivisen työskentelyn" mahdollistavaan jälkisarjalliseen vaiheeseen, jota Heininen nimittää

<sup>3</sup> Meriläinen itse on maininnut sävellyksen Neljä rakkauslaulua Pekka Lounelan runoihin (1961) olevan hänen tuotannossaan lähimpänä sarjallista ajattelutapaa (Meriläinen 1987a). Heiniö puolestaan mainitsee tämän horisontaalista dodekafoniaa hyödyntävän laulusarjan olevan sävelkieleltään 1. pianosonaattia (1960) ekspressiivisempää ja rytmisesti rikkaampaa (Heiniö 1995, 133). Mistään moniulotteisesta sarjallisesta tekniikasta ei laulusarjan kohdalla kuitenkaan ole kysymys (vrt. Boulezin Structures).

Epyllion-kaudeksi (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. tahdistä lähtien ja kromaattinen totaali täydentyy vasta 6. tahdissa (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).



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 sävellys alkaa yllättävän usein siten, että yhtä tai kahta säveltä lukuunottamatta kaikki kromaattisen asteikon sävelet ovat käytössä ensi taidista 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 saattaa aloittaa kromaattisen totaalin vastaavanlaisen täydentymisen – mutta yleensä 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 täydentymisen 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). Heinisen mukaan koko- ja puoliaskelia epäsäännöllisesti yhdistelevien astekulkujen funktiona on lisätä ei-temaattisesti satsin yleistä liikkuvuutta (Heininen 1972, 75). Silti yllättävän usein Meriläisen skaalamuodostelmissa kromaattisesta asteikosta puuttuu kaksi tai (harvemmin) kolme säveltä, usein kvintin tai kvartin etäisyydellä toisistaan. Tällaisena Meriläisen skaalamuodostelmat muistuttavat Messiaenin rajoitetusti transponoitavaa moodia nro 4 (Griffiths 1985, 39), mutta Meriläisen skaalamuodostelmat ovat kuitenkin jatkuvasti alttiita muuntamaan muotoaan, jolloin kyseessä ei ole vakioasteikkomuodostelma messiaenilaisessa mielessä (moodista puhumatta). Periaatteena on lähinnä se, että yksinkertainen kromaattinen asteikko olisi liian banaali ja persoonaton, kun taas vakioasteikkomuodostelmien käyttö

kenties kahlitsisi säveltäjän luovuutta liiaksi. Meriläisen asteikkomuodostelmien tarkasteluun palaan analyysitulosten tarkastelussa luvussa 6.

Musiikin täyskromaattisuudesta huolimatta Meriläisen teoksissa (etenkin 1970-luvulla) on yllättävän runsaasti konsonoivia intervalleja (tai Heinisen sanoin kyseessä on "Meriläisen tonaalisesti epäsystemaattinen ja konsonanssi-dissonanssi -suhteen käsittelyltään ennakkoluuloton harmoninen standardi"; Heininen 1972, 82). Eniten huomiota herättävät terssiharmoniat, jotka tosin esiintyvät useimmiten seksteinä tai undesimeinä. Suorastaan eräänlaisena tavaramerkkinä on yksittäisenä intervallina (mutta hyvin korostetussa asemassa pitkine 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. Intervallia käytetään teoksen aikana vain kerran, jolloin vaikutelma on poikkeuksetta hätkähdyttävä: keskelle atonaalista dissonoivaa kudosta ilmestyy kuin tyhjästä mitä pehmein ja täyteläisin sointi.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Papillions' (2. osa, s. 274). The first system is marked 'Liberò' and features a delicate, shimmering texture with a 'delicatissimo' marking and a 'Ped.' instruction. The second system is marked '(Lento)' and shows a more sustained, melodic line with a 'p' dynamic marking and a 'pp' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ESIMERKKI 2a. *Papillions* (2. osa, s. 27<sup>4</sup>)

<sup>4</sup> Monissa teoksissaan Meriläinen ei ole käyttänyt tahtinumeroitua. Tällöin olen nuottiesimerkeissä viitannut sivunumeroihin.



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

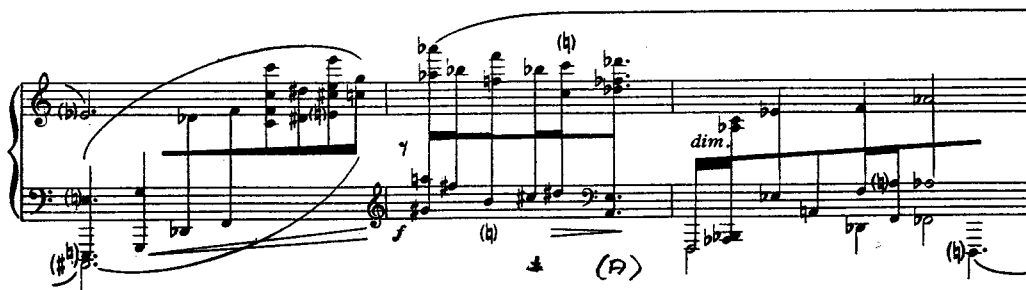
*Cinque notturni* -sarjan 1. osassa tämä intervalli esiintyy (varsin romanttissävyisessä viitekehyksessä) viimeisen kerran Meriläisen pianomusiikissa (ks. esimerkki 3). Lisäksi se sisältyy pienmuotoon, joka pitää hämärretysti sisällään jopa täyssointulopukkeen (Murtomäki 1983, 7):

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

*Cinque notturni* -pianosarjan konsonoivuutta ja jopa romantiikkaan (Chopin) viittaavaa tekstuuria on tarkastellut Veijo Murtomäki (Murtomäki 1983); muutkin tutkijat eivät ole kiinnittäneet Meriläisen musiikin sisältämiin konsonans-

seihin huomiota. Tosin Heininen poimii artikkelissaan esille 2. sinfonian huomiota herättävät terssiharmoniat, "Terzenherrlichkeit" (huilut tahdeissa 31–32; Heininen 1972, 82–84).

Meriläisen notaatiossa ei ole viitteitä tonaaliseen perinteeseen, sillä konsonoivat harmoniat esiintyvät keskellä atonaalista 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 sointeja (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  $des^2-b^2$  on kirjoitettu vähennetyksi septimiksi  $cis^2-b^2$ . Samassa kuviossa Meriläiselle harvinainen paljaana esiintyvä duurikolmisointu  $a-cis-e$  on kirjoitettu muotoon  $A-e-des^2-fes^2-des^3$  – kirjoitusasu johtunee Meriläiselle tyypillisestä lineaarista ajattelutavasta. 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 konsonanssiin tuo luonnollisesti myös se, ettei hän käytä kolmisointuja. Terssit eivät esimerkiksi kasaudu sointupilareiksi, joten ero vaikkapa Rautavaaran uusromanttiseen kolmisointuharmoniinaan onkin ilmeinen: Rautavaara käyttää täyteläisiä kolmisointuja, joita yhdistetään toisiinsa "tonaalisesti", puoli-koko -asteikon puitteissa (Messiaenin 2. moodi). Harmonisen spektrin päiden erikoisena kombinaationa Heininen mainitsee "hämärretyt" oktaavit erityisesti pianosatsissa hyvin luonteenomaisine sointeineen: "Paradoksaalisesti voitaisiin puhua myös 'murretusta' prii-

mistä, kun kapeaa klusteria käytetään yksityisen pitkän sävelen alkua korostamaan" (Heininen 1972, 83).

On selvää, että kunkin sävelen ilmaisuarvo on riippuvainen sen säästeliästä käytöstä ja kääntäen verrannollinen esiintymistiheyteen. Niinpä Meriläisen teoksissa kukin intervalliväri – etenkin avointervalli – saa tuoreimman tehon esiintyessään yksittäin muiden intervallien keskellä. Pianotekstuurissa esimerkiksi nelinkertaiset oktaavit, oktaavein kaksinnetut konsonanssit ja dissonanssit, monisäveliset soinnut ja klusterit vuorottelevat eri rekistereissä korostaen kunkin sointutyypin erilaista tiheys- ja väriarvoa. (Heininen 1972, 90.)

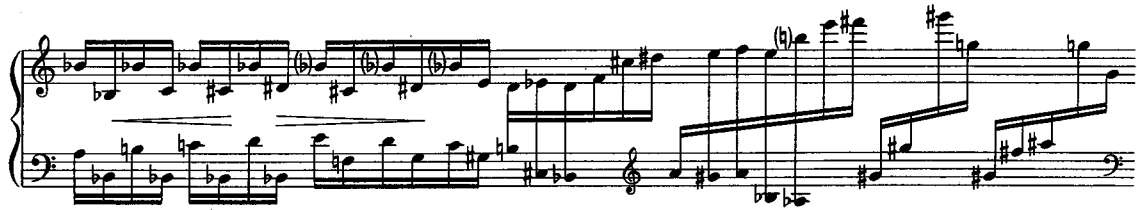
Itse asiassa vaikuttaa ilmeiseltä, että viimeistään 1970-luvun puolivälissä (kuten *Konsertossa sellolle ja orkesterille* tai *Meditaatiossa sellolle ja pianolle*) Meriläisen sävelkieli lähenee yllättävän paljon niin säveltaso-organisaation kuin rytmiiikan puolesta tuolloin esille nousutta "uusromanttista"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

"[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 miljöö, 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 keskieurooppalaisesta uusromantiikasta (varsinkin Pendereckin uusromantiikasta); Heiniö onkin osuvasti todennut Meriläisen sellokonsertosta (1975), että se on "varsin romanttinen – tietenkin vain Meriläisen oman tyylin puitteissa arvioiden" (Heiniö 1995, 417). 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 atonaaliseen sävelkudokseen iluusion toonikan tai tonaalisuuden kaltaisesta ilmiöstä – vaikka Heininen onkin oikeassa todetessaan, etteivät Meriläisen sävellykset perustu sellaiseen soinnulliseen tai quasisoinnulliseen yleissuunnitelmaan kuin Lutoslawskin tai Ligetin (Heininen 1972, 86). Itse kuulen Meriläisen musiikin melkoisen harvoin täysin atonaalisena, koska perussävelen kaltaisia keskussäveliä esiintyy suhteellisen usein, eikä ole harvinaista, että teokset sisältävät myös quasisoitaalisia kadenssaalisia eleitä – konsonoivista harmonioista puhumattakaan. Vaikuttaa luonte-

valta ajatella, että dodekafoninen vaihe merkitsi Meriläiselle irrottautumista suomalaisesta perinteestä ja tonaliteetista, ja karakteristiikan mukanaan tuoman sävellysteknisen varmuuden myötä oli 1970-luvulla mahdollista suuntautua jälleen kohti traditiota ja tarkastella "romantiikkaa" modernistisesta viitekehuksesta käsin. Tähän aiheeseen palaan analyysitulosten tarkastelun yhteydessä (luku 6).

Heinisen mukaan Meriläisen jälkisarjallinen tyyli edellyttää harmonisen spektrin suurta laajuutta ja kirkkautta, uudelleenvallotetuista täydellisistä konsonansseista klustereiden monipuoliseen käyttöön asti: "Juuri näiden ääritapausten kohdalla Meriläinen saavuttaakin luonteenomaisimmat harmoniset tehonsa." (Heininen 1972, 83–84.) Heininen toteaa myös, että "dissonoivienkaan clusteria selkeämpien kombinaatioiden väri- ja jännitevivahteita hän ei juuri käytä hyväkseen" (Heininen 1972, 85). 1970- ja 1980-lukujen vaihteen tuotannossa tämä huomio ei enää pidä paikkansa (vrt. esim. *Mobilen* sointupilareiden analyysit sivuilla 95–96). Varsinaisten klustereiden sovellutukset ovat Meriläisen musiikissa varsin moninaisia. Tietyn sävelalan täydellisesti täyttävien staattisten klustereiden lisäksi hänen tuotannostaan löytyy esim. liikkuvia klustereita, jotka voivat esimerkiksi liittyä melodialinjaan ornamentteina. Laajalaisemmat klusterit eivät useinkaan ole kirjaimellisesti aivan täydellisiä, mutta kestoiltaan lyhyinä ne silti luovat kluster-vaikutelmaa. 2. *pianosonaatin* finaalin peripetuum mobile -liike luo hetkittäin klustereita. (Heininen 1972, 85.)



ESIMERKKI 5. 2. *pianosonaatti* (3. osa, s. 12)

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, molekyyliäisten pienhahmojen käyttöön ei temaattisena rakennusaineena, vaan lähtökohtana muotoa luovalle, hahmo-olioiden ominaisuuksista ja keskinäisistä suhteista sikiävälle kas-

vulle" (Suilamo 1988, 21). Dodekafonisesta "tukirangasta" irrottautumisesta Meriläinen on kertonut mm. seuraavaa:

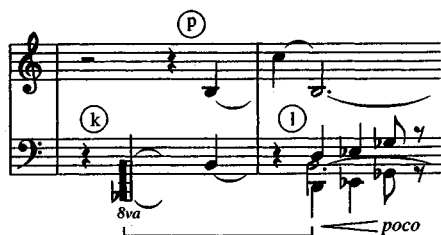
"Pyrkimys suuntautui kohti välittömämpää, intuitiopohjaa hyväksi käytettävää asennetta. Paluu entiseen vapaatonaaliseen tyylinäkemykseen oli mahdoton. Oli tarve löytää toimintakenttä, joka tonaalisuuden tavoin sisältäisi tarpeeksi väljää rakenteellista tukeutumispohjaa salliakseen vapaan ja intuitiopohjaisenkin 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*. Musiikillisia 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):



ESIMERKKI 6. 2. *pianosonaatin* karakterit (Heiniö 1995, 415)

Heininen on analysoinut Meriläisen karakteristiikkaa seuraavasti:

"Karakterit eivät siis ole verrattavissa riviin, ragaan, taleaan tms. Ne eivät rajoita tiettyä etenemismahdollisuuksien kenttää, vaan itse sävellystapahtuma on intuitiivinen ja säveltäjä on varsin vapaa suunnitellessaan karakterien muntumissuuntia ja niiden luoman verkoston muotoa. [...] Karakterimetamorfoosien tekniikka on tulosta Meriläisen ekspressionismista. Hänen itselleen asettamansa ilmaisuintensiteetin vaatimus ei salli sitä yksinkertaistamista, joka usein on puhtaan motiivisen tyylin edellytys ja joka ilmenee musiikin elementtien tasa-arvon periaatetta vastaan sotivana melodia- ja harmoniavaltaisuutena. Toisaalta sama pyrkimys intensiteettiin ja keskitykseen esti myös kenttäteknikkaan siirtymisen; Meriläinen halusi välttää muotojen staattisuuden ja ulkoisen ekspansion vaaraa." (Heininen 1972, 78.)

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 aineksista koko 4-osainen teos rakentuu (ks. esimerkki 7). Teoksen johdannossa aiheesta kehittyi Bartók-tyylinen kaanonmuodostelma tihentyen suorastaan kenttämäiseksi kudokseksi. Johdannon tarkastelu paljastaa, että kaanon koostuu 12-säveliaiheesta (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<sup>5</sup>.

The image displays four musical staves, each representing a different melodic line. Staff 'a' is the main theme, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and ending with a quarter note E5. Staff 'b' is a variant, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and ending with a quarter note E5. Staff 'c' is another variant, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and ending with a quarter note E5. Staff 'c1' is a further variant, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and ending with a quarter note E5.

ESIMERKKI 7. Orkesterikonsertton valta-aihe + variantit (1. osan johdanto)

<sup>5</sup> Itse asiassa Orkesterikonsertton johdannon sävelarkkitehtuuri on hämmästyttävän lähellä Witold Lutoslawskin kaksi vuotta *myöhemmin* (1958) valmistununeen jousiorkesteriteoksen Surumusiikki Bartókin muistolle johdantoa (Prolog).

Karakteristiikkaa esiintyy tyypillisimmillään 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 lieneekin hedelmällistä tarkastella *sekä* vastakohta-asetelmien kehittymistä *että* karakterien muuntumista<sup>6</sup>. 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, riitasointiseksi sävelkimpuksi (tahdit 6–7). Nämä kaksi peruselettä – keveästi etenevä melodialinja sekä yhden sävelen dramaattinen murtumisaihe – ovat ne vastakohtaiset aiheet, joista koko teos rakentuu niin mikro- kuin makrotasollakin. 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 miljö, 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 miljöeseen. [...] 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 yksiköjä, joissa

<sup>6</sup> Teostensa vastakohta-asetelmista Meriläinen on todennut seuraavaa: "[Aikaviivassa] on juuri hyvin paljon kyse tällaisesta ohentumisesta ja tihentymisestä, jonka minä koen myöskin rytmisenä asiana ja tavallaan aikatapahtumana. Juuri jokin tiheä äänikimppu on aivan kuin tiheämpi myöskin ajallisesti ja minä ainakin aistin sen sillä tavalla. Ja minä luulen, että minä oikeastaan koen tällaiset vastakohta-asetelmat aika paljon rytmisinä asioina ja edelleen minä sanon, että rytmi on minulle erittäin tärkeä – ja hyvin monella tavalla." (Meriläinen 1990.)

itse sävelmateriaalin yksityiskohdat ovat toissijaisia. Olennaisinta on se, että alkuaiheesta työstetyt erilaiset hahmot ovat identifioitavissa alkuperäiseen.

Esimerkissä 8 on *Meditaatio sellolle ja pianolle* -teoksen (1974) aloitus. Teos on sävyltään varsin romanttinen ja konsonoiva, vaikka poikkitelaisesti toisiinsa yhdistetyt konsonoivat kaksiaäniset kombinaatiot eivät tuotakaan varsinaista uusromanttista sointimaailmaa. Teos alkaa sellon esittelemällä melodisella aiheella (x), joka toistetaan välittömästi lähes samanlaisena (x<sup>1</sup>). Aihe kohoo amtitukseltaan jatkuvasti ylöspäin, kohti lakisäveltä e<sup>2</sup>. Kolmannella esiintymiskerralla aihe on jo transformoitunut lähes tunnistamattomaksi (x<sub>var</sub>): vain alkupuolen hyppy C–d<sup>1</sup> sekä toisen tahdin karakteristisen rytmis-melodisen aiheen (α) 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 aloitus-sävel ankkuroi teoksen perussäveleksi c. Rytmis-melodinen aihe (α) on karakteristinen: rytmi toistuu kaikilla kolmella esiintymiskerralla samanlaisena, ja myös vähennetty terssi esiintyy jokaisella kerralla. Toisessa tahdissa c-tonaliteettiin kuulumaton sävel cis<sup>1</sup> 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 kaksiaänisten kombinaatioiden yhdistelystä: perussäveleen c liittyy kolme konsonoivaa intervallia (kaksi kvinttiä ja yksi suuri terssi), mutta kuulo-vaikutelma 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 rinnakkaissekstein 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 8 seuraavalla sivulla.)



USKO MERILAINEN  
1974

1. *Andante*

Cello

4/4

*p*

*poco*

3/4 *staccato karokke-  
risliin*

4/4

2.

4/4

*p*

*x*

*x*<sup>1</sup>

*mf*

*p*

5/4

3/4

*x var*

3.

4.

3/4

5/4

6/4

*mf*

*f*

*pp*

*p*

*meno p*

*mf*

ESIMERKKI 8. Meditaatio sellolle ja pianolle, ensimmäinen sivu

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. Mutta yleisesti ottaen Meriläisen tuotannossa jo 1960-luvun alkuvuosista lähtien ilmennyt musiikin aineiden tasa-arvoisuuteen perustuva tyyli on vähentänyt melodisen aineksen osuutta:

"Vaikka täyteen kukintaan auenneet melodiat ovatkin harvinaisia, Meriläinen kirjoittaa runsaasti ikään kuin sulkeutuneita, vegetatiivista elämää viettäviä linjoja. Niiden rytmisen sisältö on rajoittunut – ehkä puhdasta kahdeksasosaliikettä – intervallit ovat usein pieniä ja linjan yleinen kaareutuminen jäsentymätön, joko siten, että koko melodia kiertele suppealla alueella tai siten, että se nousee vinorintamana, hitaan arpeggion tavoin. Tasa-arvoisen ainesvalikoiman ajatus edellyttää mieluummin

lyhyistä karakterialkioista koostuvaa satsia kuin pitkien melodioiden valta-asemaa. [...] Ilmaisullisia lepokohtia edustavan aineksen vapautunut käyttö osoittaa, että Meriläisen ilmaisuintensiteetti ei ole varsinaista ekspressionismia – suurten hypyjen ohella viihtyvät pienet intervallit ja kompleksisten rytmikuvioiden ohella yksinkertaiset suhteet. [...] Meriläinen [ei] tottele uuden musiikin tabuja. Niinpä hänen lineaari tekniikkansa käsittää myös sellaiset äärimmäisyydet kuin skaalamuodostelmat ja oktaavihypyt." (Heininen, 1972, 81.)

## 2.4 Meriläisen musiikille tyypillisiä hahmoja – esineellistynyttä liikettä tilassa?

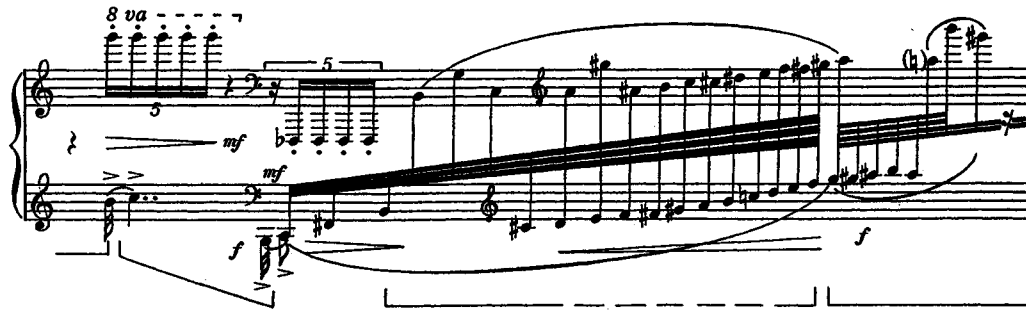
Jo Paavo Heininen on kiinnittänyt huomiota Meriläisen teoksissa usein esiintyviin kiila- tai viuhkamaisiin muodostelmiin (Heininen 1972, 82). Veijo Murtomäki selvittää *Cinque notturni* -sarjan kiilamuotoja seuraavasti:

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

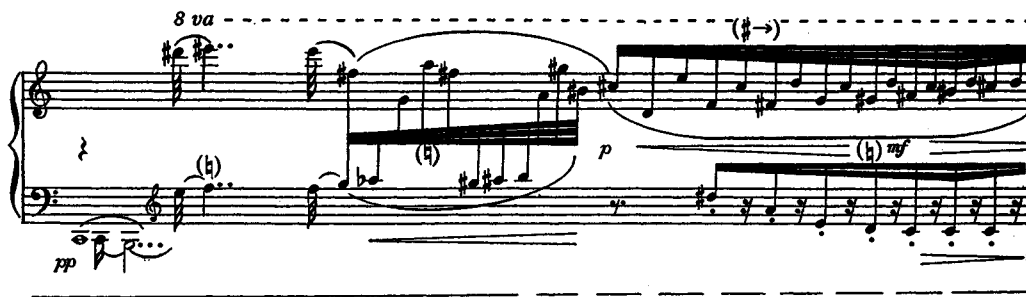
Kiilan alääni etenee usein laajemmin intervallein kuin ylä-ääni, minkä takia se "saa kiinni" ylä-äänen, jolloin lopputuloksena syntyy ylöspäin supistuva kiilamainen kuvio. Usein ylä- ja alääni etenevät toisiinsa nähden samarytmisesti paralleeliliikkeessä, mutta toisinaan alääni tavoittaa ylä-äänen kiihdyttämällä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

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The piano part starts with a forte (f) dynamic, then moves to piano (p). The violin part starts with a piano (p) dynamic, then moves to mezzo-forte (mf). The score includes tempo markings such as 'poco mosso' and 'rit.', and dynamic markings like 'poco f' and 'libero'. The word 'KIILA' is written in bold letters below the piano part, indicating the specific musical figure being discussed.

ESIMERKKI 9a. 3. pianosonaatti (3. osa, tahdit 10-11)

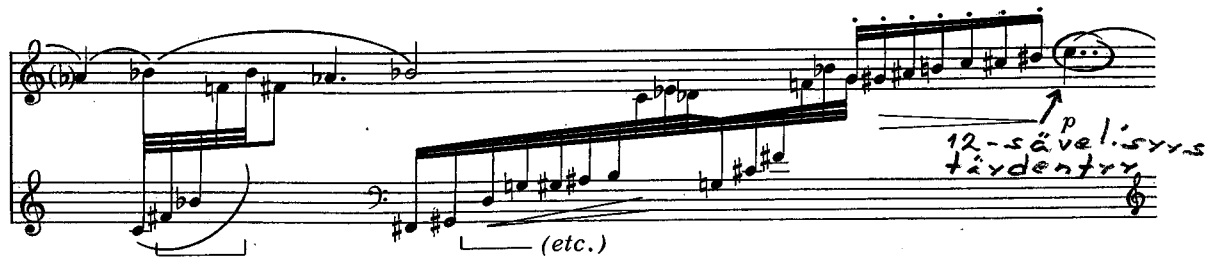


ESIMERKKI 9b. Cinque notturni (3. osa, s. 8)

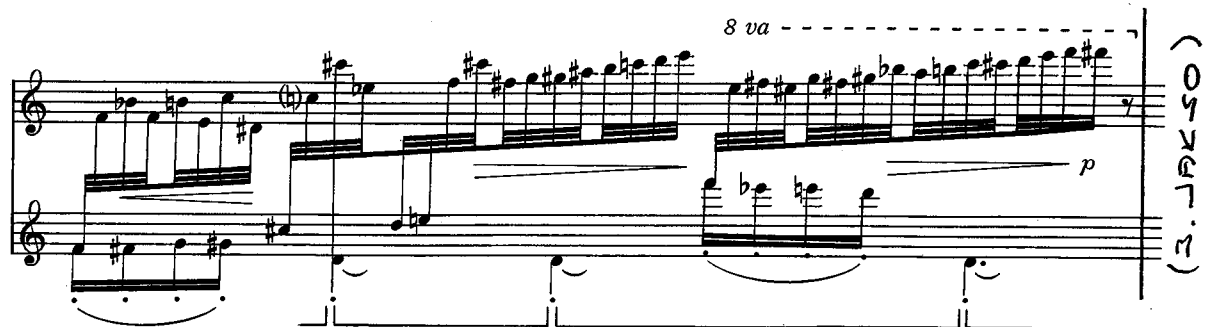


ESIMERKKI 9c. Cinque notturni (3. osa, s. 9)

Pienyksiköitä päättävistä päätösisistä 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. Päätösseleelle on usein karakterista – kuten Heiniö on todennut Meriläisen musiikin kineettisyyden tarkastelun yhteydessä (Heiniö 1995, 419) – yksittäisen sävelen tai pienen kuvion repetitio, jota vapaasti hidastetaan ja vaimennetaan. Tällekin hahmolle on tyypillistä ritenuto ja dynamiikan vaimeneminen ja sitä esiintyy lukuisissa Meriläisen teoksissa mutta tuskin koskaan intervallirakenteiltaan identtisinä. Tiedyt yleisluontoiset yksityiskohdat (ritenuto, diminuendo sekä liikkeen suunta) säilyvät sen sijaan vakioina. (Ks. esim. 10a–10c seuraavilla sivuilla.)



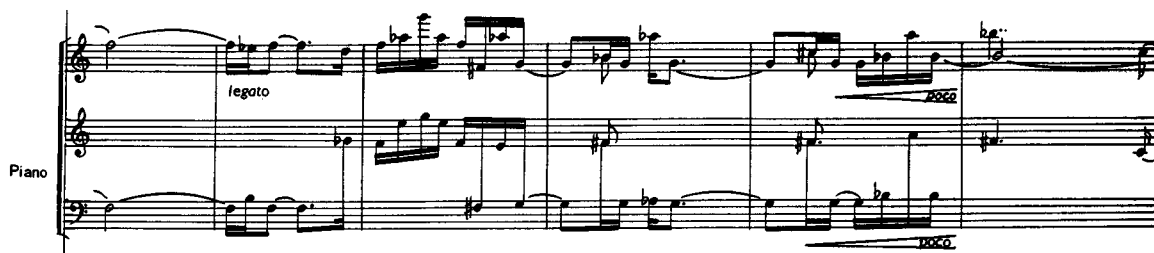
ESIMERKKI 10b. Cinque notturni (5. osa, s. 11)



ESIMERKKI 10c. 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) rytmityksiköt. 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 11a. 2. pianokonsertto (t. 86–91)



ESIMERKKI 11b. 4. pianosonaatti (2. osa, s. 10)

Etenkin esimerkeissä 10a–c ilmenee havainnollisesti Meriläisen teosten yksittäisille hahmoille tyypillinen piirre. Etenkin pianosävellyksissä tekstuuri jakaantuu selkeästi rajattaviin yksittäisiin kuvioihin tai hahmoihin. Näissä kuvioissa säveltaso-organisaatio on usein tasa-arvoisessa asemassa muiden parametrien kanssa, jolloin kuvioiden analyysiä ei voida suorittaa keskittymällä vain yhden parametrin tarkasteluun. Tätä aihetta käsittelem tarkemmin analyysimetodin esittelyn yhteydessä (ks. luku 3.3). Tyypillistä näille kuvioille on lisäksi 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 divisiivisistä kuin 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*. Tauot 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 teoksen 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."

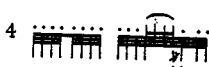
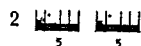
*Mobile – Ein Spiel für Orchester* on jo nimensäkin puolesta teos, josta Heiniön kuvailemaa kineettisyyttä on hedelmällistä tarkastella. Meriläisen tavoitteena tässä teoksessa oli "liikkeen ja staattisuuden yhteys ja toisaalta 'massiivisen' ja 'keveän' sulattaminen verkostoksi, jonka tulisi toimia visuaalisen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

## 2.5 Rythmi ja ajan organisointi

Meriläisen musiikissa rytmi ja sointiväri ovat usein vähintään yhtä keskeisessä asemassa kuin säveltaso-organisaatio. Tähän viittasi jo Paavo Heininen osuvassa luonnehdinnassaan Meriläisen rytmiiikasta: "Jo Meriläisen ohjelmaan kuuluva pyrkimys musiikin elementtien tasapainoon tekee hänestä keskimääräistä kiinnostavamman rytmikon. Mutta rytmi on luontaisestikin – orkestroinnin ohella – hänen vahvimpia puoliaan. [...] Hänen kineettisellä energialla voimakkaasti ladatut ja huolellisesti siselöidyt rytmihahmonsensa ovat musiikissamme ainutlaatuisia." (Heininen 1972, 79.) Heininen analysoi lisäksi Meriläisen rytmihahmoja, jossa parametrin vastakkaisia pooleja edustavat toisaalta pitkälle eriytyneet hahmot ja toisaalta täysin säännölliset repetitiot (Heininen 1972, 79). (Ks. esim. 12 seuraavalla sivulla.)

Suunnilleen 2. *pianokonsertosta* (1969) lähtien Meriläisen rytmiiikka alkaa sallia itselleen yhä useammin periodisia, säännöllisiä muodostelmia – laajojakin katkelmia saattaa hallita yhtenäinen rytmienä modus. Vakionuottiarvoin etenevä liike saa suuren merkityksen esimerkiksi *Metamorforassa* (1968), *Papillions*-piano-teoksessa (1969) ja 2. *pianokonserton* sivuteemassa. Konserton sivuteema saa Heinisen mukaan samantapaisen aseman kuin Anton Webernin *Jousikvartetton* op. 28 keskiosa: se on pitkä katkelma, jossa rytmielementti on kauan täysin neutraali – tässä tapauksessa jatkuva 1/16-liike. Näiden modusten vastapoolina ovat erilaiset vapaat rytmimuodot, joissa esitysohjeina ovat usein "libero" ja "quasi recitativo". "Resitatiivien" keskeisiä elementtejä ovat hidastuvat ja

kiihtyvät repetitiot, joille on ominaista patoutuneen jännityksen laukeamisen ele. (Heininen 1972, 89.)



#### ESIMERKKI 12. Meriläisen musiikin rytmihahmoja (Heininen 1972, 80)

1970- ja 1980-luvun teoksissa rytmikka on entiseen tapaan hallitseva tekijä Meriläisen musiikissa. Tosin nyt hänen rytmisen kokonaisnäkemysensä on aikaisempaan verrattuna äärimmäisen laava ja monitahoinen. Pitkin 1970-lukua kontrolloitu aleatorisuus alkoi ilmestyä yhä useammin Meriläisen partituureihin. Kertoessaan vuonna 1988 teostensa aleatorisuudesta Risto Niemiselle, Meriläinen tuli samalla kuvanneeksi, kuinka rytmi käsitteenä on vähitellen saanut uusia ulottuvuuksia ja merkityksiä hänen tuotannossaan:

"Itse asiassa on kysymys muutoksesta suhteessa rytmi-elementtiin. Jos ajatellaan alkukauden juuri tätä neoklassista tyyliä, niin silloinhan rytmi oli tavattoman tärkeä. Minä jo siihen viittasin, että tällainen usein toistuva, jatkuva ostinaton omainen rytmi, joka aivan kuin kantoi teosta eteenpäin oli yksinkertainen, selkeä ja vähän helppokin keino. Musiikin elementeistä juuri rytmi on niin perustavaa laatua oleva [tekijä]: se on se, joka kantaa todella musiikin merkityksiä. Tämä on kertomus siitä yksioikoisesta "woodoo-rytmin" käsittämisestä kohti aivan kuin avartuvia ilmiöitä ja ilmiökenttiä. Ja nythän tämä käsitys rytmistä vapautuu, rytmi ei olekaan tällainen pulssimainen – tai ei yksinomaan ole pulssimainen ominaisuus –, vaan se mikä toteutuu kaikkialla meidän olemuksessamme, meidän tavassamme toimia – kaikkihan on rytmistä, tai sitä voidaan kuvata rytmänä tai havainnoida rytmänä. On siis erilaisia vaiheita: joku tapahtuma alkaa, saavuttaa lakipisteensä ja muuttuu toiseksi. Ja kaikki toiminta on juuri tällaisten erilaisten vaiheiden toteutumista, ja rytmän moni-

naisuus syntyy siitä, että tällaisessa rytmisessä tapahtumassa, ilmiössä, jatkumossa tapahtuu aaltomaista polveilua. Ja tällä tavalla suhtautuminen nimenomaan rytmiin on minulla selvästi muuttunut. Ei ollut kysymys siitä, että olisin halunnut antaa enemmän ja enemmän vapautta esittäjille, vaan se syntyi siitä, että minä havaitsin että kirjoittamalla näin tämä hahmo toteutuu sen muusikon kautta paremmin kuin jos minä ehkä ymmärtämättä soittimen salaisuuksia tarkkaan... Minä vapautan myöskin esittäjän esittämään rytmisen hahmon vapaasti, kun minä annan tietyn vapauden hänelle. Ja tällä tavalla tämä asennoitumisen muutos ja tämä mitä kysyt, on nimenomaan rytmin suhteen uudelleen orientoitumista." (Meriläinen 1988.)

Varsin keskeinen uusi rytmisen innovaatio Meriläisen 1970-luvun teoksissa oli vaiherytmi, jota käsittelen *Mobilien* analyysin yhteydessä (ks. luku 4.1). Samoin säännöllisen ja ei-säännöllisen (tai sidotun ja vapaan) rytmin välinen vuorovaihtus saa keskeisen aseman hänen teoksissaan pitkin 1970-lukua (ks. *Mobilien* ja *Maiseman* analyysit). Ja viimeistään 1980-luvulle tultaessa Meriläisen sävellyksissä alkaa realisoitua erilaiset aikatasot: säveltäjän mukaan aika ei ole pelkästään suoraviivainen jana, jota voidaan mitata kellolla – lisäksi on olemassa erilaisia aikoja. *Maisemaa* voidaan pitää pienimuotoisena tutkielmana erilaisista aikakäsityksistä tai -tasoista. Niinpä palaankin tähän Meriläisen 1980-luvun teosten keskeiseen ilmiöön tarkemmin *Maiseman* analyysin yhteydessä (ks. luku 5.1).

Uusi rytmisen moni-ilmeisyys näkyi luonnollisesti myös nuottikuvassa. 1970-luvun loppupuolen teoksissa tahtiviivat alkavat vähitellen käydä tarpeettomiksi, koska niiden avulla ei enää voinut jäsentää hyvin elastisesti etenevää musiikkia. 1980-luvulle tultaessa Meriläinen siirtyikin proportionaaliseen tila-aika -notaatioon. *Kineettisessä runossa* pianolle ja orkesterille (1981) Meriläinen luo rytmiltään ja tempoltaan itsenäisiä kerrostumia käyttämällä samanaikaisesti erilaisia aikanotaatioita: tila-aikaa, aleatoriikkaa ja (vähiten) tahtinotaatiota (Heiniö 1995, 421; ks. esim. 13). Teostensa tila-aika -notaatiosta Meriläinen on kertonut seuraavaa:

"Oikeastaan tila-aika -notaation käyttöön liittyi aina tietyt riskinsä. Minusta se edustaa – totta kai – juuri rytmisesti ja rytmin karakterina erilaista ilmettä, jolloin koko rytmi on häilyvämpi, ja minä annan muusikolle luvan tehdä rytmisiä suhteita. Mutta se merkitsee myöskin tällaisena karakteriasiana, aivan yleisenä ilmeenä erilaista soivaa hahmoa. Juuri se, että siitä puuttuvat nämä normaalit vahvat tahtiosat – jos kuvataan sitä perinteisellä rytmikäsityksellä –, niin koko karakteri muodostuu toisenlaiseksi. Siinä niillä rytmikäsityksillä ei ole sitä jänteveyttä kuin tällaisella tahdin ajoitukseen todella liittyvällä tekotavalla." (Meriläinen 1990.)



ESIMERKKI 13. Kineettinen runo pianolle ja orkesterille (t. 90–93)

Edellisessä luvussa (2.4) käsittelin jo Meriläisen musiikin kineettisyyttä ("esineellistynyttä liikettä tilassa"), joka liittyy läheisesti Meriläisen rytmikäsi-tykseen. "Kineettisyyteen sisältyy myös mahdollisuus korostaa itse 'tilaa' siinä liikkuvien 'esineiden' kustannuksella. Pisimmälle tämä on viety staattisessa ja hiljaisessa, pitkien äänten ja sävelpisteiden leimaamassa orkesterivisiossa '*...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*' (1986)." (Heiniö 1995, 421.)

## 2.6 Soitinnus

Kuten Heiniö on todennut (Heiniö 1995, 416) Meriläinen ei sekoita sointivärejä. Orkestraatio nojaa perinteiseen, normaaliin sektioajatteluun. Kamarimusiikissa Meriläinen ei sen sijaan ole kaihtanut 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 perinteisiä, normaaleja soittotapoja, joita yhdistellään taidokkaasti 1900-luvun jälkipuoliskon soittoteknisiin innovaatioihin.

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). Kuuluisia ovat Luciano Berion *Sequenzat* erilaisille säestyksettömille sooloinstrumenteille ja ne ovat soitinkokeiluiden huomattavimpia saavutuksia: kappaleet on suunniteltu tuomaan esiin uusia soitto- tai vokaalitekniikoita virtuoosisessa viitekehyksessä. Kiinnostus uusia sointilähteitä kohtaan vallitsi läpi koko viime vuosisadan, vaikka varsinainen uusien soittotapojen emansipaatio ajoittuikin 1960-luvulle. Kehityskulku heijastaa soinnin (timbren) korostumista käytännöllisesti katsoen kaikessa jälkitonaalisessa musiikissa. Viime vuosisadan alkupuoliskon aikana uudet soittotavat miellettiin yleensä vain tehokeinoina, poikkeamina perinteisen kontekstin puitteissa. Sen sijaan viimeaikaisessa musiikissa uudet tekniikat ovat usein saaneet aseman, joka on tasavertainen – tai jopa tärkeämpi – kuin "normaali" esitystapa. (Morgan 1991, 391.)

Meriläisen kohdalla uusien soittotekniikoiden käyttö on tavallisimmin "poikkeamista" perinteisestä soinnista – normaalista poikkeavat soittotavat luovat perinteisen soinnin rinnalle aivan uudenlaisen sointimaailman. Ei ole harvinaista, että vastakohtapari perinteinen – normaalista poikkeava soittotapa liittyy osaltaan sävellyksen muodontaan. Esimerkiksi 3. *sinfonian* toisen osan multifonisiin ääniin ja mikrointervalleihin liittyy ligetiläinen idea soinnin vääristymisestä (vrt. *Ramifications*, jossa Ligeti halusi tuottaa vaikutelman "mädäntyneestä" soinnista): Meriläinen halusi poikkeavilla soinneilla "vääristää ja tuhota normaalin sointiväarin" (Meriläinen 1983). Usein sointivärikehitys osallistuukin tasavertaisena muiden musiikillisten parametrien ohella musiikin muodon ja dramaturgian rakentumiseen (esim. 3. ja 5. *sinfonia*).

Heininen pitää Meriläisen koloristisia tehoja yksinomaan detaljeina, sillä olennaisimmin hänen orkesterimusiikkinsa perustuu puhtaiden, normaalien sointivärien yhdistelemiseen. Eri soittimille säveltämistä sanelee uskollisuus instrumentin ominaisluonteelle. Meriläisen ajattelutapa on olennaisesti kontrapunktiivinen ja hänen kudoksensa ovat yleensä hyvin rikkaita ja monikerroksisia – sii-

täkin huolimatta, ettei niillä ole perinteisen polyfonian ilmettä. "Pienmotiivien limittäisistä yhdistelmistä ei synny sitä *jatkuvien* yhteensovitetujen liikkeiden vaikutelmaa, jonka yhdistämme perinteiseen kontrapunktiikkaan. Ja Meriläisen kompleksisimmat kudokset ovat nekin pikemmin moniäänisten osastrukturien kollaaseja kuin varsinaista kontrapunktia." (Heininen 1972, 85.) On muistettava, että vasta Heinisen artikkelin ilmestymisen jälkeen Meriläinen sävelsi esimerkiksi *4. pianosonaatin* (1974) ja *Dialogeja pianolle ja orkesterille* (1977), joissa pianoa soitetaan myös suoraan kieleiltä. Nämä koloristiset efektit eivät niinkään ole soinnin vääristymistä vaan voimakkaan inspiraation vallassa löydettyjä pianon uusia soinnillisia mahdollisuuksia (Meriläinen 1990).

### 3 ANALYYSIMETODI

#### 3.1 Teoreettiset lähtökohdat

Ryhtyessään analysoimaan jotain sävelteosta tutkijan on selvitettävä itselleen analyysin luonne ja asema tutkimuksessa, analyysin kohde / kohteet tutkittavassa teoksessa sekä mihin analyysillä pyritään. Monet tutkijat ovat melkoisen yksimielisiä siitä, mitä musiikkianalyysi on, mihin sillä pyritään ja mikä on sen funktio tutkimuksessa. Silti länsimaisen taidemusiikin tutkijat saattavat päätyä erilaisiin tulkintoihin, vaikka heidän kulttuuritaustansa olisivat keskenään samanlaiset ja jopa samanlaiset kuin säveltäjän, ja vaikka he käyttäisivät samaa tutkimusmetodia (Padilla 1997, 137). Tämä selittyy sillä, että analyysi on aina yhden subjektin (tutkijan) tulkinta tutkittavasta teoksesta.

Veijo Murtomäen mukaan kaikkien taidetieteiden tutkimuksen polttopisteessä on nykyisin itse taideteos, jonka mestarillisuus ajatellaan toteutuvan nimenomaan sen ainutkertaisessa yksilöllisyydessä. Tämä pätee myös musiikintutkimukseen. 1700-luvulla ja 1800-luvun alkupuolella tutkijoiden huomio keskittyi poeettiseen tasoon (tekijän taso, musiikkiteos sävellyksellisenä mallina), jonka jälkeen painopiste siirtyi aistesiselle tasolle (vastaanottajan ja käyttäjän taso). 1800-luvun lopulta alkaen tarkastelun lähes ainoana tasona on ollut immanentin rakenteen taso (neutraali taso tai neutritaso): musiikki mielletään absoluuttisena, itseriittoisena kokonaisuutena, joka voidaan irrottaa suhteistaan ulkomaailmaan. Olipa tämä kehitys toivottavaa tai ei, on Murtomäen mukaan selvää, ettei esimerkiksi musiikinhistoriaa voida kirjoittaa ilman jonain tiettyä ajanjaksona käytetyn musiikin materiaalin ja sen erilaisiksi muodoiksi järjestäytymisen tuntemista. Tutkittavan ajanjakson musiikkia on lähestyttävä kiihottomasti ja kokonaisvaltaisesti ja sitä on tarkasteltava olemassaolevana fakta- ja dokumenttiaineistona. Näin ollen musiikkiteos *an sich* ja sen analyysi ovat polttopisteessä. Ongelmiksi jäävät Murtomäen mukaan lähinnä analyysin luonne, analyysin alueen laajuus sekä itse taideteos, jonka olemassaolon luonne ja ehdot täytyy myös määritellä. (Murtomäki 1993, 3–4.)

Edellä esitettyä Murtomäen ja useiden muidenkin musiikkianalyytikkojen edustamaa näkemystä on kritisoitu monesta syystä. Teoskeskeinen analyysi tarkastelee musiikkia usein kontekstistaan irrotettuna objektina, jolloin huomiotta jäävät esittäjän, säveltäjän ja kuulijan roolit sekä kulttuuriympäristö, jossa teos on syntynyt – tämä kaikkihan vaikuttaa luomisprosessiin ja siihen, millai-

seksi sävellys muodostuu. Lisäksi itse sävelteos *käsitteenä* ei ole ongelmaton – tämän tietävät erityisesti populaari- ja kansanmusiikkia tai runsaasti aleatoriikkaa ja improvisointia sisältävien sävellysten tutkijat. Vaikka analyysin lähtökohtana olisikin teoskeskeinen lähestymistapa, niin on tärkeää ottaa huomioon myös tekijän- ja vastaanottajan tasot sekä kiinnitettävä huomiota teoksen syntäjänkohdan yleiseen kulttuuri-ilmapiiriin. Musiikintutkimuksen tulisi tarkastella itse musiikin lisäksi myös säveltäjää, joka on tavalla tai toisella sidoksissa siihen sosiaaliseen ja kulttuuriseen ympäristöön, jossa hän työskentelee. Vaikka ei ehkä olekaan mahdollista ymmärtää täydellisesti, mitä säveltäjän mielessä on liikkunut, niin on silti välttämätöntä ottaa huomioon maailma, jossa sävellys on kirjoitettu. Sävellys ei koostu pelkästään sävellysteknisistä kysymyksistä ja ongelmista, jotka säveltäjä on teoksen aikana ratkaissut (ja jotka analyttikko on myöhemmin rekonstruoinut). Sävellys heijastaa lisäksi dynaamista vuoro-vaikutusta, jossa vastapoleina ovat toisaalta säveltäjän maailma ja toisaalta tämän maailman symbolinen transformaatio musiikilliselle kielelle. (Ferrara 1984, 357.) Musiikkianalyysi vaatii näin ollen myös historiallista lähestymistapaa:

"History is concerned with the arrangement of events in time, and searches for chains of cause and effect which bind those events. It tends also to stress the conscious aspects of social life: the record of demonstrable past events, the reasons in men's minds, the circumstances and conditions of life." (Duckles 1981, 840.)

Musiikinhistoriasta kiinnostuneen analyttikon keskeisiä käsitteitä ja kiinnostuksen kohteita on tyylin olemus, sillä hän keskittyy tarkastelemaan sävellysten musiikillista sisältöä. Biografiset seikat tai tapahtumat ovat tutkijalle eräänlainen tosiasioihin perustuva viitekehys, jonka kautta hän tarkastelee kiinnostuksen kohdettaan:

"Style is for him a classificatory concept: a style is a set of features, and compositions in that style are compositions that have those features in common. Styles are not fixed and mutually exclusive; they are arbitrary ways of seeing data; they may overlap, and some may wholly contain others. But a stylistic category, once it has been set up, can function as a norm against which data are assessed." (Duckles 1981, 840.)

Näin ollen musiikkianalyysien pohjalta luotua tyylikategoriaa voidaan käyttää myös testivälineenä: sen avulla voidaan esimerkiksi varmistua, voidaanko jokin anonyymi sävellys nimetä jonkin tietyn säveltäjän tekemäksi. Tästä näkökulmasta musiikkianalyysin keskeisiä tehtäviä on kuvata toisaalta tyylien syntyä ja muutosta ja toisaalta eri tyylien keskinäisiä suhteita. (Duckles 1981, 840.)

Yhtä kaikki, painottuipa tutkijan analyyttinen kiinnostus historiaan, analyysiin tai teorian muodostukseen, on luonnollisesti oltava selvillä siitä, mitä analyysi on, mitkä ovat sen tehtävät tutkimuksessa ja mihin sillä pyritään. Yleisesti ottaen analyysissä kohde jaetaan aluksi ainesosiin, joiden keskinäisiä suhteita ja funktioita sitten tarkastellaan kokonaisuuden puitteissa. Olennaisimmilta osin musiikkianalyysi on kuvailua ja vertailua erilaisten yksiköiden välillä, oli sitten kyse teoksen sisäisistä, teosten välisistä tai teoksen ja teoreettisen mallin välisistä suhteista. Analyysissä siis testataan erilaisia samanlaisuuden asteita. (Heiniö 1993, 25.)

Musiikkianalyysi voidaan ymmärtää sekä suppeassa että laajassa merkityksessä. Suppeassa mielessä musiikkianalyysillä ymmärretään sävellyksen musiikillisen rakenteen hajoittamista suhteellisen yksinkertaisiin ainesosiin sekä näiden elementtien funktioiden tarkastelua rakenteen osina. Tällöin analyysin tarkoituksena on paljastaa musiikillisen korpuksen rakenne, muotoperiaatteet ja käytetty sävellystekniikka. Musiikkianalyysi antaa vastauksia kysymyksiin kuten *mitä musiikissa on, mikä on sen sisältö* (siis muoto), *miten sitä on käsitelty, miten se toimii musiikillisena korpuksena* (esim. säveltaideteoksena). (Padilla 1997, 159.)

Laajemmalla merkitykseltään musiikkianalyysi ymmärretään musiikillisen korpuksen rakenteelliseksi tarkasteluksi, säännöstön ja kieliopin löytämiseksi, funktioiden ja tyylipiirteiden selvittämiseksi. Näiden pohjalta pyritään suorittamaan laajasta perspektiivistä monipuolista tulkintaa. Kyse on rakenneanalyysistä, jossa tutkittava teos suhteutetaan laajempaan kontekstiin: säveltäjän muuhun tuotantoon, lajiin, aikakauden tai alueen tyylivirtauksiin tai vielä laajempiin tulkintoihin. Musiikkianalyysi onkin olennaisesti musiikillisen korpuksen rakenteen ja toimintaperiaatteiden tulkintaa. (Padilla 1997, 159; 164.)

Vaikka analyysin suppeasta määrittelystä ei lienekään erimielisyyksiä, niin silti analyyttisen käytännön tasolla kysymyksenasettelu ja varsinainen analyyttinen toiminta voivat eri tutkijoilla erota toisistaan suurestikin. Lisäksi suppea musiikkianalyysin määritelmä johtaa helposti pinnalliseen ja mekaaniseen havainnointiin. On ilmeistä, että musiikkianalyysiin liittyy paljon toimintoja, jotka heijastelevat erilaisia käsityksiä musiikin luonteesta, musiikin roolia inhimillisessä elämässä sekä inhimillisen ajattelun ja tietoisuuden suhdetta musiikkiin. Veijo Murtomäen mukaan "eri tutkijoiden käsitykset analyysin alueesta ja sen suhteesta puhtaasti deskriptioon, kuvailevaan, statistis-toteavaan toimintaan

sekä tulkintaan, interpretaatioon, ovat saattaneet poiketa hyvinkin paljon toisistaan". (Murtomäki 1993, 4.)

On selvää, että pelkkään materiaaliin pitäytyvä analyttinen pilkkominen (sävelteoksen kuvaus ja materiaalin luokittelu) kykenee vastaamaan ainoastaan kysymykseen "mitä", jolloin se on ainoastaan formaalin analyysin ensivaihe laajemmassa kokonaisketjussa, johon kuuluvat lisäksi formaalinen tulkinta ("miten") ja sisällön tulkinta ("miksi"). Nykyisin ajatellaankin varsin yleisesti, ettei analyysiä ja tulkintaa voida täysin erottaa toisistaan, koska ne ovat monimutkaisessa keskinäis-suhteessa. Murtomäen mielestä "musiikkiteoksen tarkastelu onkin sen mukaisesti mahdollista ajatella toiminnaksi, jonka hypoteettisissa ääripäissä ovat yhtäältä puhdas kuvailu ja toisaalta tulkinta; näiden välimaastoon sijoittuu sitten analyysi tasapainottavana kompromissitekijänä [...]". Sävellyksen analyysin ei myöskään pitäisi jäädä pelkästään muotorakenteen selvittämisen tasolle, koska samalla tavoin kuin analyysi ja tulkinta kuuluvat olennaisesti yhteen, niin myös "muodon" ja "sisällön" erottaminen toisistaan on mahdotonta. Muotokulun ymmärtämisen vaatimuksena on rakenteanalyysin lisäksi esteettis-kuvaileva analyysi ja ilmaisusisällön havaitseminen. Näin ollen yksittäistä sävellystä voidaan lähestyä analyttisesti monesta eri näkökulmasta, koska teos kietoo aina sisäänsä erilaisia tasoja (kuten soinnillis-motorinen pintataso, sävelrakenteen taso, immanentin sisällön taso, musiikin ulkopuolelle menevän symboliikan ja jäljittelyn taso sekä yleiskatsauksen taso). Niinpä Murtomäki toteaaakin, että "musiikkiteos on käsitettävä monidimensionaaliseksi jännityskentäksi, jolloin tulkinnassa ei mikään tietty näkemys voi vaatia yksinoikeutta: vasta kaikki tarkastelutavat yhdessä luovat edellytykset sävelteoksen ymmärtämiselle." (Murtomäki 1993, 5–8.)

Useat tutkijat korostavat, ettei musiikintutkimuksessa tule pitäytyä vain yhteen metodiin. Esimerkiksi Alfonso Padilla kritisoi Jean Molinon keksimää ja Jean-Jacques Nattiezin kehittämää tutkimusmallia, jossa musiikki käsitetään kolmella tasolla tapahtuvana prosessina. Ne ovat *poeettinen taso* (säveltämisprosessi, säveltäjän rooli), *neutritaso* tai *immanentin rakenteen taso* (teos, sävelmä, musiikillinen korpus sinänsä, tutkijan rooli) ja *aistesinen taso* (musiikin havaitseminen ja vastaanottaminen, kuulijan rooli). Padilla sanoo: "Nattiezin käsitystä voi arvostella kahdesta syystä. Ensinnäkin vaikka neutritason analyysi toki aloitetaan elementtien luetteloinimisesta ja kuvailusta, siitä on jatkettava *analyttiseen ja tulkinnalliseen* vaiheeseen ennen siirtymistä poeettiseen, aistesiseen tai toisen teoksen analyysiin. Toiseksi neutritason analyysin

tarpeellisuuden myöntäminen ei välttämättä tarkoita, että käytössä voisi olla vain yksi konkreettinen menetelmä [...].” Ihanteellisinta olisi ottaa käyttöön sellainen analyttinen menetelmä, joka parhaiten vastaa tutkittavan teoksen luonnetta ja kysymyksenasettelua. Musiikin rakenteen merkitykset ja funktiot ovat moniselitteisiä, minkä takia on dogmaattista pysytellä vain yhdessä metodissa. (Padilla 1997, 148–151.)

Neutritason selvittäminen on musiikkianalyysissä olennaisen tärkeää, mutta se ei saa kuitenkaan jäädä analyysin ainoaksi tehtäväksi eikä työn päätepisteeksi. Se on laajemman tutkimuksen välivaihe ja siitä on edettävä tulkinnallisempaan suuntaan. On syytä huomauttaa, ettei neutritason analyysi ole puhdasta eikä täysin riippumatonta poeettisesta ja aistesisestä analyysistä, sillä tutkija *on* myös teoksen vastaanottaja, jolloin hänen tilanteensa on monessa suhteessa vastaavanlainen kuin kuulijan. Analyytikko ei myöskään kovin helposti sijoitu poeettisten prosessien ulkopuolelle. Hedelmällisintä musiikkianalyysiä tehdäänkin säveltäjän näkökulmasta. (Padilla 1997, 152–153.) Siksi neutraalin tason analyysin lisäksi tarvitaan sävelteoksen tarkastelemista osana suurempaa kokonaisuutta, jolloin sävelteoksen esitys-, aate- ja reseptiohistoria kuuluvat väistämättä yhteen itse teoksen kanssa ja muodostavat yhdessä isomman rakenteen, rakennehistoriallisen yksikön. Analyysin keskeisiä tehtäviä on teoriannuodostus, säännönmukaisuuksien etsintä jostain tutkimuskohteesta, valitaan siksi sitten säveltäjän laji- tai persoonatyyli tai aikakaustyyli. (Murtomäki 1993, 9.) Jotta tämä olisi mahdollista Padilla ehdottaa, että Nattiezin kolmitasoinen analyysi on laajennettava viiteen tasoon: poeettisen ja neutritason, esittävän ja aistesisen tason lisäksi tarvitaan yleistävä, integroiva ja *synteesiä luova* tekijä.” (Padilla 1997, 154.)

Säveltäjän näkökulmasta tehty poeettisen tason analyysi koostuu erilaisista osista ja analyysiä tukevaa primaarimateriaalia on monentyyppistä. Länsimaisessa nykymusiikissa on esimerkiksi olemassa käsikirjoituksina julkaistuja partituureja ja luonnoksia (ja monia välivaiheita), säveltäjien kirjoituksia, ääni- tai kuvanauhalle tallennettuja kursseja, esitelmiä, haastatteluja yms. Tutkija voi myös itse haastatella eläviä säveltäjiä ja parhaassa tapauksessa hänellä on mahdollisuus seurata tavalla tai toisella heidän sävellysprosessiaan. Tilanteita, joissa säveltäjä esittää omia teoksiaan, voidaan myös pitää poeettisen prosessin osana, erityisesti, jos säveltäjä on myös hyvä tulkitsija. Välttämätöntä tämä on silloin, kun kyseessä on teos, joka edustaa korkean asteen aleatoriikkaa. (Padilla 1997, 152–153.)



Neutraalin tason ravoin myös poeettisen tason analyysi liittyy muihin tasoihin. Säveltäjä on myös *kuulija*, musiikin vastaanottaja ja hän pohtii toisaalta säveltäessään erilaisia vaihtoehtoja myös *esittäjän* kannalta. Säveltäjä on myös edeltäjien, aikalaisten ja omien teostensa *analyytikko*. Tämän funktion kautta on hellemällistä lähestyä neutritason analyysiä. (Padilla 1997, 153.)

Parhaimmillaan musiikkianalyysistä syntyy uusia teorioita, koska se on musiikin teorian edellytys, mutta toisaalta analyysiä ei voi tehdä ilman vankkaa teoreettista viitekehystä. Analyysi ja teoria ovatkin jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään: ne ruokkivat toisiaan ja vaikuttavat toisiinsa. Analyysistä voi syntyä teoria ja päinvastoin. Silloin kun analyysi ei pysähdy pelkästään teoriaa valaisevaksi esimerkiksi, siinä pyritään paljastamaan ja tulkitsemaan sävellyksen syvällisiä prosesseja. Teorialla puolestaan voidaan selittää tai pyritään selittämään erilaisia kokonaisuuksia: se voi sisältää mitä tahansa musiikkisysteemien globaaleista selityksistä yksittäisten parametrien rakenteen ja toiminnan kuvailuun. Teorian ja varsinaisen analyysin lisäksi on musiikkianalyysin kannalta kolmantena ja varsin tärkeänä tekijänä sävellysteoria ja -tekniikka. Analyysin on mahdollista paljastaa teoksen sävellyksperiaatteet. (Padilla 1997, 155.)

Tomi Mäkelä on tarkastellut yksityiskohtaisesti teorian luonnetta. Hän on jakanut teorian neljään funktionaaliseen, hierarkisesti etenevään tasoon (Mäkelä 1993, 20–21):

- 1) Esteettinen perustaso eli lähestymistapa, joka vaikuttaa rakenteellisen kuulemisen kategorioihin olematta yksilöidysti tiedostettu. Tämä taso on avoin jokaiselle musiikin harrastajalle ja se vaikuttaa populaarikirjallisuuden kautta ratkaisevasti yleisön reseptiotottumuksiin.
- 2) Tulkinnallinen taso, joka auttaa ymmärtämään poikkeuksellisen vaikeita yksityiskohtia musiikissa. Tämä saattaa vaikuttaa ratkaisevasti sävellyksen esitystapaan ilman, että taiteilija olisi perehtynyt itse teoriaan.
- 3) Analyyttisesti soveltava taso, joka täydentää perinteisen analyysin paradigmastoa. Tämä on varsinainen soveltava taso, joka on sikäli ammatimainen, että teoriaa sovelletaan johdonmukaisesti joskaan ei yksinomaisesti.

4) Itsenäinen taso, joka voi tietyissä tapauksissa olla mielekäs, jopa tietyn teoksen ymmärtämisen kannalta, vaikka tason funktiona onkin ensisijaisesti teoreettisen ajattelun kehittäminen sinänsä. Tämä taso taso liittyy kiinteästi teorianmuodostukseen, kyse on teorian kokeilukentästä.

On tärkeää huomata, että teoriaa voidaan kolmannella tasolla soveltaa onnistuneesti neljännen tason ollessa vielä mahdoton. Vasta analyttisesti soveltavan tason jälkeen on mahdollista luoda uusia teorioita. Neljäs taso vakiintuu tuskin koskaan, vaikka teorian kolme muuta tasoa olisivat jatkuvasti osa analyttistä arkipäivää – analyysi vaikuttaa teoriaan ja päinvastoin: "moderni teoria ei suinkaan ole suljettu kokonaisuus, vaan pikemminkin avoin 'work in progress' – elävä tiedonkeruun väline". (Mäkelä 1993, 20–21.)

Alfonso Padilla on väitöskirjassaan *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* analysoinut Pierre Boulezin teoksen *Éclat* (1965)<sup>7</sup>. Omaan analyysimetodiinsa hän on ottanut eniten vaikutteita Pierre Boulezin, Theodor W. Adornon, Carl Dahlhausin ja Erhard Karkoschkan analyysimalleista. Nämä neljä analyysireittiä poikkeavat jossain määrin toisistaan, mutta niillä on kuitenkin paljon yhteneviä piirteitä – jokaisessa edetään deskriptiosta sisäisen järjestyksen lakien etsintään ja sitä kautta tulkintaan. He ovat kaikki samaa mieltä siitä, että analyysin on oltava teoskeskeistä, kuten myös siitä, että analysoimalla rakenteen faktoja tai detaljeja on mahdollista paljastaa teoksen koodi, normisto, sisäinen logiikka tai koheesiotekijät. Analyysin synteettinen vaihe on välttämätön, jotta analyysiä voitaisiin pitää todella tieteellisenä, sillä pelkkä kuvailu ei vielä ole tiedettä. Analyysin synteettinen vaihe sisältää paljon tulkintaa. Koska analyysien lähtökohdaksi on valittu yksittäinen teos eikä teoria, tulisi tulkintoja tehdä ensisijaisesti a posteriori eikä a priori – teoriakeskeisessä analyysissä on toki suuri houkutus muodostaa johtopäätöksiä jo ennen varsinaista analyysiä. Kun tutkija maltaa tehdä analysoitavasta teoksesta tulkintoja vasta itse analyysin jälkeen, niin sen pitäisi samalla ehkäistä dogmatismia – vaikkei välttämättä subjektiivisuutta ja spekulatiota. Analyysin kolmas taso rakentuu siis rakenneanalyysin kahdelle ensimmäiselle vaiheelle. Tämä vaikuttaa hyvin luontevalta, sillä vasta, kun teoksen "mitä" ja "miten" on selvitetty, on mahdollista tarjota yleisempiä tulkintoja. (Padilla 1997, 171.)

<sup>7</sup> Padillan väitöskirjan analyttinen osio (Boulezin teoksen analysointi) on julkaistu ainoastaan espanjan kielellä, jota en ole kielellisen sivistymättömyyteni takia voinut tutkimuksesani hyödyntää.

Metodologisesti on erittäin tärkeää, että analyysiin ryhdyttäessä tehdään – analyysin teoreettisen pohjan määrittelyn lisäksi – tarkka tutkimuskohteen raja- ja kysymyksenasettelu. Ensiksi on selvitettävä, kuinka laaja tutkimuskohde on (esimerkiksi yksi laulu/sävelmä/teos vai teosryhmä). Ei ole sama asia tutkia yhtä teosta tai laajempaa korpusta sellaisenaan tai tutkia sitä, miten tietty tyyllinen piirre ilmenee jossakin korpuksessa. Toiseksi on selvitettävä minkälaista tyylianalyysiä tehdään: yhdestä teoksesta, säveltäjästä, lajista, aikakaudesta vai kokonaisesta systeemistä. Kolmanneksi on päätettävä, mihin tasoon analyysi kohdistuu: poeettiseen, aistesiseen vai neutraaliin tasoon. Tämän jälkeen valikoidaan vielä tutkittavat parametrit. (Padilla 1997, 164.)

Tieteellisen toiminnan edellytyksenä on perinteisesti pidetty tutkijan objektiivisuutta suhteessa tutkimusaiheeseen. Voiko tietämys milloinkaan olla objektiivista – oli sitten kyseessä musiikki, muut taiteet tai jopa muut tieteenlajit – on aihe, josta on keskusteltu kiivaasti. Taiteiden tutkimuksessa tutkijan subjektiivisuus on nähdäkseni väistämätöntä ja jopa välttämätöntä. Sävellyksen analyysi on aina tutkittavan kohteen analyttinen tulkinta. Tämä ilmenee etenkin siinä, että tutkijoiden analyysit samasta teoksesta saattavat poiketa toisistaan suurestikin. Tämän koen ainoastaan myönteisenä asiana, sillä nähdäkseni tutkijoiden toisistaan poikkeavia analyysituloksia voidaan tietyssä mielessä rinnastaa teosten esityksiin: esimerkiksi eri kapellimestarit luovat esityksessään teoksesta oman tulkintansa, jolloin esitysten uskollisuudesta partituuria kohtaan voidaan jälkikäteen harrastaa voimallistakin polemiikkaa. Teoksen esitys on aina tulkinta, eikä mikään esitys voi olla "se viimeinen sana" sävellyksen esitystraditioon. Kuuntelemalla sävellyksen useita tulkintoja saatetaan vähitellen päästä lähelle – mutta ainoastaan lähelle – teoksen perusolemusta, eli siihen mitä säveltäjällä on ollut teosta kirjoittaessaan mielessä.

Musiikkianalyysin suhteen on nähdäkseni selvää, ettei yhdessäkään analyysissä voida käsitellä koko teoksen kokonaisuutta. Analyysin ei tarvitse olla täydellistä tai lopullista, vaan on hyväksyttävä erilaisten analyysien ristiriidat, kuten Murtomäkikin on painottanut (Murtomäki 1993, 12). Analysoitavan teoksen kannalta olennaista on se, että analyysimetodin on oltava joustavia ja luovia. Tarvittaessa analyysimetodin muuntelu – jopa hylkääminenkin – on tarpeen, mikäli on vaarana tärkeiden tekijöiden jääminen pimentoon metodin liian jäykän soveltamisen vuoksi. Hyvä analyttinen menetelmä alistaakin itsensä itse musiikille. (Padilla 1997, 177.)

Ehkä juuri Padillan toteamus on paras tapa päättää tämä diskussio: "Ei ole olemassa puhtaita objektiivisiä tai subjektiivisiä analyysijä, vaan jokaisessa metodissa on aineksia kummastakin. Saavuttaakseen kestäviä tuloksia analyytikko tarvitsee paljon intuitiota, musiikillista sensitiivisyyttä ja taiteilijalle tyypillistä luovaa hulluutta. Luova tieteellinen työprosessi on monesti samankaltainen kuin luova taiteellinen." (Padilla 1977, 163.)

### 3.2 Nykymusiikin analysoinnin ongelmia

Usein kuulee sanottavan, että yleisön on vaikeaa vastaanottaa modernia musiikkia. Myös tutkijat ovat kohdanneet suuria ongelmia uuden musiikin analysoimisessa. Kuten Padilla on todennut, erityisesti nykymusiikki (siis todella moderni musiikki) aiheuttaa musiikkianalyysille useita ongelmia. Mikäli tarkastellaan 1800-luvun sävelkieleen nojautuvaa musiikkia tai uustonaalisia teoksia, niin niitä voidaan lähestyä samoin menetelmin kuin perinteistä tonaalista musiikkia – tosin analyyttisiä menetelmiä on tietysti ensin nykyaikaistettava. Todellisia ongelmia syntyy silloin, kun tutkitaan sävellyksiä, joissa esiintyy ratkaisevalla tavalla uusia ajattelutapoja, sävellystekniikkoja, muotoperiaatteita ja esteettisiä näkökantoja. Huomattavan osan nykymusiikin analyysistä ovatkin tehneet säveltäjät itse – joko omista tai muiden nykysäveltäjien teoksista. Padillan mukaan ei liene sattuma, että säveltäjien tekemät nykymusiikin analyysit ovat lajissaan parhaita. Sen sijaan tutkijat, jotka eivät ole itse säveltäjiä, ovat kyenneet lisäämään hyvin vähän nykymusiikin analyysiin. (Padilla 1997, 178.) Tämä väite saattaa vaikuttaa hieman oudolta, sillä ovathan monet ei-säveltävät tutkijat julkaisseet erinomaisia analyyttisiä biografioita nykysäveltäjistä, kuten esimerkiksi Steven Stucky Witold Lutoslawskista ja Wolfram Schwingen Krzysztof Pendereckistä. Käsittääkseni Padilla tarkoittaa sitä, etteivät ei-säveltävät tutkijat ole kyenneet lisäämään merkittäviä uusia näkemyksiä yleisten analyysiteorioiden luomiseen, jolloin hän ei tarkoita yksittäisten säveltäjien teoksista ja tuotannosta tehtyjä analyysijä. Tosiasia silti on, että tähän mennessä eniten Meriläisen musiikkia tutkineet henkilöt ovat myös itse säveltäjiä (Heininen ja Heiniö).

Ongelmat johtuvat nykymusiikin valtavan laajasta tyylillisestä skaalasta sekä siitä, että moderneissa sävellyksissä esimerkiksi rytmi ja sointiväri ovat usein yhtä keskeisessä (tai jopa keskeisemmässä) asemassa kuin säveltaso-organi-

saatio ja harmonia. Aivan oman lukunsa ja analyttisen ongelmakenttensä muodostavat elektroakustiset ja radiofoniset teokset, joista ei tavallisimmin ole olemassa lainkaan partituureja. Heiniö onkin todennut, että tuskin mitään musiikin ulottuvuutta on tutkittu yhtä ahkerasti kuin säveltaso-organisaatiota: "Kyse ei ole vain sen keskeisyydestä vaan myös siitä, että – erityisesti mitä uuteen musiikkiin tulee – rytmillisiin, soinnillisiin, teksturaalisiin ja muotodramaturgiaan purevien menetelmien kehittäminen on jäänyt aika vaatimattomaksi. Näin ollen musiikkianalyttikolla, joka keskittyy säveltaso-organisaatioon, on parhaat mahdollisuudet yltää systemaattisuuteen ja objektiivisuuteen – joskin sitten myös pienempi teoreettinen haaste kuin muiden parametrien tutkijoilla." (Heiniö 1993, 29.)

Myös Mäkelä on kiinnittänyt huomionsa siihen, kuinka analyysit keskittyvät helposti ainoastaan säveltaso-organisaation ja muotorakenteiden tarkasteluun, jolloin esimerkiksi sointiväri, tekstuuri ja jopa rytmikka jäävät tutkimuksen ulkopuolelle. Hyvä ja kriittisesti laadittu teoria onkin välttämättömyys haluttaessa laajentaa perinteisten substanssien valikoimaa. Tätä ongelmaa on kuitenkin vähätelty klassis-romanttisen musiikin tutkijoiden keskuudessa. Mäkelä mainitsee "saksalaisen romantiikan paradigmoja kaikin tavoin tukevan" Nicholas Cookin, jonka mukaan analyysin tavoite on "käyttökelpoisuus eikä uusien metodeiden kehittäminen", sillä "nykyisin yleiset menetelmät ovat tuloksetkaita". Mäkelä kysyykin, "kuinka tuloksellisia 'nykyisin yleiset menetelmät' todella ovat, jos ne eivät kykene operationalisoimaan klängen, semantiikan, tekstuurin ja rytmikan ongelmia, tai edes tuottamaan yksiselitteisen hyväksyttävää tuloksia tarkastelemissaan, saksalaisessa romantiikassa varsin 'keskeisten' elementtien osalta." (Mäkelä 1993, 19–20.)

Kaikenkattavaa, jokaiseen teokseen soveltuvaa yhteistä ja yleistä nykymusiikin analyysimetodia ei ole kyetty luomaan – ja tuskin se on edes mahdollista. Monet tutkijat ovatkin todenneet, että yhtenäinen nykymusiikin teoria on mahdoton ja jopa tarpeeton: tuskin tullaan keksimään sellaista modernin musiikin teoriaa, joka kykenisi selittämään nykymusiikin monikasvoisen olemassaolon. Yksi tällainen yritys oli uuspositivismin hengessä syntynyt joukkoteoreettinen analyysimetodi, jonka yhdysvaltalaiset musiikintutkijat kehittivät alunperin Arnold Schönbergin, Anton Webernin ja Alban Bergin esi-dodekafonisen (so. atonaalisen) kauden teosten analysointia varten. Ikävä vain, että joukkoteoria keskittyy jokseenkin yksinomaan säveltaso-organisaatioon, eikä sen avulla voida tutkia vakuuttavasti muita parametreja. Tämän takia useita

aleatorisia, elektronisia ja lyömäsoittimille sävellettyjä teoksia ei voida lähestyä joukkoteoreettisin menetelmin. Sama koskee musiikkia, jossa esiintyy runsaasti glissandoja, mikrintervalleja ja kenttäteknikkaa. (Padilla 1997, 180–182).

Usein on myös todettu, että yllättävän monet analyysit (musiikin tyylikaudesta riippumatta) ovat tautologisia, sillä ne kuvaavat sanoin sitä, mitä partituurissa tai transkriptiossa on tulkitsematta sitä lainkaan. Toisin sanoen "analyysi" on tällöin partituurin sanallista selittämistä. Tautologisuuteen kohdistettu kritiikki koskee erityisesti useita nykymusiikista tehtyjä analyyskejä, joissa analyysi on jäänyt liian kauas nykyisestä sävellyksellisestä ajattelusta. Lisäksi musiikin eri parametrien tai elementtien käsittely erillisinä yksikköinä tuo mukanaan monia metodologisia ongelmia. Sävellys ei koostu yksinomaan erilaisten staattisten tasojen päällekkäinasettelusta, vaan se on ajassa tapahtuva prosessi. Tässä prosessissa eri parametrit sekoittuvat keskenään ja yhdistyvät orgaaniseksi kokonaisuudeksi. Analyysin olisi kuvattava tätä dialektista peliä, kuten myös kokonaisuuden ja osien, parametrien, tasojen ja yksityiskohtien välistä dynaamista suhdetta. (Padilla 1997, 159.)

Varsin yleinen käsitys tutkijoiden keskuudessa on, että nykymusiikin analyysissä on syytä luoda uusia kategorioita, ja monelle vanhalle on annettava uusi sisältö. Esimerkiksi Pierre Boulez on viime vuosikymmeninä puhunut sävellyksellisestä eleestä (*geste*). Musiikillinen tila ja aika ovat sisällöiltään sen verran laajoja ja joustavia, että niiden avulla on mahdollista lähestyä luontevasti nykymusiikin monipuolista materiaalia, muotoratkaisuja ja -periaatteita – sitoutumatta kuitenkaan mihinkään konkreettiseen analyysimetodiin. (Padilla 1997, 182.)

Omat vaikeutensa nykymusiikin analysointiin tuo monien modernistisesti asennoituvien säveltäjien näkemys, että jokainen sävellys on ratkaisu johonkin ennalta asetettuun sävellystekniseen ongelmaan. Jokaisessa teoksessa on oma ja yksilöllinen ongelma (tai ainakin siihen pyritään), ja usein teokset mielletään ratkaisuiksi edeltävistä teoksista periytyviin selvittämättömiin ongelmiin. Jokainen ratkaisu herättää puolestaan uusia ongelmia, joihin tulevat teokset tarttuvat ilman, että ongelmien synnyn ja ratkaisun dialektiikalle voisi nähdä loppua. (Padilla 1997, 157.) Suomessa tämän näkemyksen tunnetuimpia edustajia lienee Jukka Tiensuu, jonka tuotannon peruspiirteitä ovat juuri nuo teokset vaihtuvat ongelmanasettelut. Hänen estetiikkansa mukaisesti jokaisella sävellyksellä on oltava oma erityinen syynsä syntyä, minkä takia sävellyks-

prosessi etsii aina uusia muotoja ja tarvitsee raaka-aineekseen mitä moninai-  
simpia materiaaleja. Juuri tämän vakaumuksen takia hänen tyyliinsä ja kehi-  
tyksensä luonnehdinta on koettu hankalaksi tehtäväksi. (Heiniö et al. 1994,  
508–509.)

Padilla tekee tärkeän havainnon todetessaan, että vaikka uuden etsintä on ny-  
kymusiikissa hyvin keskeistä, niin sillä on myös rajansa: materiaali ei voi olla  
aina ja jokaisessa tapauksessa relevantein kriteeri, eikä jokaisen teoksen mate-  
riaalissa aina ilmene jotakin vallankumouksellista (Padilla 1997, 184). Yhtä lailla  
skeptisesti tulee käsittääkseni suhtautua myös uskomukseen, että jokaisessa  
uudessa sävellyksessä säveltäjä olisi todellakin onnistunut löytämään uniikin  
ongelman, johon sävellys on uniikki ratkaisu. Modernin musiikin materiaalin  
perussanasto on luotu suunnilleen vuosina 1948–63, ts. konkreettisen musiikin  
ja minimalismin välisenä aikana. Tämän jälkeen materiaalin osalta on nyky-  
musiikissa tapahtunut hyvin vähän uutta. Monet säveltäjät työstävätkin tavalla  
tai toisella samaa perusmateriaalia monissa teoksissaan<sup>8</sup>. Eri teosten tärkein  
ero ei siis tällöin piile niiden materiaalisessa perustassa vaan siinä, kuinka sävel-  
täjä käyttää sävellyskeinoja, miten hän rakentaa teokseen jännitteitä ja pur-  
kauksia, nousuja ja suvantovaiheita ja luo teokseen kiinteän kokonaisuuden.  
Padillan mukaan juuri tämän takia ovat sellaiset moniselitteiset termit kuten  
dramaturgia, artikulaatio, tekstuuri ja ele hyvin tärkeitä nykymusiikin tutki-  
muksessa. (Padilla 1997, 184–185.)

Kommunikointi yleisön kanssa on nykymusiikin keskeisimpiä ongelmia.  
Uuden musiikin väitetään vieraantuneen yleisöstään ja yleisön siitä. Tietyissä  
mielessä tämä varmasti pitää paikkansa: ajatellaanpa vaikka yleisön reaktioita,  
mikäli samassa konsertissa esitettäisiin Pjotr Tšaikovskin *6. sinfonia* ja Pierre  
Boulezin *Structures I*. Toisaalta esimerkiksi sinfoniakonserttien vakioyleisö  
tuskin haluaa uskaltautua (todellakin: uskaltautua) atonaalisen musiikin erilais-  
ten sävelkielien syövereihin: konsertteihin tullaan viihtymään, jolloin miellyttä-  
vän konserttinautinnon takaajina ovat 1800-luvun sävelkieleen enemmän tai  
vähemmän pohjautuvat teokset. Nykysäveltäjät ovat reagoineet syytöksiin  
musiikkinsa vaikeatajuisuudesta lähinnä kahdella tavalla: toiset säveltäjät ovat  
alkaneet säveltää helppotajuisemmin pyrkien ottamaan huomioon myös taval-

<sup>8</sup> En ole perehtynyt edellä mainitun Jukka Tiensuun teoksiin analyttisesti, mutta kuuloku-  
van perusteella hänen tuotannostaan on mielestäni hahmotettavissa tietty perusmateriaali,  
joka esiintyy tavalla tai toisella hänen teoksissaan. Juuri tämän perusmateriaalin identifi-  
oimisen perusteella – vaikkapa pelkästään kuulonvaraisesti – olisi käsittääkseni mahdol-  
lista lähestyä analyttisesti hänen persoonatyylään.

lisen kuulijan odotukset, kun taas toiset säveltäjät ajattelevat nykymusiikin kommunikaatio-ongelmien syntyneen yleisön jälkijättöisyydestä (Aho 1992, 262). Vaikein tilanne lienee säveltäjillä, jotka ovat perusteellisesti miettineet musiikin kommunikoivuutta ja löytäneet mielestään ihanteellisen ratkaisumallin *tinkimättä* modernistisista lähtökohdistaan. Usko Meriläisen vastaus nykymusiikin kommunikaatio-ongelmille oli "karakteristiikka", jota säveltäjän pettymykseksi kuulijat eivät ole useinkaan teoksista havainneet. Karakteristiikkaa olen tarkastellut luvussa 2.3.

Kalevi Aho on tarkastellut nykymusiikin kommunikoivuutta dramaturgia-käsitteen näkökulmasta. Sävellyksen dramaturgiassa on hänen mukaansa olennaista se, kuinka säveltäjä kykenee teoksellaan manipuloimaan kuulijan ajan kokemisen tietoisuutta. Tämä riippuu paljolti musiikin tapahtumarunsaudesta. Yksityiskohtien määrä jotain reaalista aikayksikköä kohti ei silti kerro välttämättä mitään sävellyksen esteettisestä arvosta, kuten eivät myöskään käytetty musiikillinen perusmateriaali, sävellystekniikka tai tyyli: "Onnistuneen sävellyksen mitaksi voisimme ottaa pikemminkin sen, miten teoksella on onnistuttu vaikuttamaan kuulijaan, saamaan hänet kiinnostumaan sävellyksestä, kokemaan elämyksiä, ottamaan kantaa, aktivoimaan ja rikastamaan häntä henkisesti. Mutta jotta tämä toteutuisi, säveltäjän pitää tiedostaa ja hallita myös musiikillis-dramaturgisia ilmiöitä." (Aho 1992, 262–263.)

Musiikillisessa dramaturgiassa on Ahon mukaan kaksi päätyyppiä: dynaaminen ja staattinen dramaturgia. Dynaamisessa dramaturgiassa kuulija kokee, että sävellyksellä on jokin etenemissuunta – ts. teoksen aikana ollaan jatkuvasti "matkalla jonnekin". Tällainen sävellys on muodoltaan tavallisesti suljettu, sillä on siis selvä alku ja loppu. Staattiselle dramaturgialle sitä vastoin on luonteenomaista, että teoksen aikana pysytellään jatkuvasti samassa musiikillisessa tilanteessa, jolloin musiikilta puuttuu selvä etenemissuunta. (Aho 1992, 270.)

Ahon dynaaminen dramaturgia vastaa melko tarkoin musiikin narratiivisuuden käsitettä. Narratiivisuudella tarkoitetaan musiikin konstruomista siten, että sävellys antaa kuulijoilleen vahvan tunteen ajallisesta suuntautumisesta. Kuulija ei ainoastaan tiedä, missä musiikki "on", vaan hän myös tietää, kuinka musiikki on sinne päätenyt, ja hänellä on myös jonkinlainen käsitys siitä, minne musiikki on suuntaamassa kulkuaan. Musiikilla on siis toisin sanoen voimakkaan päämäärähakuinen luonne. Perinteisten sävellysteknisten käytäntöjen romahtaessa 1900-luvun alussa tämä musiikin päämäärähakuinen



luonne heikentyi ratkaisevasti. Tämä puolestaan rohkaisi joitakin säveltäjiä kehittelemään "staattisempia" musiikillisen muodon konsepteja. Useimmat (jopa atonaalisuuden omaksuneet) säveltäjät jatkoivat kuitenkin sävelkorkeuksien ryhmittelemistä siten, että musiikissa vallitsi edelleenkin ainakin jonkinasteinen päämäärähakuinen luonne. (Morgan 1991, 379–380.)

Dynaamisen dramaturgian sävellysteknisiä keinovaroja on Ahon mukaan kaikkiaan neljä vaihtoehtoa. Eteneminen tai kehitys kohti jotakin toista musiikillista tilannetta voi olla *suoraviivaista* (prosessiivista), esimerkiksi nousut sävellyksen huipentumiin. Uudessa musiikissa melko usein tavattavaa prosessiivista muotoa – ns. jatkuvaa kehitysmuotoa – tapaa Meriläisen teoksissa usein. *Kontrastoivaa* musiikin etenemistä edustavat etenkin romantiikan ajan sonaattimuotojen luonteiltaan toisilleen vastakohtaiset pää- ja sivuteemat. Kontrastoivaa dramaturgiaa yksitaisen osan puitteissa tapaa etenkin 1970-luvun Meriläisen tuotannossa. Dramaturgialtaan dynaamisissa *moniosaisissa sävellyksissä* yleisintä on kontrastoiva eteneminen, jolloin teoksen eri osat ovat tyypiltään dynaamisia, mutta luonteiltaan toisilleen vastakohtaisia. Myös tätä dramaturgian piirrettä on löydettävissä lähinnä Meriläisen 1970-luvun teoksista. Moniosaisten sävellysten kokonaiskehityksissä on nähtävissä kolme perustyyppiä. *Kasvavissa moniosaisissa rakenteissa* musiikilliset tapahtumat tähtäävät finaaliin. *Luhistuvissa moniosaisissa rakenteissa* teoksen suurin huipennus ja "ratkaiseva taistelu" sisältyvät jo ensimmäiseen osaan, joten koko sävellyksen draama on itse asiassa jo ohi ensiosan jälkeen. Tavallisin moniosainen muoto on *vastakohtiin perustuva moniosainen rakenne*, kuten esimerkiksi useat klassisromanttiset sinfoniat ja kamarimusiikkiteokset. Kaikkia näitä kasvavien moniosaisten rakenteiden lajeja on nähdäkseni löydettävissä myös Meriläisen 1960-70-lukujen teoksista – 1980-luvulta alkaen hänen tuotannostaan poistuvat moniosaiset teokset. Neljäntenä dynaamisen dramaturgian "erikoistapauksena" on *eteneminen syvyyssuuntaan*, mistä Aho mainitsee esimerkkinä oman fagottikvintettonsa. (Aho 1992, 271–272.)

Dynaamisen dramaturgian vastakohtana on staattinen dramaturgia, jossa musiikilla ei ole etenemissuuntaa. Staattinen dramaturgia on Ahon mukaan kuulijan kannalta vaikea, koska sen sisältämä informaatioarvo on vähäinen. Sitä vastoin dynaamisen ja staattisen dramaturgian yhdistäminen on Ahon mukaan useinkin dramaturgisesti varsin tehokasta. Esimerkkinä Aho mainitsee Dmitri Shostakovitshin 8. *sinfonian*, jossa "emotionaalisesti täyteen ladatut huipennukset jähmettyvät pitkäksi, staattiseksi tilaksi". (Aho 1992, 274.)

Samanlaista rakenneperiaatetta esiintyy esimerkiksi Meriläisen 2. *pianokonsertossa*. Dynaamisen ja staattisen dramaturgian yhdistämisestä Aho mainitsee esimerkkeinä vielä aleatorisesta musiikista Erik Bergmanin sävellyksen *Silence and Eruptions*, jossa staattiset ja dynaamiset osat vuorottelevat, sekä Witold Lutoslawskin kaksiosaisen muototyypin, jossa staattista ensiosaa (*Hésitant*) seuraa tauotta dynaaminen toinen osa (*Direct*) (Aho 1992, 275). Paavo Heininen on viitannut tähän Lutoslawskin suosimaan kaksiosaiseen rakenteeseen Meriläisen teoksien *Papillions* ja *Concerto per 13* yhteydessä (Heininen 1972, 92; 96).

Staattisen ja dynaamisen dramaturgian yhdistelmä ilmenee myös ABA- tai sonaattimuodossa, ts. rakenteessa, jonka lopussa palataan täsmälleen samaan tilanteeseen kuin mistä alunperin lähdettiin liikkeelle. Ahon mukaan hyvin dynaamisessa musiikissa kertaus "on psykologisesti uskottava vain, jos se on muuntunut". Mikäli kertaus on tarkka, niin "dynaamisemmilla tapahtumilla ei ole ollut mitään ratkaisevaa dramaturgista merkitystä". Muunnettu kertaus saattaa tehdä suuremman vaikutuksen verrattuna sen ensimmäiseen esiintymiseen. Kertaus voi olla alkuperäistä esittelyään huomattavasti lyhyempi, mistä Aho mainitsee esimerkkinä Anton Brucknerin 9. *sinfonian*. Sen ensiosassa pääteemaa ei kerrata lainkaan ja myös sivu- ja lopputeemakokonaisuudet ovat kertauksessa supistuneet huomattavasti. (Aho 1992, 275.) Varsinaisia ABA-muotoja esiintyy Meriläisellä käsittääkseni lähinnä 1960- ja 1970-luvuilla. Etenkin sonaattimuotoisina pidettyjen (yksiosaisien) 2. *sinfonian* ja 2. *pianokonserton* kohdalla olisi nähdäkseni hedelmällistä tarkastella staattisen ja dynaamisen dramaturgian yhdistelmää.

Muotorakenteiden kohdalla on aihetta pohtia sitä, kuinka paljon musiikilinen aihekokonaisuus sietää muuntelua tai typistämistä ollakseen vielä kertaus? Mikäli teoksen (tai sen osan) lopussa palataan alun materiaaliin, on tutkijan selvitettävä, onko kyseessä ABA-rakenne vai ns. muodon symmetrian palauttava ele, joka jälkisarjallisessa musiikissa on erittäin yleistä. "Kertauksen" laajuus ratkaisee, kummastako on kyse. Jos paluu alun lähtökohtiin on vain muutamien tahdin mittainen (ja tavallaan teoksen kooda), niin kyse on jälkimmäisestä, mutta mikäli alkujakson materiaalia kerrataan laajasti (ja tavallisesti muunnettuna), on kyse A-jakson varioidusta kertauksesta. Raja näiden kahden vaihtoehdon välillä saattaa toisinaan olla häilyvä; ratkaisun sanelee tällöin ensisijaisesti tutkijan oma kuulovaikutelma muotokokemuksesta.

Musiikin osatekijöistä on muoto nykymusiikin hankalimpia käsitteitä. Usein kuulee sanottavan, että nykymusiikissa ei toisteta muotoja vaan jokainen teos luo omansa – vrt. edellä mainitut teoskohtaiset sävellystekniset ongelmat. Pierre Boulez kokee musiikin muodon olennaisesti *muovaamisena*. On selvää, että musiikin muotoon vaikuttavat (täyssarjallisuutta lukuunottamatta) aina sekä sisäiset (immanentit) että ulkoiset tekijät. Musiikin rakenteita ei tule tulkita mielivaltaisesti valittujen systeemien tilastollisten normien mukaan, vaan jokaista muotoa tulee käsitellä itsenäisesti. Siitä huolimatta on luontevaa ajatella, että vaikka musiikin muodot voivat olla hyvin erilaisia, on edelleenkin olemassa yleisiä periaatteita, jotka tavalla tai toisella ilmenevät muodoissa. (Padilla 1997, 183–184.)

Perinteisiä symmetrisiä muotoja ei välttämättä tarvitse hylätä nykymusiikin analysoinnissa, sillä perinteiset muotokokemukset voivat syntyä esimerkiksi rytmisin tai soitinnuksellisin keinoin. Tomi Mäkelä on Edgard Varèse-analyyseissään osoittanut, että tämän aikansa hypermodernistin teoksista voidaan vakuuttavasti osoittaa ABA<sup>1</sup>-rakenteiden ja jopa sonaattimuotojen (lyömäsoittimille sävelletyissä teoksessa *Ionisation*) olemassaolo (Mäkelä, 1990, 70). Samaten Krzysztof Pendereckin radikaalin 1960-luvun kenties kuuluisin teos *Threnody* (1960) on noudattaa rakennetta ABA<sup>1</sup> (Morgan 1992, 410). Sekä Varèsen että 1960-luvun Pendereckin modernistisuus kohdistui ensisijaisesti soinnillisiin tekijöihin – edellisellä lyömäsoittimiin ja jälkimmäisellä etenkin jousosoittimien uusiin soittotapoihin – kun sitä vastoin muotorakenteet noudattelevat yllättävän paljon perinteisiä linjoja.

Varèsen kohdalla monet tutkijat ovat painottaneet sitä, että tämän tyyppistä musiikkia on syytä lähestyä "ennakkoluulottoman kuuntelun" kautta, ilman "pedanttista" partituurin tarkastelua (Mäkelä 1990, 48). Myös Padillan mukaan paras tapa aloittaa analyysi on yksinkertaisesti kuunnella musiikkia ilman partituuria (tai transkriptiota) ja saada selville auditiivisen analyysin perusteella teoksen olennaisimmat piirteet – tosin tämän jälkeen partituuri on keskeinen tutkimuksen kohde (Padilla 1997, 185). Tämä ennakkoluuloton kuuntelu vastaa esimerkiksi Lawrence Ferraran fenomenologisesti orientoituneen analyysimetodin avointa (*open*) kuuntelua, jota hän on ansiokkaasti testannut Edgard Varèsen elektoniseen teokseen *Poème électronique* (Ferrara 1984, 359). Tosin Ferraralla analyysin eri tasot pohjautuvat vain ja ainoastaan – tutkimuskohteen luonteesta johtuen – auditiiviseen analyysiin. Ferraran analyysimetodia ei siis mielestäni voi sellaisenaan soveltaa pelkästään akustisesti tuotetun musiikin

analysointiin – vaikka hän vihjaakin metodinsa soveltuvan minkä tahansa atonaalisen musiikin tutkimiseen (Ferrara 1984, 358).

Lienee selvää, että musiikissa, jossa kuulijan huomio kiinnittyy ensisijaisesti muuhun kuin perinteiseen säveltaso-organisaatioon, on perinteisten muotokonseptioiden havaitseminen varsinkin kuulonvaraisesti lähes mahdotonta. Tomi Mäkelän osuu asian ytimeen: "[...] etenkin juuri Varèsen musiikkiin liittyen on todettava, että kaikkien kirjoittajien korostama sointimaailman originellius hämää klassis-romanttiseen estetiikkaan tottuneita korvia, mikä tekee partituurin käytöstä kuuntelun tukena suorastaan välttämättömän. [...] Kuten Schönberg kykenee osoittamaan, symmetristen muotohahmojen esille tuominen analyttisin keinoin ei välttämättä ole kalkkeutuneisuutta tai kyvyttömyyttä ymmärtää musiikillisen prosessin orgaanista luonnetta. Pikemminkin kyse on halusta paljastaa hahmottamista ja kuuntelua helpottavia ja tukevia yksityiskohtia ja etsiä selitystä sille salaperäiselle täydellisyyden kokemukselle, jonka jokin tietty taideteos usein saa aikaan." (Mäkelä 1990, 48.) Näin ollen pelkästään kuunteluun ja pelkästään partituurin tutkimiseen perustuvat nyky-musiikin analyysimenetelmät kykenevät tuskin tekemään teoksen perusolemukselle oikeutta. Aikamme musiikin tarkastelu edellyttää nähdäkseni sekä auditiivista että partituuriin tukeutuvaa analyysiä<sup>9</sup>.

### 3.3 Analyysimetodi

Olen kiinnostuneempi musiikinhistoriasta kuin musiikkianalyttisten teorioiden luomisesta. Musiikinhistorian muutos- ja kehitysprosessia ei käsittäökseni ole mahdollista rekisteröidä perehtymättä huolellisesti sävellyksiin ja yksittäisten säveltäjien tuotantoon. Näin ollen sävellys sinänsä ja sen analyysi ovat polttopisteessä – ts. ainoastaan teosanalyysien kautta voidaan vakuuttavasti saada selville säveltäjän tyylipiirteitä, joiden perusteella säveltäjä voidaan esimerkiksi luokitella tiettyyn tyyliuntaan kuuluvaksi. Tarkoitukseni on tehdä tyylianalyysiä yksittäisen säveltäjän teoksista, jolloin tutkimukseni pai-

---

<sup>9</sup> Elektroakustisten ja radiofonisten teosten analysointi pohjautuu ensisijaisesti auditiivillele analyysille, sillä niistä ei tavallisimmin ole olemassa ns. kuuntelupartituureja. Tutkijan olisi hyvä liittää analyysinsä yhteyteen myös laatimansa kuuntelupartituuri, jossa jokaisella eri äänellä on oma symbolinsa. Kestosuhteet käyvät ilmi graafisen notaation yhteyteen liitetystä aikajanasta. Kuuluisimpia elektroakustisesta – tai tässä tapauksessa elektronisesta – musiikista luotuja analyttisiä kuuntelupartituureja on Rainer Wehingerin laatima graafinen partituuri György Ligetin teoksesta Artikulation.

nottuu viime kädessä musiikinhistorialliseen tarkasteluun. Kuten olen jo todennut, Meriläisen teoksille ei ole olemassa sopivaa valmista analyysimetodia, joten tutkijan on luotava sellainen itse. Edellisissä luvuissa (3.1 ja 3.2) olen lyhyesti esitellyt eri tutkijoiden huomioita (nyky)musiikkianalyysin ongelmista ja päämääristä. Tässä luvussa esitän synteesisinomaisesti näiden lukujen pohjalta hahmottelemani Meriläisen musiikkiin omasta mielestäni soveltuvan analyysi-reitin.

Meriläinen on neoekspressionisti, joka säveltää atonaalista mutta ei-dodekafonista musiikkia. Viimeistään 1970-luvun lopulla hänen tuotannossaan alkaa ilmetä myös koloristis-aleatorisia piirteitä. Meriläinen pyrkii teoksissaan musiikin elementtien tasa-arvoisuuteen, jolloin rytmi (tai ajan jäsentyminen) ja usein myös sointiväri saattavat olla jopa keskeisemmällä sijalla kuin perinteinen säveltäso-organisaatio. Sävellystekniset ongelmanasettelut ja niiden ratkaisut ovat usein teoskohtaisia, joskin Meriläisen persoonatyylin erityispiirteet esiintyvätkin teoksesta toiseen.

On jotenkin paradoksaalista, että tämän tyyppisen musiikin analyysimetodi voidaan kiteyttää verbaaliseen muotoon vasta sen jälkeen, kun kartoitettu riittävä määrä Meriläisen musiikille yleisesti tyypillisiä piirteitä ja sävellysteknisiä ratkaisuja. Toisin sanoen, kun aletaan luoda nykysäveltäjän musiikin analysoimiseen soveltuvaa metodia, on tarpeen muodostaa yleiskäsitys hänen tuotannostaan äänitteisiin ja partituureihin perehtymällä sekä säveltäjän teoksia koskeviin analyttisiin artikkeleihin tutustumalla. Lisäksi säveltäjähaastattelut ovat usein kullannarvoista lähdemateriaalia. Painotan jo tässä vaiheessa analyysimetodini "work in progress" -luonnetta: uudet analyttiset löydökset vaikuttavat rikastuttavasti ja tarkentavasti itse metodiin.

Tavoitteenani on muodostaa riittävän väljä analyysimetodi, joka sallii metodin tarkentamisen ja räätälöimisen kuhunkin analysoitavaan teokseen soveltuvaksi. Metodi on myös tietynlainen kartta Meriläisen musiikin erityispiirteistä, joita on syytä olettaa löytävänsä analysoinnin aikana. Tarkoitukseni on siis nostaa Meriläisen teoksista esille piirteitä, joihin analyysissä olisi syytä kiinnittää erityistä huomiota ja jollaisia todennäköisesti – mutta ei suinkaan välttämättä – analysoitavasta teoksesta tapaa. On kuitenkin muistettava, että vaikka Meriläisen tuotanto on kautta linjan varsin yhtenäistä, niin silti yksittäisissä teoksissa ns. "ongelmanasettelut" ovat teoskohtaisia, kuten mm. Heininen ja Suilamo ovat (Meriläisen itsensä lisäksi) painottaneet. Tutkijan on kyettävä ais-

timaan teoskohtaiset ratkaisut ja sovellettava sen mukaan analyysimetodia analysoitavaan teokseen. Toisalta Meriläinen itse puhuu siitä, kuinka hän "säveltää koko ajan samaa teosta" (Meriläinen 1990). Tällä hän viittaa vakiintuneeseen tyyliinsä: tietty perussanasto ja -materiaali – ts. tyyli – säilyy samana teoksesta toiseen, mutta joka teoksessa on oma "punainen lankansa" – ts. teoksen lähtökohdat ja kuinka sävellys kehittyy ja jäsentyy lähtökohtien pohjalta. Toisin sanoen pyrin analyysissä saamaan selville toisaalta Meriläisen teosten perusmateriaalin sekä toisaalta teosten uniikit, yksilölliset ratkaisut. Analyysissä siis testataan samanlaisuuden eri asteita.

Koen analyysimetodin pelkkänä välineenä, jonka avulla teoksista voidaan saada selville niiden ominaispiirteet. Metodi ei ole itsetarkoitus, sillä sen tulee sietää kriittistä korjailua: analyysimetodia täytyy olla mahdollista muokata tutkittavaan tapaukseen soveltuvaksi: musiikkia ei saa pakottaa analyysimetodiin soveltuvaksi. Myöskään itse analyysit eivät saa jäädä itsetarkoitukseksi, vaan niiden kautta on pyrittävä kartoittamaan säveltäjän tyylipiirteitä ja muodostamaan synteesejä – ts. kuinka teos liittyy Meriläisen tuotantoon. Tavoitteena on myös tyylin muutoksen / kehityksen tutkiminen sekä mahdollisten tyyllillisten murroskohtien todentaminen.

Olen käyttänyt tutkimusaineistona runsaasti Meriläisen haastatteluja, joissa hän kertoo omista sävellyksistään. Tämän tutkimusmateriaalin käyttö ei ole ongelmattonta, sillä säveltäjän tekemiin analyysihin tai lausuntoihin omista teoksistaan tulee suhtautua varauksellisesti. Kuten Padilla on todennut, on säveltäjän näkemys omasta teoksestaan periaatteessa samanarvoinen kuin kenen tahansa muun analyytikon, mutta säveltäjä ei välttämättä ole aina ottanut tarpeeksi välimatkaa teokseensa kyetäkseen todella arvioimaan sitä. Tällöin hän voi nähdä teoksessa enemmän kuin siinä todellisuudessa on, mutta hän voi nähdä myös vähemmän. Silti säveltäjä voi paljastaa sävellyksistään monia olennaisia kysymyksiä, joiden keksiminen olisi analyytikolle hyvin vaikeaa. Säveltäjien analyysit omista teoksistaan ovat varsin tärkeää lähdemateriaalia muun ohella. Säveltäjien puhetta omasta musiikistaan on kuitenkin tarkasteltava yhtä kriittisesti kuin kaikkea muutakin tutkittavaa materiaalia. (Padilla 1997, 178–179.)

Alfonso Padilla on hahmotellut nelivaiheisen analyysimetodin, jota hän nimitää dialektiseksi lähestymistavaksi analysoitavaan teokseen (Padilla 1997, 172). Metodiin ovat vaikuttaneet erityisesti Theodor Adornon, Carl Dahlhausin,

Pierre Boulezin ja Erhard Karkoschkan kolmivaiheiset analyysimallit (ks. Padilla 1997, 170–171) ja väitöskirjassaan Padilla testaa sitä Pierre Boulezin teokseen *Éclat*. Seuraavaksi esitän oman analyysireittini peruseriaatteet, jotka ovat sovellus Padillan metodista:

(1) Sävellys eritellään rakenneosiin, musiikillisten faktojen yksityiskohtainen analyysi. Tämä on ensisijaisesti mutta ei pelkästään deskriptiivinen vaihe – otetaan huomioon myös kokonaisuuden ja osatekijöiden välinen suhde. Erityistä huomiota tulee kohdistaa teoksen alkulähtökohtiin – ts. mitä partituurin ensimmäisillä sivuilla on, sillä Meriläisen teokset kasvavat juuri teoksen alussa esitellystä alkumateriaasta.

(2) Teoksen koherenssin, loogisuuden ja ykseyden etsintä. Sisäisen järjestyksen lain etsintä. Miten asiat vaikuttavat toinen toisiinsa ja millä tavoin teos rakentuu kokonaisuudeksi? Miten teoksen alun aiheet muuttuvat, laajentuvat ja yhdistyvät laajemmiksi kokonaisuuksiksi?

(3) Teoksen "sävellyslakien" tulkinta – mitä uniikkia teoksessa on, mitkä tekijät ovat Meriläiselle tyypillisiä sävellysteknisiä ratkaisuja? Tyylikysymykset. Miten teos suhtautuu Meriläisen tuotantoon ja muuhun sävellysjankohdan suomalaiseen musiikkiin? Meriläiselle tyypillisten (ja ei-tyypillisten) piirteiden selvitys.

(4) Teoksen merkityksen yleinen pohdinta ja tulkinta. Teoksen esteettinen arvo. Musiikinhistoriallisen merkityksen pohdiskelu. Reseptiohistoria: kuinka yleisö, kriitikot ja muusikot ovat ottaneet teoksen vastaan?

Nämä vaiheet eivät ole kronologisesti toisiaan seuraavia, vaan analyysin eri vaiheisiin liittyy jatkuvasti elementtejä jokaisesta vaiheesta. Seuraavaksi sovel-  
lan analyysireitin kolmea ensimmäistä vaihetta pienen musiikillisen eleen analysointiin, jotta lukija saisi havainnollisemman käsityksen analyysiprosessista.

Esimerkissä 10b (ks. s. 33) on *Cinque notturmi* -pianosarjan pieni aihe. Analyysin ensimmäinen vaihe kohdistuu musiikillisten faktojen yksityiskohtaiseen analyysiin. Eleessä on selkeä ylöspäin suunnattu liike ja se alkaa laajoin intervallein, mutta intervallit pienenevät loppua kohti. Karakteristisia ovat myös ritardando ja siihen liittyvä diminuendo sekä kosketustavan muutos staccatoksi. Näin on kuvattu sanallisesti se, mitä nuoteissa on. Analyysin toinen vaihe – "sisäisen järjestyksen lain etsiminen" –

pitää sisällään havainnon, että tämä pieni ele sijoittuu muotoyksikön loppuun ja että samankaltaisia aiheita esiintyy sarjan muissakin osissa pienyksiköiden rajakohdissa (ks. esimerkki 10c). Toisin sanoen tämä ele päättää aina jonkin muotokokonaisuuden, jonka perusteella sitä voidaan nimittää esimerkiksi päätöseleeksi. Analyysin kolmannessa vaiheessa tutkija tekee havainnon, että myös muissakin Meriläisen teoksissa esiintyy samankaltaisia aiheita muotoyksiköiden päätöseleinä (esimerkiksi *2. pianokonserton* johdannossa, ks. esimerkki 10a sivulla 32), ja samalla tutkija havaitsee, että nämä eleet ovat tuskin milloinkaan täysin identtisiä toistensa kanssa (sama pätee myös *Cinque notturnin* päätöseleisiin eri osissa). Toisin sanoen eleen yleinen hahmo säilyy tunnistettavana vaikka sen jokainen yksityiskohta muuttuisikin<sup>10</sup>. Päätöseleessä vakioina säilyvät elementit ovat suunnattu ylöspäinen liike, ritardando ja diminuendo, kun sitä vastoin muuttuvia elementtejä ovat sävel-taso-organisaatio, kosketustavan muutos ja soitinnus (mobilemainen siirtyminen soitinryhmältä toiselle). *2. pianokonserton* johdannossa päätösele liittyy lisäksi "esineellistyneeseen liikkeeseen tilassa", jolloin se on samalla ikään kuin "tilaan heitetty objekti".

Näiden analyysivaiheiden kautta yksittäisen musiikillisen aiheen analyysi on edennyt pelkästä deskriptiosta kohti yleistä tyylianalyysiä, joka kohdistuu aiheen funktion tarkasteluun paitsi analysoitavassa teoksessa myös Meriläisen tuotannossa yleensä. Toisin sanoen vasta musiikillisen eleen tarkastelu ympäröivässä kontekstissa paljastaa, minkä takia se esiintyy juuri siinä kohdassa teosta. Kokonaisen teoksen analysointi koostuu karkeasti ottaen yksittäisten aiheiden edellä kuvatun kaltaisista analyyseistä sekä niiden funktion selvittämisestä ko. teoksen puitteissa, jonka kautta teoksen sävellyslait alkavat vähitellen hahmottua. Tämän jälkeen tutkija voi havaita samanlaisia sävellysteknisiä ratkaisuja myös muissa Meriläisen teoksissa.

Kuten Padilla on todennut (Padilla 1997, 164), on analyysiin ryhtyessä tehtävä teroreettisen määrittelyn lisäksi tarkka tutkimuskohteen rajaus ja kysymyksenasettelu. Tämän tutkimuksen kohdalla ne ovat seuraavia:

- (1) Kuinka laaja tutkimuskohde on? (Kaksi orkesteriteosta.)

---

<sup>10</sup> Vrt. Paavo Heinisen luonnehdinta karaktereista: "[...] ne eivät ole rakenteen tarkoista detaljeista riippuvia vaan säilyttävät identiteettinsä, vaikka jokainen yksityiskohta muuttuisi: karakterien metamorfoosi (Heininen 1972, 77).



- (2) Minkälaista tyylianalyysiä tehdään? (Tutkittavista teoksista, mutta myös säveltäjästä.)
- (3) Mihin tasoon analyysi kohdistuu? (Ensisijaisesti neutritaso, mutta myös poesis- ja aisthesis-tasot vaikuttavat analyysiin.)
- (4) Valikoidaan tutkittavat parametrit. (Säveltaso-organisaatio, rytmi, sointiväri, tekstuuri.)

Viimeinen kohta (4) kaivannee lisäselvitystä. On ilman muuta selvää, että keskittyminen vain yhden parametrin tarkasteluun antaa erittäin puutteellisen ja vajavaisen kuvan Meriläisen musiikista. Motiivianalyysi lienee nykymusiikissa yleisin analyysimetodi, jossa keskitytään ainoastaan yhteen parametriin, ts. säveltaso-organisaatioon. Motiivianalyysi soveltuu toki mainiosti tiettyjen (tonaalisesti orientoituvien) nykysäveltäjien teosten tutkimiseen, mutta silti on mielestäni arveluttavaa jättää analyysin ulkopuolelle esimerkiksi rytmi ja soitinnus. Mikko Heiniö kritisoi juuri tästä syystä Ilmo Pokkisen väitöskirjaa, jossa Joonas Kokkosen musiikkia lähestytään yksinomaan motiivianalyttisin keinoin (ks. Heiniö 1993, 29). Meriläisen musiikissa rytmi ja sointiväri ovat tavallisesti yhtä keskeisessä (jopa keskeisemmässä) asemassa kuin säveltaso-organisaatio – ja tavallista on myös se, että Meriläisen partituureissa esiintyy laajoja jaksoja, joissa säveltaso-organisaatio on jäänyt aivan toissijaiseen asemaan. Näissä tilanteissa perinteiseen motiivianalyysiin enemmän tai vähemmän nojautuva tarkastelu on hyödytöntä ja vasta rytmiin ja soitinnukseen keskittyvä tutkimus tuo analyysiin mielekkyyttä. Lisäksi Meriläisen musiikille tyypilliset eleet tai hahmot koostuvat lähes poikkeuksetta yhtä useammasta parametrystä (säveltaso-organisaatio, dynamiikka, rytmi, sointiväri, tekstuurin tiheys jne.), joten niiden analysointi edellyttää välttämättä jokaisen parametrin huomioon ottamista. (Vrt. *Cinque notturnin* päätöselä analyysineen s. 60–61.)

Lopuksi on syytä mainita, että Meriläisen elektroakustisten ja radiofonisten teosten analyysi edellyttää täysin toisenlaista lähestymistapaa kuin hänen soitinteostensa analysointi. Syy on yksinkertainen: Meriläisen elektroakustisista ja radiofonisista teoksista ei ole olemassa partituureja<sup>11</sup>, joten tutkijan on laadittava kuuntelupartituuri sopivine ja johdonmukaisine symboleineen. Tämä tuo

<sup>11</sup> Poikkeuksena on radiofonia *Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti* (1982), josta on olemassa partituuri. Toisaalta teos onkin varsin poikkeuksellinen radiofonia, sillä sitä voidaan esittää myös konserteissa akustisten sävellysten tavoin.

mukanaan aivan uusia tutkimusongelmia, joten olen tästä tutkimuksesta rajannut pois Meriläisen elektroakustisten teosten analyysiongelmat.

Seuraavaksi esittelen Meriläisen musiikille tyypillisiä piirteitä (sävellystyylin vakiosanasto), joita esiintyy yhtä useammassa Meriläisen teoksessa ja jotka säilyvät aktuaaleina vuodesta, jopa vuosikymmenestä toiseen. Luettelo on puutteellinen, eikä sen ole tarkoituskaan olla täydellinen, mutta tarkoituksenani on silti tuoda esiin keskeisiä seikkoja, joita Meriläisen teoksissa todennäköisesti esiintyy. Kaikkia esitetyjä ominaisuuksia ei yksittäisestä teoksesta tietenkään ole löydettävissä, sillä yhteisistä piirteistään huolimatta Meriläisen teokset ovat uniikkeja luovia tekoja, joten ongelmanasettelut ja ratkaisut ovat eri teoksissa erilaisia. Yhteenvedon on tutkimuksen tässä vaiheessa tyydyttävä vielä varsin yleisluontoisiin huomioihin.

### **3.4 Yleiset huomiot analysoitavista teoksista**

Ennen varsinaista analyysiä on sävellykseen syytä tutustua huolellisesti partituurin ja äänitteen avulla. Tavoitteena on saada hyvä yleiskäsitys analysoitavasta teoksesta, mutta tähän vaiheeseen voi jo sisältyä muotorakenteen ja sävellyksen dramaturgisen idean alustavaa selvitystä. Teokseen olisi hyvä perehtyä niin perusteellisesti, että pelkästään partituuria selailemalla kykenee palauttamaan mieleensä sävellyksen soivan asun.

Eri tutkijoiden mielipiteet äänitteen käytöstä analyysin tukena poikkevat toisistaan suuresti. Monet ovat sitä mieltä, että teoksen totuus on löydettävissä vain ja ainoastaan partituuria tutkimalla, jolloin äänitteestä ei ole analyysiprosessissa mitään käyttöä. Olen itse Alfonso Padillan kanssa samaa mieltä siitä, että teokseen tutustuminen kuulonvaraisesti – ensimmäisen kerran jopa ilman partituuria – on tutkijalle hyödyllistä (vrt. Padilla 1997, 184–185). Kokemusteni mukaan korva saattaa yllättävän usein havaita teoksesta yksityiskohtia, joita partituurista ei heti tule huomanneeksi. Ja ennen kaikkea: mitä modernimpaa musiikki on, sitä tärkeämpää on äänitteeseen perehtyminen. Tämä tulee mielestäni erityisen hyvin ilmi silloin, kun säveltäjä-organisaatio, rytmi ja sointiväri ovat musiikissa tasa-arvoisessa asemassa. Esimerkiksi normaalista poikkeavista soittotavoista saa tuskin oikeaa kuvaa partituuria lukemalla – jo senkin takia, että notaatiokäytäntö on edelleenkin hyvin kirjavaa paitsi eri säveltäjien kesken, myös yksittäisen säveltäjän eri teoksissa. Samoin tiettyjen rytmiiä koske-

vien ilmiöiden analysoinnissa (mm. vaiherytmi ja ajan organisointi teoksessa) ja aleatorisen musiikin tutkimuksessa on äänitteestä korvaamaton apu<sup>12</sup>.

Varsinainen analyysi alkaa Meriläisen teosten kohdalla sävellyksen alkulähtökohtien tutkimisella, sillä hänen teostensa ensimmäisissä tahdeissa esitellään ne musiikilliset tekijät, joista koko teos rakentuu. Joissakin tapauksissa teoksen alkumateria edustaa mikromuodossa koko teoksen kehitysprosessia. Todennäköisesti sävellyksen alussa ovat identifioitavissa myös kolme karakteria. Alkumateriaalin analysoinnin jälkeen on selvitettävä ainakin alustavasti teoksen muotorakenne, jolloin myös teoksen dramaturgia alkaa hahmottua. Tämän jälkeen analyysin keskeisimpiä tehtäviä on tarkastella, kuinka alun aiheet toteutuvat ja muuttuvat sävellyksen eri vaiheissa. Tyypillisesti Meriläisen teoksissa alun aiheet kehittyvät ja muuntuvat teoksen aikana laajemmiksi kokonaisuuksiksi ja tavallisesti niitä tarkastellaan eri näkökulmista teoksen eri jaksojen aikana, mikä luo sävellykseen muodon hengityksen. Kun analysoidaan teoksen alkulähtökohdat ja muotodramaturgia on selvitetty, on analyysi tämän jälkeen karkeasti ottaen musiikillisten pienyksiköiden (eleiden) tarkastelua ja asiayhteyksien selvittelyä.

Meriläisen teosten kokonaismuodot jäsentyvät hyvin selväpiirteisesti jaksoihin, joten sävellysten muotorakenteiden seuraaminen ei tuota kovin suuria vaikeuksia. Näin ollen kokonaismuoto (sävellyksen jakaantuminen jaksoihin) hahmottuu jo teokseen tutustumisen yhteydessä. Sen sijaan pienoismuotojen hahmottaminen on usein jo ongelmallisempaa, silloin tällöin jopa tulkinnanvaraista. Sävellyksen eri jaksojen mahdollinen jakaantuminen edelleen alajaksoihin paljastuu tavallisesti vasta silloin, kun tarkastelee yksittäisten aiheiden ja eleiden suhdetta ympäröivään materiaaliin. Viimeksi mainittu analyysivaihe onkin työläin ja vie eniten aikaa.

Toisin sanoen analyysiprosessi etenee yleisistä huomioista yksityiskohtien analyysiin: alkulähtökohtien, muotorakenteen ja dramaturgian selvittämisen

---

<sup>12</sup> Nykymusiikissa äänitteiden hyödyntäminen analyysissä ei ole ongelmaton, mikäli kyseessä on radioitu konserttitaltiointi. Valtaosa uusista teoksista esitetään ainoastaan keran (kantaesitys), jonka jälkeen ne vaipuvat unholaan. Kantaesitys ei välttämättä tee täysin oikeutta teokselle, sillä yksityiskohtien hiominen edellyttäisi useampia esitys- ja harjoituskertoja. Valitettavan monista Meriläisenkin teoksista on olemassa vain kantaesityksestä taltioitu äänite ja vertaamalla soivaa kuvaa partituuriin voi hyvinkin havaita enemmän tai vähemmän puutteita tai epätarkkuuksia. Niinpä konserttiesityksiin on syytä suhtautua tietyllä varauksella. Kaupallisesti julkaistut äänitteet ovat tietysti aivan toinen asia samoin kuin Yleisradion kantanauhut.

jälkeen seuraa aiheiden yksityiskohtainen analyysi, joka paljastaa niiden funktion teoksessa. Analyysin viimeisessä vaiheessa palataan jälleen yleisiin huomioihin, mutta tällä kertaa luodaan analyysituloksista synteesi, jossa kirjataan sävellyksen ominaispiirteet, verrataan sävellystä Meriläisen muihin teoksiin sekä pohditaan sävellyksen asemaa Meriläisen tuotannossa, syntyajankohdan suomalaisessa musiikissa ja reseptiohistoriaa.

On syytä korostaa sitä, että teoksen nimi antaa usein viitteitä siihen, mihin teosanalyysissä olisi syytä keskittyä. Esimerkiksi otsikot *Simultus for Four, Mobile, Kineettinen runo, ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!* viittaavat tavalla tai toisella rakenneperiaatteisiin. Sen sijaan lajiperinteeseen viittaavien teosotsakkeiden kohdalla olisi pyrittävä selvittämään, millä tavoin teos suhtautuu lajiperinteeseen (sinfonia, konsertto, sonaatti) ja mitä säveltäjä itse tarkoittaa vaikkapa sinfonisuudella – toisin sanoen minkälaisia rakenteellisia ym. tekijöitä teoksessa täytyy olla, että Meriläinen on otsikoinut teoksen sinfoniaksi<sup>13</sup>. Ja on myös selvää, että pelkästään teoksen sävellysvuosi auttaa Meriläisen musiikkiin perehtynyttä tutkijaa olettamaan, millaisia tyylipiirteitä teos todennäköisesti sisältää.

Analyysin aikana on jatkuvasti kiinnitettävä huomiota tyypillisesti Meriläiseltä kuulostaviin kohtiin ja selvitettävä, minkä takia nämä kohdat identifioituvat hänen säveltämikseen. Toisin sanoen on syytä poimia teoksesta esiin kohtia, joissa on korvin kuultavia samankaltaisuuksia Meriläisen muihin teoksiin verrattuna. Myös tällaisten katkelmien yksityiskohtainen analyysi ja keskinäinen vertailu on osa tyylianalyyttistä tutkimusta.

### 3.5 Säveltaso-organisaatio

Jo analyysin alkuvaiheessa on määriteltävä säveltaso-organisaation asema analysoitavassa teoksessa – ts. kuinka keskeisellä sijalla se sävellyksessä on. Tämä on jälleen yksi analyttinen ongelma, jolla perinteeseen nojaavan musiikki-

<sup>13</sup> Viidennen sinfoniansa yhteydessä Meriläinen on todennut sinfonisuudesta seuraavaa: "Onhan ihan selvää, että mitä tahansa sävellystä ei voi nimittää sinfoniaksi, koska se vaatii tietyn ajattelutavan. Lähinnä se on ollut minusta se perinteinen asia, että lähdetään jostakin alkuaineista ja teos sisältää kehittelyä tavalla tai toisella, jolloin ne alkuaineet saavat erilaisia muotoja tahi ne saattavat hävitä, ihan miten vain. [...] Kyllä minä tunnustan perinteen olemassaolon näin, ja tietyn sinfonisuuden juuri tässä kehittävyys-ajatuksessa. Kyllä esimerkiksi viides sinfonia on pitkä kehityslinja, jossa on äärettömän yksinkertaiset alkulähdöt, ja tällä tavalla se minusta on sinfonia." (Meriläinen 1987a.)

kin tutkijan ei tarvitse vaivata päätään. 1980-luvulle tultaessa rytmi ja sointiväri saavat Meriläisen tuotannossa teos teokselta yhä keskeisemmän aseman, jolloin säveltaso-organisaatio saattaa jäädä jopa muiden parametrien varjoon. Tässä mielessä Meriläisen 1970-luvun teokset ovat 1980-luvun teoksia jossain määrin helpommin lähestyttäviä analyttisessä mielessä, sillä niiden analysointiin soveltuu väljästi sovellettu motiivianalyysi – jolloin valmiin analyysimetodin luova soveltaminen on mahdollista<sup>14</sup>. On silti muistettava, että näissäkin teoksissa rytmi ja sointiväri ovat hyvin keskeisessä asemassa, jolloin pelkkään säveltaso-organisaatioon keskittyvä analyysi antaa sävellyksistä puutteellisen ja varmasti myös osittain virheellisen kuvan. Monissa 1980-luvun teoksissa on sen sijaan kohtia, jolloin tutkijan on todettava säveltaso-organisaatioon kohdistuvan analyysin epämielisyys ja keskittyvä sen sijaan rytmin ja soitinnuksen analysointiin.

Kuten olen jo maininnut, on Meriläisen teoksissa tyylikausista riippumatta tiettyjä aiheita, joita esiintyy teoksesta toiseen. Tällaisia ovat esimerkiksi erilaiset skaalamuodostelmat, noonin jako septimiksi ja terssiksi, oktaavisiirtojen avulla toteutetut aiheiden variaatiot tai vaikkapa ns. "melodinen ele" 1980-luvun teoksissa<sup>15</sup>. Yhtä useammassa teoksessa esiintyvien aiheiden identifiointi ja analyysi onkin keskeisellä sijalla tyylianalyttisessä tutkimuksessa. Koska nämä aiheet eivät ole teoskohtaisia, ne ovat tavallisesti myös neutraaleja, lähinnä abstrakteja intervallikombinaatioita, mutta toisinaan ne saattavat kiteytyä hyvinkin kiinteiksi melodisiksi eleiksi. Jo Heininen on huomionnut *Epyllionin* käyrätorviteeman kerta kerralta kasvavan esiintymisen olevan yksi teoksen muodon perusajatuksia (Heininen 1972, 81). Myös 5. *sinfonian* sivuaiheen kehittyminen täyteen loistonsa teoksen lopussa on myös rakenteellinen tekijä. On siis syytä olettaa, että myös muissa Meriläisen teoksissa esiintyy melodisen eleen vähittäiselle kasvulle perustuvia rakenteellisia ratkaisuja.

Tonaalisia viitteitä, perussävelen kaltaisia ilmiöitä ja konsonoivia kaksiaänisiä kombinaatioita on hedelmällistä tarkastella etenkin 1970-luvun teoksissa, mutta ne eivät suinkaan katoa 1980-luvun tuotannosta, joskaan ne eivät enää esiinny yhtä korostetusti kuin aikaisemmin. Monisävelisistä soinnuista on syytä analysoida niiden sisäinen rakenne ja klustereista puolestaan nauhaleveys. Sointujen

<sup>14</sup> Myös Heininen on viitannut tähän, ks. Heininen 1972, 77.

<sup>15</sup> Melodisesta eleestä lisää: ks. ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali! -teoksen analyysi.

ja klustereiden analyysiä ei Meriläisen teoksissa voi tehdä ottamatta huomioon myös soitinnusta ja sointiväriä.

12-sävelisyyden täydentymistä on syytä tarkkailla analysoitavan teoksen eri vaiheissa. Kuten jo Murtomäki on pannut merkille (Murtomäki 1983, 6–7), kromaattinen totaali täydentyy *Cinque notturnin* eri osissa "merkillisellä tavalla" pienyksiköiden päättyessä. Tätä huomiota voidaan yleistää muihinkin Meriläisen teoksiin: kromaattisen skaalan viimeisen sävelen ilmaantuminen on usein muotoyksiköiden rajakohtien merkkinä. 12-sävelisyys voi täydentyä melkoisen suoraviivaisesti, jopa 12-sävelriviä muistuttavana rykelmänä, mutta tavallisimmin yksi tai kaksi kroomasta puuttuvaa säveltä antavat odottaa itseään pitkähkönkäin ajan. Joka tapauksessa kromaattisen totaalin täydentyminen pitää sisällään yhtenäisen ajatuslinjan, jonka jälkeen siirrytään uuteen vaiheeseen (esimerkiksi teoksen alun aihekokonaisuuden kertaamiseen hieman muunnettuna). On syytä painottaa, ettei jokaisessa Meriläisen teoksessa ole havaittavissa edellä kuvatun kaltaista 12-sävelisyyden täydentymistä – näin on laita etenkin niissä 1980-luvun teoksissa, joissa rytmi ja sointiväri ovat vähintään yhtä keskeisessä asemassa kuin säveltaso-organisaatiokin (esim. *Paripeli sellolle ja pianolle* sekä huilukonsertto *Visions and Whispers*).

### 3.6 Rytmi ja ajan organisointi

Rytmi on Meriläisen teoksissa keskeisimpiä parametrejä – ikävä vain, ettei rytmien analysointiin ole olemassa valmista mallia, joka soveltuisi hänen teostensa analysointiin. Selkeän rytmikarakterin omaavien hahmojen analysointi ei tuota sen kummempia ongelmia kuin perinteisessäkin musiikissa, mutta viimeistään Meriläisen 1980-luvun teoksissa ovat jäsenyneet rytmirykitykset melko harvinaisia. Rytmien analysointi on kenties mielekkäintä aloittaa Meriläisen teoksille tyypillisten vastakohtaparien tarkastelulla. Rytmien osalta tällaisia ovat mm. säännöllinen – ei-säännöllinen rytmi, pulsatiivisuus – ei-pulsatiivisuus, säännöllisen rytmien puitteissa tapahtuva epäsäännöllisyys (koskee lähinnä tahtilajien puitteisiin nuotinnettua musiikkia) ja liike – staattisuus<sup>16</sup>. Liikkeet poolista toiseen luovat musiikkiin hengitystä. Näihin pooleihin kuuluu

<sup>16</sup> Staattisuudella tarkoitan tapahtumaintensiteetiltään pysähtynyttä musiikkia. Ajassa etenevänä taiteena musiikki ei tietenkään milloinkaan voi olla staattista sanan varsinaisessa merkityksessä.

myös "laatikoiden" sisään piirretyt yksittäiset musiikilliset tapahtumat, joita toistetaan itsenäisessä tempossa peruspulsaatiosta riippumatta.

Etenkin 1980-luvulle tultaessa kiinnitty huomio Meriläisen teoksissa esiintyviin erilaisiin aikakäsityksiin: ajan eteneminen tuntuu esimerkiksi kiihtyvän, hidastuvan tai pysähtyvän kokonaan. Meriläinen on puhunut haastatteluissaan hyvin seikkaperäisesti siitä, kuinka hän kokee normaalin, kellolla mitattavan ajan lisäksi olevan toisenlaisia aikakäsityksiä. Vaikutelmaansa hän on pukeut soivaan muotoon monissa 1980-luvun teoksissaan. Usein näihin vaikutelmiin liittyy Heiniön kuvaama "esineellistynyt liike tilassa", jota olen esitellyt luvussa 2.4. Myös vaiherytmin käyttö liittyy Meriläisen "irreaaliin" aikakäsitykseen ja tutkijan on syytä huomioida, kuinka vaiherytmi sijoittuu usein musiikillisen kehitysprosessin loppuun. Vaikuttaa myös ilmeiseltä, että vaiherytmin merkitys Meriläisen teoksissa vähenee 1980-luvulle tultaessa, jolloin se saa uusia ilmenemismuotoja. Aktiivisimmillaan vaiherytmin käyttö oli n. vuosina 1975–80. Tutkijan on teosanalyysissä tarkkailtava myös vaiherytmin kehitystä ja muuntumista teoksesta toiseen.

Erilaisten aikakäsitysten läsnäolo yhden teoksen puitteissa tuo mukanaan aivan uudenlaisia analyysiongelmia. Tässä tutkimuksessa olen alustavasti pyrkinyt analysoimaan tätä ilmiötä teoksessa *...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*, jota voidaan pitää pienimuotoisena tutkielmana erilaisista aikakäsityksistä ja jonka yhteydessä Meriläinen selitti seikkaperäisesti aikakokemuksiaan. Palaan tähän ongelmaan itse analyysin yhteydessä (ks. luku 5.1).

Meriläinen ei sekoita orkesteriteoksissaan sointivärejä, mutta sen sijaan jokin musiikillinen parametri voi transformoitua toiseksi tai parametrit saattavat sulautua yhteen. Esimerkissä 14 (ks. seuraava sivu) olevaa katkelmaa teoksesta *Concerto per 13* Meriläinen on kuvannut sanoin "rytmi tihentyy niin että siitä muodostuu pelkkä väriominaisuus" (Meriläinen 1976b). Tällaisten kohtien analysoinnissa tutkijan on kiinnitettävä huomionsa siihen, kuinka prosessi vaikuttaa musiikin dramaturgiaan. Myös *Maisemassa* esiintyy parametrien transformaatioita, joten palaan aiheeseen analyysin yhteydessä.

ESIMERKKI 14: Concerto per tredici (t. 30–38)

### 3.7 Sointiväri ja instrumentointi

Sointiväriin analyysiin on olemassa yhtä niukasti valmiita analyysimalleja kuin rytmien analysointiin. Varsinkin jos teoksessa esiintyy normaalista poikkeavia soittotapoja, tuottaa deskriptiivinen analyysi laihan lopputuloksen: toteamus "klarineti soittaa multifonisia ja murrettuja ääniä" antaa tuskin lukijalle minäkäänlaista mielikuvaa soinnista, vaikka kohdasta esitettäisiin nuottiesimerkkiäkin. Itse olen päätenyt analysoimaan sointivärejä ja poikkeavia soittotapoja tarkkailemalla, kuinka soitinnus liittyy muotodramaturgiaan – ts. jälleen on tutkittava analysoitavan katkelman yhteyksiä ympäröiviin tapahtumiin. On muistettava, että sointivärikehitys on Meriläisen teoksissa usein muotoa luova tekijä ja että normaalista poikkeavat soittotavat saattavat merkitä normaali-soinnin tietoista tuhoamista:

"Niin, se [kolmannen sinfonian] hidas osa, joka avautuu juuri erittäin yksinkertaisilla yksittäisillä äänillä ja sitten laajenee (siinä on se toonika-dominantti), ja liike lähtee kulkemaan. Ja sitten tämä soinnin vääristyminen: siinä on sanoisin tavanomaisia ja jopa sibeliaanisia tai brucknerilaisia nousuja – sellainen vaskikuoron käyttö tällaisena laajentuvana soittona tai sointina, jonka minä halusin rikkoa sitten näillä multifoneilla. Ja toisaalta se merkitsee kysymysmerkkiä, jota tämä klangi selvästi ilmaisee. Se normaali sointi aivan kuin hajoaa ja minä pyrin tuomaan uudenlaisen elementin, joka oli silloin ihan uutta ja tuntematonta." (Meriläinen 1990.)



Handwritten musical score for "ESIMERKKI 15: Simultus for Four (s. 11)". The score is written on four systems of staves. The first system (measures 25-30) includes a Maracas part with "arco" markings and a Violin part with "Vino" and "P Leggiero" markings. The second system (measures 31-36) includes a Maracas part and a Violin part with "G.P." marking. The third system (measures 37-42) includes a Violin part with "P Leggiero" and "PP" markings, and a Maracas part with "P Leggiero" and "PP" markings. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ESIMERKKI 15: Simultus for Four (s. 11)

10.

22

Bsn. 1

Wb

Tbn

(approximately)

23

Bsn. 1

Wb

Tbn

24

Wb

Marimba

Tom-tom

J-48

J-60

mp

mf

p

f

repeat if necessary

repeat if necessary

ESIMERKKI 16: Simultus for Four (s. 10)

Uusien soittotapojen ja sointiväriin analyysistä esitän seuraavaksi mielestäni ihanteellisen esimerkin. Esimerkissä 15 (ks. s. 70) on partituurisivu Meriläisen teoksesta *Simultus for Four* (1979). Se on mainio esimerkki siitä, kuinka sointivärikehitys on Meriläisen teoksissa muotoa luova tekijä.

Kahden ensimmäisen nuottiviivaston deskriptiivinen analyysi kertoo lukijalle vain sen mikä on verrattomasti paremmin havaittavissa nuottitekstistä: marimba soittaa repetitioita ja yksittäisiä sävelpisteitä; kitara soittaa vuorotellen kvarttisointua ( $c^2-f^2-h^2$ ) ja  $D^{maj7}$ -sointua, josta puuttuu kvintti (d-fis-cis); huilu ja saksofoni soittavat vuorotellen murrettuja sointeja. Analyysiin tulee mielekkyyttä vasta sitten, kun huomioon otetaan myös ympäröivä konteksti. Esimerkissä 16 (ks. s. 71) ovat äsken kuvattua kohtaa edeltäneet tapahtumat.

Havaitaan, että puhaltimien kehitys etenee laajahkoista arabeskeista kohti suppeampia pyrähdyksiä, jotka jähmettyvät viimein murrettuihin sointeihin. Myös lyömäsoittimet ja kitara imitoivat aluksi puhaltimien arabeskeja, jolloin tekstuuri on varsin homogeenista. Puhaltimien murrettujen äänien seurauksena myös kitaran ja lyömäsoittimien tekstuuri ohenee yksittäisiksi sävel- ja sointupisteiksi. Lisäksi havaitaan, että murrettujen äänten myötä käynnistyy vaiherytmi, jossa vaiheistus toteutuu juuri ennen kenraalitaukoa (*G.P.*), jonka jälkeen seuraa välikkeen omainen nopea ritornello-vaihe (*Vivo*). Näin ollen analysoitavana olevan jakson muotodramaturgia voidaan esittää seuraavasti: energiset, koko kvartetin soittamat arabeskit jähmettyvät murretuiksi ääniksi, soinnin vääristymisen seurauksena käynnistyy vaiherytmi ja myös lyömäsoittimien ja kitaran arabeskit supistuvat vaiherytmiin soveltuviksi sävel- ja sointupisteiksi. Sekä vaiherytmi että soinnin vääristyminen ovat merkinä saapumisesta jakson päätökseen ja vaiheistusta seuraa välikkeen omainen ritornello.

Kuten olen jo todennut, Meriläinen ei orkesteriteoksissaan sekoita värejä, vaan soitinnus perustuu perinteiseen sektioajatteluun. Sen sijaan hänen teoksissaan saattaa musiikillinen materiaali siirtyä soitinryhmältä toiselle ja soittimet saattavat imitoida jonkin toisen soitinryhmän edustajan sointia (esim. jousien perkussiiviset pizzicatot, jotka jäljittelevät puisten lyömäsoittimien sointeja). Tämän kaltaiset soitinnukselliset ratkaisut luovat tekstuuriin aaltomaista liikettä, jolloin tutkijan on syytä seurata niiden vaikutusta muodontaan. Tähän liittyy läheisesti myös tekstuuriin tiheysasteen tutkiminen. Tekstuuriin tihe-

tyminen esimerkiksi huipentumaksi on Meriläisen teoksissa prosessi, johon soitinnuksen lisäksi liittyvät myös rytmisen ja dynaaminen tihentyminen<sup>17</sup>. Tavallisesti tihentymät rakentuvat teoksen kuluessa eri tavoin. Näin ollen tekstuurin tihentymisen ja harventumisen yksityiskohtainen analyysi selvittää osaltaan sävellyksen kehityslinjoja ja muotodramaturgiaa. Etenkin Meriläisen 1980-luvun teoksissa kannattaa kiinnittää huomiota myös dynamiikan yleiseen kehityslinjaan: onko teos esimerkiksi yleisdynamiikaltaan hiljainen ja kuinka runsaasti koko orkesterin tuttipintoja käytetään. Kannattaa myös tarkkailla, kuinka jonkin soitinryhmän hetkellinen poissaolo vaikuttaa sävellyksen muotokokemukseen.

Silloin tällöin Meriläisen teoksissa esiintyy leikkimielisiä soitinnuksellisia eleitä, joiden tarkoituksena on tuottaa – ainakin muusikoille mutta ehkä myös tutkijoille – keventäviä kohtia musiikin lomaan. Tällaisia ovat esimerkiksi jousisoittimien soittaminen taskukammalla *Dialogien* finaalissa, *Mobilen* aleatorisesti aukeavat "kukkaset" viimeisessä jaksossa sekä *Visions and Whispers* -konserton tekstit (esim. "Saatais jo soittaa jotain kunnollista", "taas se soitti kummallisesti"), joita puhaltajat puhuvat instrumentteihinsa, jolloin tuloksena on rytmis-soinnillinen efekti (tosin vain partituuri paljastaa huilukonserton näiden kohtien ironisen vivahteen). Näiden sointien analyysissä tutkija kohtaa vastaavanlaisia ongelmia kuin edellä kuvattujen uusien soittotapojen kohdalla.

### 3.8 Muotorakenne

Paavo Heininen kirjoittaa Meriläisen teosten muotorakenteista seuraavaa:

"Meriläisen varma muodonta tunnustettiin jo nuoruudenteosten kohdalla. Mutta myöhemmin on usein kritikoitu hänen teoksiaan vaikeiksi hahmottaa. Tässä lienee lähinnä kysymys pienoismuotojen hahmottamisesta; Meriläisen sinfoninen arkkitehtuuri on kaikkien kausien teoksissa niin homogeenista, kiinteätä ja linjoiltaan hallittua, että sen seuraamisessa ei ole vaikeuksia." (Heininen 1972, 76.)

Heininen mainitsee Meriläisen 2. *sinfonian* ja 2. *pianokonserton* yhteydessä sonaattimuodon ja Heiniö puolestaan mainitsee, että 2. *pianokonserton* "kahdenpuoleinen, jopa tarkkoja kertauksia salliva muotorakenne on ylipäänsä tyypillinen Meriläiselle" (Heiniö 1995, 417). Heiniö on oikeassa siinä, että monet Meriläisen teokset jakaantuvat kolmeen jaksoon, mutta muotokokemus ei

<sup>17</sup> On syytä huomauttaa, että Meriläinen kokee musiikin intensiteetin tihentymisen ja ohentumisen ensisijaisesti rytmisenä ilmiönä (Meriläinen 1987a).

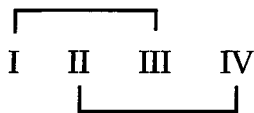
välttämättä ole kahdenpuoleinen vaan jonomainen. Lisäksi Meriläisen tuotannosta löytyy toki myös parillisia tai useampaan kuin kolmeen jaksoon hahmotuvia teoksia.

Jälkisarjallisen musiikin analysoinnin yhteydessä on käsittääkseni suhtauduttava varsin kriittisesti ja varauksellisesti perinteisten muotokonseptioiden käyttöön. Kahdenpuoleinen ABA-rakenne on käyttökelpoinen vain siinä tapauksessa, kun teos todellakin kerta viimeisessä jaksossa ratkaisevassa määrin ensijakson materiaalia – kuten esimerkiksi *2. pianosonaatin* 3. osassa tai *Cinque notturnin* 4. osassa. Kertaus voi tietysti olla runsaastikin muunnettu (kuten *5. sinfoniassa*; Ahon terminologian mukaan "psykologisesti uskottava" kertaus), mutta jos kolmas jakso esimerkiksi työstää ja kehittää *ratkaisevassa määrin* ensijakson materiaalia, ei enää voida puhua kertauksesta, vaan muotokokemukseksi hahmottuu jonomainen rakenne. Onko sitten kyseessä kahdenpuoleinen vai jonomainen muotorakenne, sen ratkaisee viime kädessä tutkijan oma kokemus musiikin dramaturgiasta.

Vielä kriittisemmin tulee suhtautua sonaattimuodon soveltamiseen jälkisarjallisessa musiikissa. Sonaattimuotohan on nimenomaan tonaalinen muotokonseptio, jossa jokainen yksityiskohta (niin melodinen, harmoninen kuin rytmisenkin) riippuu duuri-molli-tonaliteetista. Heininen on puhunut *2. sinfonian* kohdalla sonaattimuodosta ja Heinisen lisäksi myös Meriläinen pitää *2. piano-konserttoaan* sonaattimuotoisena (Heininen 1972, 87 ja 92; Meriläinen 1976a, 114). Tällaisissa tapauksissa tutkijan on selvitettävä, mitä piirteitä atonaalisen ja jälkisarjallisen sävellyksen tulee sisältää, jotta sen rakenteesta voidaan perustellusti käyttää sonaattimuoto-nimitystä. Yhtä lailla perusteltua täytyy olla muidenkin perinteisten käsitteiden käyttö, kuten esimerkiksi pää- ja sivuaihe. On syytä mainita, että Meriläinen itse käyttää varsin mieluusti perinteisiä käsitteitä puhuessaan omista teoksistaan, jolloin tutkijalla on suuri houkutus siirtää käsitteet sellaisenaan ja kritiikittä teosanalyysiin. Toisaalta Meriläinen analysoi aivan oikeasta näkökulmasta nykymusiikin quasimoderneja muotorakenteita:

"Mutta se on sanottava, että kehittyminen wieniläisklassisuuteen merkitsee kehitystä hyvin olennaisiin seikkoihin. Tämä esittely-kehittely-kertaus on suorastaan muodonnan näkemys, joka vaikuttaa hyvinkin ikuiselta. Nykyisin puhutaan paljon avoimesta muodosta ja siitä, että ei eriydytä, eikä tapahdu kertausta. Mutta siitä huolimatta, kun kuuntelee uutta musiikkia, havaitsee tavan takaa jotakin tähän viittaavaa – esimerkiksi juuri jotakin paluuta alkuun lopussa, vaikka teos ei pyrikään sisältämään mitään vakiintunutta muodontaa." (Meriläinen 1984.)

Yleisesti ottaen perinteisten käsitteiden käyttö nykymusiikin analyysissä on siis aina perusteltava. Mutta toisaalta perinteisten muotokonseptioiden ja käsitteiden käytöstä ei ole syytä luopua, mikäli niiden käyttö on perusteltua, kuten Tomi Mäkelä on Varèse-analyyseissään osoittanut. Tavallisesti Meriläisen teosten tai yksittäisten osien jaksojen nimeämiseen riittävät roomalaiset numerot ja eri jaksojen välinen samankaltaisuus (kun kyseessä ei ole kertaus) voidaan esittää esimerkiksi seuraavalla tavalla:



Analyysissä on kiinnitettävä huomiota siihen, kuinka selvästi hahmottuvia muotoyksiköiden rajakohdat ovat. Menevätkö jaksot kenties keskenään limittein, sijoittuuko esimerkiksi vaiherytmi muotoyksiköiden rajakohtiin ja esiintyykö muotoyksiköiden lopussa toistuvia aiheita, joita voitaisiin nimittää päätöseleiksi? Varsin usein Meriläisen teoksissa esiintyy ns. kadenssaalisia eleitä, jotka ilmoittavat saapumisesta jakson tai pienoismuodon päätökseen. "Kadenssaalinen ele" ei tässä tapauksessa viittaa tonaliteettiin vaan musiikilliseen aiheeseen, jonka funktio on päättävä – itse aihe on tavallisimmin yhtä useamman parametrin yhteensulautuma, jossa esimerkiksi rytmi, kosketustapa ja dynamiikka antavat aiheelle muotoyksikön päättävän vaikutelman. Jotta mielle yhtymiä perinteiseen terminologiaan ei synny, käytän näistä aiheista nimitystä päätösele kadenssaalisen eleen sijasta. Tärkeää on myös tarkkailla, kuinka uusi jakso alkaa verrattuna edellisen jakson kehitysprosessiin: aloitetaanko prosessi alusta, siirrytäänkö kokonaan toisentyyppiseen musiikkiin vai jatketaanko edellisen jakson materiaalin työstämistä uudesta näkökulmasta?

Meriläisen sävellysten jaksot ovat tavallisesti jaettavissa edelleen alajaksoihin, jolloin on luonnollisesti tutkittava alajaksojen funktiota muotodramaturgiassa. Teos saattaa esimerkiksi alkaa musiikillisen materiaalin esittelyllä, sen kertomisella välittömästi hieman laajempaa, jota seuraa aihekokonaisuuden komponointi laajemmaksi kokonaisuudeksi, jolloin jakson rakenne hahmottuu kolmivaiheisena prosessina. Joissakin teoksissa jakso (tai teoksen kokonainen osa) hahmottuu parillisena kokonaisuutena, joista jälkimmäisessä tapahtuu normaalin soinnin vääristyminen (esim. 3. *sinfonian* hidas osa).

Meriläisen teoksissa esiintyy silloin tällöin tiettyjä identiteeteiltään vahvoja eleitä, jotka muuttavat radikaalisti musiikin dramaturgiaa ja osallistuvat näin sävellyksen muodontaan. Meriläinen on puhunut esimerkiksi *3. sinfonian* ensiosan yhteydessä trumpettien ja käyrätorvien soittamasta "suuresta käskiästä", joka saattaa tyhjiin juosseen musiikin jälleen liikkeelle (Meriläinen 1983). Samoin *Kyman* yhteydessä hän on maininnut sellojen flageolettiäännet, jotka tuovat musiikkiin uudenlaisen "fantastisen" ilmeen (Meriläinen 2000). Analyytikon on oltava valpas tämän kaltaisten merkkien kohdalla, sillä vastaavia eleitä on aihetta olettaa esiintyvän Meriläisen muissakin teoksissa.

Moniosaisten teosten yhteydessä on tärkeää tarkastella, miten eri osat liittyvät toisiinsa. Musiikillista materiaalia saattaa esimerkiksi siirtyä osasta toiseen, kuten on laita pianosarjassa *Cinque notturni*: kyseessä on eräänlainen ketju, jossa edellisen osan jokin ominaisuus on seuraavan lähtökohtana. Edelleen *Papillions*-pianoteoksen (1969) nimi "perhosia" viittaa muotoideaan: "Mutatio mascula" ja "Mutatio feminea" ovat saman intervallimateriaalin kaksi aivan erityyppistä asua (Heininen 1972, 92). Sinfonioiden, konserttojen ja sonaattien kohdalla puolestaan on syytä tarkkailla, kuinka osat (tai yksiosaisen teoksen kohdalla jaksot) suhtautuvat lajiperinteeseen. Varsin erikoinen muotodramaturginen ratkaisu on yksittäisen osan kohdalla toteutuva eräänlainen "negatiivinen muotoprosessi": musiikki ei pääse kehittymään tyydyttävällä tavalla vaan lopputuloksena on musiikin tyhjiin juokseminen (*3. sinfonian* kolmas osa) tai osan kehitys päättyy normaalin soinnin tuhoutumiseen (*3. sinfonian* hidas osa).

Usein Meriläisen teosten tai teosten osien viime tahdeissa viitataan lyhyesti teoksen alkuasetelmiin. Kyseessä ei ole varsinainen kertaus vaan jälkisarjalliselle musiikille tyypillinen koodaan sisältyvä muodon symmetrian palauttava ele teoksen päättyessä. *3. sinfonian* ensiosan lopussa esiintyy toisenlainen viittaus aikaisempiin tapahtumiin – Heinisen sanoin "mitään varsinaista kertausta ei tapahdu, mutta osan kuluessa, myös aivan lopussa, siteerataan nuotti nuotilta joidakin aikaisempia katkelmia" (Heininen 1972, 94). Heininen mielestä myös *3. sinfonian* hitaan osan toisessa jaksossa tapahtuu muodon symmetrian palauttava alun jousisatsin mieliinpalautus, jota ympäröivät koloristiset efektit (Heininen 1972, 95). Tutkijan on siis oltava tarkkana määritellesään, milloin musiikissa on kyse aikaisemman materiaalin varsinaisesta kertauksesta ja milloin puolestaan ainoastaan viitataan edeltäneisiin tapahtumiin.

On totta, että Meriläisen teoksissa esiintyy runsaasti kertauksia, mutta yleensä ne ovat tavalla tai toisella muunnettuja – nuottitarkat laajat kertaukset ovat hänen teoksissaan harvinaisia. Heininen on todennut: "Mutta kuten Meriläinen välttää – liian ilmeisenä – puhtaaksiviljeltyä melodista ja varsinkin harmonista ilmaisua, niin hän myös välttää sellaisia arkkitehtonisia eleitä kuin selvästi havaittava repriisi – noihin kertautuviin kohtiin liu'utaan ilman vähintäkään draamaattisuutta" (Heininen 1972, 76). Meriläisen tuotannossa kertauksia esiintyy lähinnä kolmea päätyyppiä: (1) muunnetut (varioidut) kertaukset, (2) nuottitarkat kertaukset ja (3) teosten tai yksittäisten osien lopussa esiintyvät viittaukset tai muistumat teoksen alkutilanteeseen, jolloin kyseessä on muodon symmetrian palauttava ele. Laajojen nuottitarkkojen kertauksien kohdalla on luonnollisesti perusteltua käyttää perinteisiä kirjainsymboleita ABA<sup>1</sup>.

Yksittäisen aiheen kertautuessa se on saattanut muuntaa lähes tunnistamattomaksi. Esimerkiksi aiheen säveltaso-organisaatio saattaa säilyä muuttumattomana, mutta soittotavan muutos (esimerkiksi pizzicatosta ponticelloksi) antaa aiheelle aivan uudenlaisen ilmeen. Tutkijan on toisin sanoen analysoitava, mitkä parametrit säilyvät aiheiden kertauksissa vakioina ja mitkä puolestaan muuttuvat. On myös muistettava, että yksittäisen aiheen eri ilmenemismuodoissa saattaa jokainen yksityiskohta muuttua identiteetin siitä kärsimättä (vrt. karakterit).

Muotorakenteiden analyysiin kuuluu myös teoksen (tai yksittäisen osan) huipukohtien analyysi. Analyysin olisi pyrittävä selvittämään, kuinka huipentumat rakentuvat – ts. mitkä parametrit luovat tihentymän, mikä on tekstuurin tiheys, ovatko huipentumat staattisia, dynaamisia vai yhtä aikaa molempia, kuinka musiikin luonne muuttuu huipentuman jälkeen, toteutuuko mahdollisesti huipentumassa teoksen alkuasetelma makromuotona jne.

Pienmuotojen kohdalla on tarkasteltava lisäksi mm. seuraavia asioita: symmetria ja polyfoniset proseduurit (inversio, rapuliike, rapuinversio, jäljittely yms. – onko niiden käyttö vapaata vai ankaraa), kiila- ja viuhkamaiset liikkeet ja onko liike suunnattua vai ei-suunnattua. Mikäli teoksessa esiintyy kontrolloitua aleatorisuutta, on selvitettävä mitkä parametrit jäävät vapaasti soittajien hahmotettavaksi ja mitkä parametrit säilyvät jatkuvasti säveltäjän kontrollissa. Aitoa improvisointia Meriläisen teoksissa esiintyy vain poikkeustapauksissa (esim. radiofonia *Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti*), jolloin analyysin olisi



selvitettävä, kuinka musiikki kuulostaa aidosti Meriläiseltä, vaikka säveltäjä on antanut muusikoille vain viitteelliset soitto-ohjeet.

Analysoitavasta teoksesta on hyvä laatia rakennekaavio, sillä se antaa usein mainion yleiskuvan teoksen rakenteesta, tapahtumista ja kesto-suhteista. Kaavion laadinnassa on teoskohtaisesti harkittava, mitkä musiikilliset tapahtumat on aihetta liittämään kaavioon. Tällaisia ovat erityisesti aikajana, muotorakenne, jaksojen kestot, tekstuurin tihentyminen / ohentuminen, keskeinen musiikillinen materiaali (kuten vaiherytmi, aleatorisuus, suunnattu liike vs. ei-suunnattu liike jne.) ja soitinnus. Huolellisesti laadittu kaavio perustelee osaltaan muotorakenteen hahmottumista.

### 3.9 Analyysitulosten tarkastelu

Teosanalyysin jälkeen on luotava yhteenvedonomainen katsaus analyysituloksiin, sillä ilman analyysitulosten tarkastelua analyysi jää vain mekaaniseksi suoritukseksi, josta sinänsä ei ole juurikaan hyötyä tyylianalyytiselle tutkimukselle – tosin jo itse analyysissä on jatkuvasti huomioitava säveltäjälle tyyppillisiä ratkaisuja. Analyysitulosten tarkastelussa on otettava kantaa siihen, millä tavoin teos liittyy Meriläisen tuotantoon yleensä (erityisesti ajallisesti lähellä oleviin teoksiin), mutta tutkijan on mahdollisuuksien mukaan myös selvitettävä analysoitavan teoksen asema syntyajankohtansa suomalaisessa ja yleiseurooppalaisessa musiikissa.

On kuitenkin pidettävä mielessä, että tässä tutkimuksessa analysoitavat teokset edustavat ajallisesti melko uutta musiikkia (valmistuneet vuosina 1977 ja 1986), joten niiden vertaaminen yleiseurooppalaiseen musiikkiin on hankalaa, koska 1970- ja 1980-luvuille ulottuvaa yleistä musiikinhistoriaa ei ole vielä kirjoitettu. Niinpä vertailujen on tyydyttävä varsin alustaviin huomioihin, joita sanelee tutkijan oma musiikillinen sivistys. Vertailu 1900-luvun viimeisen neljänneksen suomalaiseen musiikkiin on jo verrattomasti helpompaa – ei vähiten sen takia, että Mikko Heiniö on kirjoittanut sodanjälkeisen suomalaisen musiikin historian, joka ulottuu 1990-luvun alkuun saakka (*Suomen musiikin historia 4 – Aikamme musiikki*). Lisäksi Suomen Yleisradio on tarjonnut vuodesta toiseen mahdollisuuden kuunnella uusia kotimaisia sävellyksiä. Myös reseptiohistorian tarkastelu antaa viitteitä siihen, minkälaisessa musiikillisessa ilmapiiirissä analysoitava teos on valmistunut.

Analyysitulosten tarkastelussa vertaillaan teosten tyylipiirteitä toisiinsa, ts. mitä yhteisiä piirteitä teoksissa on ja miten ne eroavat toisistaan. Lisäksi on kartoitettava teoksille tyypilliset piirteet esimerkiksi luettelonomaiseksi esitykseksi. Lopulta on pohdittava, mitkä tyyllilliset ratkaisut erityisesti ovat Meriläisen tuotannolle tyypillisiä ja mitkä seikat mahdollisesti ovat hänelle poikkeuksellisia ratkaisuja. Toisin sanoen analysoituja teoksia pyritään vertaamaan Meriläisen muuhun sävellystuotantoon, jolloin tavoitteena on teoksen aseman ja merkityksen määrittäminen hänen tuotannossaan.

## 4 "MOBILE" – EIN SPIEL FÜR ORCHESTER

### 4.1 Yleistä

Kuten Heiniö on todennut, nousee säännöllisen pulsaation suhde ei-säännöllisiin rytmitapahtumiin Meriläisen tuotannossa keskeiseksi 1970-luvun lopulla (Heiniö 1991b, 135). Tosin pyrkimys "kurinalaisen" ja "vapaan" rytmin 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 muodostavat teoksen "*Mobile*" – *Ein Spiel für Orchester* (1977) pääaineokset. Samalla Meriläisen nuottikuvaan alkaa vakiintua hänen tuotannossaan aivan uudenlainen tahtiviivaton notaatiotapa "laatikkoineen" ja niiden sisällön kestoa osoittavine viivoineen. *Mobilessa* säveltäjän tavoitteena oli "liikkeen ja staattisuuden yhteys ja toisaalta 'massiivisen' ja 'keveän' sulattaminen verkostoksi, jonka tulisi toimia visuaalisen esikuvansa tavoin; rytmisin liiketapahtumin itsensä ympäri kiertyen." (Heiniö 1991b, 133–134.) Teosta voidaan pitää pienimuotoisena tutkielmana ajasta ja erilaisista aikakäsityksistä, joissa hiljaisuuskin saa soiviin säveliin rinnastettavan merkityksen.

Aika-ulottuvuuteen liittyy keskeisesti *Mobilessa* runsaasti käytetty vaiherytmi, joka on Meriläisen 1970-luvun teosten uutuus. Vaiherytmi on periaatteessa samankaltainen rytmien ilmiö kuin minimalismissa ja elektronimusiikissa ahkerasti käytetty vaihesiirto (tai vaiheensiirto, engl. *phase shifting*). Vaihesiirto on ollut esimerkiksi Steve Reichin sävellyksissä perustekniikkana vuosina 1965–71. Aluksi Reich käytti vaihesiirtoa nauhasävellyksissä, joissa vaihesiirto oli suhteellisen yksinkertaista toteuttaa nauhalooppien (nauhalenkien) avulla. Vuonna 1967 valmistui ensimmäinen Reichin teos, jossa muusikot toteuttavat vaihesiirtoprosessin. Teoksessa *Piano Phase* vaihesiirto toteutuu seuraavasti: kaksi pianistia toistavat mekaanista, 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 "loksauttaa" 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 ai-

nakin 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 (x16 24) (x4 16)  
 rh lh rh lh rh lh  
 non legato non legato non legato  
 fade in mf mf hold tempo 1 accel very slightly hold tempo 1 a.v.s

ESIMERKKI 17. Steve Reich: Piano Phase (Morgan 1991, 427)

ÉTUDE 1: „DÉSORDRE“ Dédicé à Pierre Boulez György Ligeti 1985

Molto vivace, Vigeroso, molto ritmico ca. 76

Piano

*sempre legato, sempre possibile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*  
*sempre simile*

*Sehr sehr sparsamer Gebrauch des Pedals / Utiliser le pédale très discrètement (pendant toute la pièce)*

ESIMERKKI 18. 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 peruskeinovaeroista 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 tarkkaillessaan 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. Vaikuttaa siltä, että Meriläisen 1980-luvun alkupuolen teoksissa vaiherytmin suoraviivainen ja mekaaninen soveltaminen alkaa vähentyä. Tähän palaan *Maiseman* analyysin yhteydessä (luku 5.1). 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 rytmimailmaan. On merkillistä, ettei Taru Leppänen edes mainitse vaiherytmiä Meriläisen teosten rytmiiikkaa tutkivassa pro gradu-työssään.

6.

10

2'00" || 2'10"

arp. montastare

Wb. Ma. Kas. p sempre

Vibr. per unghia sul pontic.

11

2'20"

p pp

Wb. Ma. Kas.

12

2'30"

poco Sopra

Wb. Ma. Kas.

ESIMERKKI 19. Vaiherytmi teoksessa Simultus for Four (s. 6-7)

13

independante 2'40"

14

independante 2'50"

15

2'00"

Listen to the sax. →

Wb. Ba. Kas.

Wb. Ba. Kas.

Wb. Ba.

pp

Brs.

Sul afflag.

Bougs basses

ESIMERKKI 19. (jatkuu)

Esimerkin 19 rytmikka 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. Rytmikka 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 "loksahtamaan" 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 19 reaaliset tahtilajit.

Kastanjetti: (jne.)

Kitara: (jne.)

ESIMERKKI 20. Esimerkin 13 rytmikka (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 tosiasiaassa Meriläinen käyttää näitä notaatiota-



poja jo muutama kuukausi aikaisemmin valmistuneessa *sellokonsertossa*. Joka tapauksessa vuonna 1977 näistä kehkeytyvät *Mobilen* pääaineokset, 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 *Kymä* jousikvartetille, molemmat 1979) Meriläinen käyttää sekunteja ilmaisemaan taukojen kestoa, ja viimein *Paripelissä* sellolle ja pianolle (1980) sekä *Kineettisessä 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 harvenneiden tai nopeutuvien sävel- tai sointutoistojen kanssa pitkät sävelet ja soinnut tuhoavat jatkuvasti vaikutelman normaalista pulsatiivisesta ajasta.

Teoksessa Meriläinen käyttää tahtiviivoja lähinnä säännöllisen rytmien ja vaiherytmien havainnollistamiseksi, mutta tahtinumerointi aloitetaan vasta teoksen toisesta tahdistä. 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 effect only the notes they precede" (etumerkinnät vaikuttavat vain niitä välittömästi seuraaviin nuotteihin), joka soveltuu erinomaisesti tahtiviivattomaan 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 radiofoniassa *Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti* (1982), joka sisältää jopa aitoa improvisointia, sekä Jukka

Tiensuuille sävelletyissä cembalokappaleissa *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 piste-musiikissa. Varsinaisia klustereita teoksessa ei esiinny, 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 "romanttissävyytteisen" *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 työssäni."

*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 kuluessa 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 21. huhtikuuta 1978 säveltäjän itsensä johtamana<sup>18</sup>. Konsertissa kuultiin lisäksi Neuvostoliiton säveltäjäyhdistyksen pääsihteerin Tihon Hrennikovin *kolmas sinfonia*, Felix

<sup>18</sup> Sekä *Mobilen* käsikirjoituksessa että Suomalaisen musiikin tiedostuskeskuksen säveltäjä-esitteessä kantaesityspäivämääräksi mainitaan 24. huhtikuuta, mikä on virheellinen päivämäärä.

Mendelssohnin *Konsertto viululle, pianolle ja jousiorkesterille* sekä Jean Sibeliuksen *Tapiola*. Nämä teokset johti Paavo Berglund<sup>19</sup>.

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. Laatimani 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 pelkästään orkesterille sävelletty teos valmistuu vasta vuonna 1986 (...mutta tämähän on *maï-sema, monsieur Dali!*). Syitä orkesterituotannon vähentymiseen Meriläisen tuotannossa selvitän luvussa 4.6.

## 4.2 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 vaiherytmiösuuden olen rakennekaaviossa erottanut omaksi kokonaisuudekseen ("välike"), koska se poikkeaa täysin 1. ja 2. jaksujen tekstuureista. Muutoin vaiherytmi liittyy saumattomasti 1. jak-

---

<sup>19</sup> Berglund ei suostunut johtamaan Meriläisen teosta ja myös orkesterin muusikot karsastivat Mobilen aleatorisuutta. Ks. s. 111–112.

soon<sup>20</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:

1. jakso + vaiherytmi (" <i>välilike</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. 91). 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 tyrehtyy 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

---

<sup>20</sup> Myös muut vaiherytmit sijoittuvat pienyksiköiden rajakohtiin (ts. sävellyksen taitekohtiin).

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 tekstuuriltaankin 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.

### 4.3 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. jaksolle – tyypillinen rakenne: alun karakteristiset ainekset kerrataan välittömästi hieman muunnettuna, jonka jälkeen seuraa aineiden 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

Usko Meriläinen: "Mobile"  
ein Spiel für  
Orchester

1.

2.

0'40"

ob. *p*

Corn. *p*

Trp.

sord. *pp*  
sord. *pp*  
*pp*

Moderato

accel. - mosso - rit. - - - Moderato

non dir.

*pizz.*  
*pizz.*

Usko Meriläinen 1977

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.

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 päätös: 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). Päätöseleessä on huomionarvoista myös puu- ja vaskipuhaltimien välinen ei-samarytmisyys, joka tarjoaa myöhemmin mahdollisuudet vaiherytmiin ja tempoltaan harveneviin sointutoistoihin ja sävelkulkuihin. (Ks. esimerkki 21, s. 92)

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

Partituurin ensimmäisellä sivulla ilmenee myös *Mobilien* orkestrintiperiaate: 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 sointu-

toiston, joka ensimmäisen kerran tuo mukanaan tekstuuriin säännöllistä, pulsatiivista liikettä. 7-sävelistä sointua toistetaan muusta tekstuurista riippumatta (*indipendente*). Aihekokonaisuus päättyy jälleen alaspäiseen sointukulkuun (päätoseleeseen), joka on nyt kirjoitettu jousille. 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>21</sup> (sivu 6) saavutetaan vaiheistus: soinnut osuvat samalle tahtiosalle, jolloin prosessi katkeaa. Vaiherytmi on samalla pienyksikön rajakohdan merkinä.

ESIMERKKI 22. 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

<sup>21</sup> Tahtinumeroinnin suhteen esiintyy tässä kohdin epäloogisuutta: vaiherytmiä kestää kolmen tahdin ajan, mutta sitä ei ole huomioitu tahtinumeroinnissa, vaan 7. "tahti" käsittää tosiasiaa kolme tahtia.



ensimmäisen kerran kuultu päätöselä kuullaan vasta tahdeissa 21–22, mikä perustelee tahtien 8–23 pitämistä yhtenäisenä ajatuslinjana.

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 pizzicato-repetitio on nyt transformoitunut lyömäsoittimien repetitioksi.

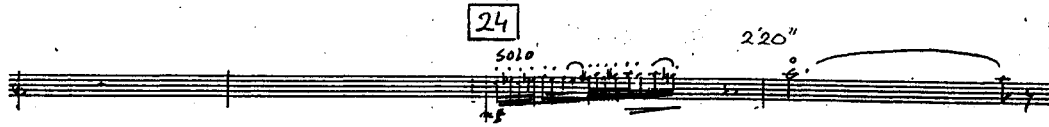
11. tahdissa huomio kiinnittyy klarinettien quasisymmetrisiin pyrähdyksiin. Kyseessä on 3. tahdin glissandoaiheen transformaatio puhaltimille soveltuvaksi kuvioksi, joka myöhemmin 2. jaksossa tarjoaa mahdollisuudet energisiin skaalamuodostelmiin. Kromaattinen asteikko on jaettu mekaanisesti kahtia siten, että 1. klarinetilla on sävelet  $c^1$ – $f^1$  ja 2. klarinetilla sävelet  $f$ – $h$ . Tämä kuvio nousee 2. jaksossa keskeiseen asemaan. Juuri tämän tyyppinen enemmän tai (tavallisimmin) vähemmän tarkka symmetria on Meriläisen teoksille tyypillistä etenkin 1970-luvulla.

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 sointivärisä 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 *Mobilen* jälkeen valmistuneissa 1980-luvun konsertoissa ja orkesteriteoksissa tällä tavoin komponoidut soinnut ovat yleisiä – ja lähes poikkeuksetta puhaltimille kirjoitettuja.

ESIMERKKI 23. 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 päätöselettä, joka on laajentunut huomattavasti aikaisempaan verrattuna (vrt. tahdit 2 ja 5). Siinä esiintyy nyt myös ylöspäin eteneviä aiheita. Päätöseleen 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) soineessa 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 päätöseleeseen. 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 puolissävelaskelliikkein.



ESIMERKI 24. Mobile, t. 24

Huilun kuvion sysää liikkeelle tahdeissa 23–24 jousien glissandomotiivin transformaatio: se on siirtynyt väriominaisuksineen ja terssi-intervalleineen kaikkineen trumpetilte 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 *Mobilessa* 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. Vaiherytmiä seuraava musiikki on lisäksi 1. jaksoon verrattuna tyystin erilaista (vrt. kaavio s. 91).

#### 4.4 Toinen jakso

2. jaksoon keskittyy sävellyksen pääasiallinen 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. 91.)

2. jakso alkaa jousien tutulla glissandoaiheella (t. 35–37). Aiheelle keskeiset väriominaisuudet siirtyvät välittömästi puhaltimille (flutterzunge, trillit, "murrettu" 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 "murrettu" 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 hypyillä. Tahdeissa 38–39 puhaltimilla esiintyykin Meriläisen vakioasteikkomuodostel-

mia, 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 kuuliija 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 25. *Mobile*, t. 37–39

Jouset vastaavat tahdeissa 38–39 puhaltimien ylöspäin suuntautuviin skaalamuodostelmiin voimallisella, alaspäin suuntautuvalla päätöseleellä, joka on lähes intervallitarkka toisinto tahtien 21–23 puhaltimien päätöseleestä. Kaiken kaikkiaan tahdeissa 37–39 muodostuu Meriläiselle tyypillinen valtava viuhka, jonka tuottavat puhaltimien ylöspäin ja jousisoittimien alaspäin liikkuvat kuviot. Jousien voimallinen päätösele 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 Oktaavlage 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 mittaansa 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 23 (partituurin sivu 32). 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. (Ks. esim. 26 seuraavalla sivulla.)

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 liikkeen 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."

32

(23)

vnoI

vnoII

vla

vc.

mf, ff, acc., rit., atz

repeat these times and then make a sign to the others.

repeat until you see the signal from the 1st violin, then play up to the 11 and stop.

repeat until you see the signal from the 1st violin, then play up to the 11 and stop.

ESIMERKKI 26. Witold Lutoslawski: Jousikvartetto, s. 32

3'20" 40

p

ESIMERKKI 27a. Mobile, t. 39–40

**Comodo** USKO MERILÄINEN, 1972

ESIMERKKI 27b. Concerto per 13, teoksen alkutaudit

Aleatoriset kuvioinnit ja kontrabassojen pitkä pysyvä sävel muodostavat musiikillisen tilan, jossa jousisto ja lyömäsoittimet jatkavat 1. jaksosta tutuksi käyntyä 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 muistuma 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 päätöseleestä. 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). Päätöseleen 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 jäljitellä – 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 kolmisävelilaiheista

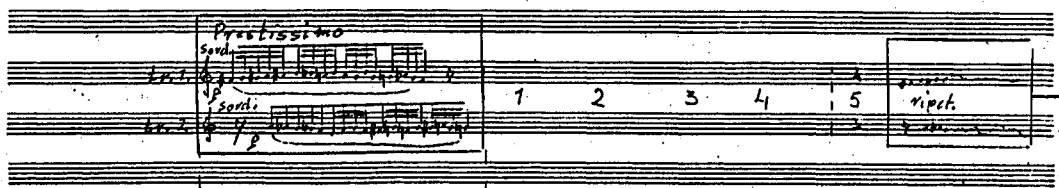


sekä trumpettien, kontrabassojen ja patarummun säännöllisin väliajoin toistuvista 32-osapyrähdyksistä.

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 28a. Mobile, t. 11 (cl)



Esimerkki 28b. Mobile, t. 42 (trp)



Esimerkki 28c. 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 pizzicatoretitio). Rytmikudoksessa on havaittavissa pyrkimystä vaiherytmiin, mikä ei kuitenkaan toteudu. Sen sijaan tahdistä 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 vastaavanlaiset skaalamuodostelmat. 1. viulujen, käyrätorvien ja puupuhaltimien kuviot päättyvät aina alaspäiseen liikkeeseen, jolloin kuulokovaltaan 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 sävellet 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 päätösele:



ESIMERKKI 29. Mobile, huilujen päätösele (t. 56)

Piccolon ja huilun äänien vaiettua tekstuuri pelkistyy jälleen äärimmilleen (vrt. kaavio s. 91). Soimaan jäävät ainoastaan trumpettien, kontrabassojen ja pata-

rumpujen 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 huiluääniklusteri. 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 liikeenergia valloilleen ja yleensä tuoda tekstuuriin kulmikasta, tasaisin nuottiarvoin etenevää liikettä. On kuitenkin syytä mainita, että kuvioinnit muodostuvat nelisäveliaiheista, jollaiset ovat tyypillisiä Meriläisen musiikissa: yhteen oktaavialaan supistettuna jokainen nelisäveliaihe rakentuu vierekkäisistä sävelistä (joko koko- tai puoliaskel), mutta yhden tai kahden sävelen oktaavisiirolla aiheet saavat karakteristisen hahmonsä ja yleisvaikutelmaksi jää juuri tuo *oikullisesti* alaspäin etenevä kuviointi. Nämäkään nelisäveliaiheet eivät ole kovinkaan herkkänahkaisia muutoksille: niiden intervallirakenteet voivat muuttua hyvin radikaalisti, kunhan vain alkuperäinen *hahmo* säilyy tunnistettavana.



ESIMERKKI 30. Mobile, 4-säveliaiheita tahdeista 57–59 ja 61–65

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

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

Puupuhaltimien soittaman päätöseleen 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-osakuviointeissa 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 huiluääni-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 päätöseleistä (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".

#### 4.5 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 tahdissa 94!) ovat kuitenkin riittävä peruste määrittää 3. jakso alkavaksi tahdista 92. Lisäksi koko 3. jakson ja koodan ajan soi jatkuvasti joko urkupistesointu tai -sävel, jotka muodostavat jälleen musiikillisen tilan, johon aleatoriset "kukat" voidaan sirotella – tai pikemminkin kukkien nuput, jotka vähitellen avautuvat. (Vrt. myös kaavio s. 91.) Ennen aleatorisen pelin alkamista kuullaan vielä pasuunoiden lyhyt vaiherytmi (t. 95–98) ja 1. viulujen dynamiikaltaan aluksi voimistuva ja lopuksi vaimeneva pizzicatorepetitio (t. 97–99).

Tahdista 100 alkaa vaihe, jossa Meriläinen omien sanojensa mukaan tarjoaa orkesterin soittajille aleatorisia "kukkasia" – ja missä kohti orkesteri viimeistään sanoi 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 ( $1\frac{1}{2}$  –  $2\frac{1}{2}$  oktaavia). Puupuhaltimille on annettu kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä. Sävelten

järjestys ja rytmi on vapaa (*Die Töne frei wählen!*), mutta oktaavia sen sijaan ei ole vapaa. Aleatorisuus on siis toisenlaista kuin 2. jaksossa, jossa sävelten järjestys oli säveltäjän määräämä, mutta oktaavia oli soittajan valittavissa. Yhteistä on se, että jokainen soittaja soittaa säveliään muista orkesterin muusikoista riippumatta.

ESIMERKKI 31. Mobile, aleatorisia "kukkasia" esitysohjeineen sivulta 35.

Pizzicatot muuttuvat vähitellen arco-liikkeiksi jatkuvasti laajentuen (*senza pizzicati poco a poco*), staccatot puolestaan muuttuvat yhä laajemmiksi legatoliikkeiksi ("kukat puhkeavat täyteen loistonsa"). 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 32 seuraavalla sivulla.)

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.

Handwritten musical score on page 109, featuring multiple staves and various annotations.

Annotations include:

- Boxed numbers: **170** (top), **109** (middle left), **111** (middle right).
- Dynamic markings: *lot.*, *P*, *mf*.
- Performance instructions: *Arca* (with arrows), *senza pizzicati poco a poco* (twice).
- Handwritten notes: *2.*, *1.*, *3.*, *4.*, *5.*, *6.*, *7.*, *8.*, *9.*, *10.*, *11.*, *12.*, *13.*, *14.*, *15.*, *16.*, *17.*, *18.*, *19.*, *20.*, *21.*, *22.*, *23.*, *24.*, *25.*, *26.*, *27.*, *28.*, *29.*, *30.*, *31.*, *32.*, *33.*, *34.*, *35.*, *36.*, *37.*, *38.*, *39.*, *40.*, *41.*, *42.*, *43.*, *44.*, *45.*, *46.*, *47.*, *48.*, *49.*, *50.*, *51.*, *52.*, *53.*, *54.*, *55.*, *56.*, *57.*, *58.*, *59.*, *60.*, *61.*, *62.*, *63.*, *64.*, *65.*, *66.*, *67.*, *68.*, *69.*, *70.*, *71.*, *72.*, *73.*, *74.*, *75.*, *76.*, *77.*, *78.*, *79.*, *80.*, *81.*, *82.*, *83.*, *84.*, *85.*, *86.*, *87.*, *88.*, *89.*, *90.*, *91.*, *92.*, *93.*, *94.*, *95.*, *96.*, *97.*, *98.*, *99.*, *100.*, *101.*, *102.*, *103.*, *104.*, *105.*, *106.*, *107.*, *108.*, *109.*, *110.*, *111.*, *112.*, *113.*, *114.*, *115.*, *116.*, *117.*, *118.*, *119.*, *120.*, *121.*, *122.*, *123.*, *124.*, *125.*, *126.*, *127.*, *128.*, *129.*, *130.*

The score includes staves for Violins (VL. 1, VL. 2), Viola (Vcl. 1), and Cello/Double Bass (C. b. Sob.).

ESIMERKKI 32. Mobile, aleatorisia "kukkasia" arcoliiikkeinä sivulta 37.

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 äärimmilleen (vrt. kaavio s. 91): tahdissa 120 soimaan jäävät ainoastaan 2. viulujen jatkuvasti harventuvat ja vaimenevat 32-osapyrähdykset sekä alttoviulujen pianissimossa soittama puoliaskelista rakentuva sointu ( $d^1\text{--}dis^1\text{--}e^1$ ), 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 ( $e^2\text{--}g^2$ ) ja suuri terssi ( $e^2\text{--}gis^2$ ) 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.

#### 4.6 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, soolosoitintekoksia ja elektroakustista musiikkia. Yksi syy tähän piilee nähdäkseni niissä lä-



hinnä 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 aleatoriseen ja 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 pienkokoisille. 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 vieraillevana 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.)

Päivälehdissä säveltäjän sekä kapellimestarin ja muusikoiden välisistä erimielisyyksistä ei luonnollisesti kerrottu mitään. Uuden Suomen Heikki Aaltoila tyytyi kritiikissään siteeraamaan lyhyesti Meriläisen kirjoittamaa teosesittelyä<sup>22</sup>, mutta Helsingin Sanomien Seppo Heikinheimo oli sitä vastoin monin verroin valppaampi tehden useita oikeaan osuneita huomioita – itse asiassa hän panee merkille Meriläisen sävellystyylissä tapahtuneen muutoksen:

"Usko Meriläisen musiikkia olen näihin päiviin saakka pitänyt uudemman raskassoutuisuuden malliesimerkkinä, mutta säveltäjän itsensä johtama uutuusteos 'Spiele für Orchester' paljasti uuden ja mielenkiintoisen juonteen. Meriläinen on siinä unohtanut synnyt syvät ja luonut oman lasihelmipelinsä: orkesterin sointiryhmät värjyvät pakotomina ja värikkäinä, ilman eettisyyden tai julistuksellisuuden tuomaa painolastia. Sävellyksessä on jotain impressionistista, ja kokonaisuutena ottaen se oli aivan laatuunkäyvää kuultavaa. Myös assosiaatiovoima oli merkittävä: tämä musiikki suorastaan vaatii seurakseen koreografiaa tai abstraktia valoleikkiä. Tällaisenaan se on kuin henkäys huhtikuisen illan valohämyssä, nopeasti haihtuva vaikutelma, nautittava sellaisenaankin, mutta silti kuin visuaalista partneriaan tähyilevä." (Heikinheimo 1978.)

On ilmeistä, että *Mobile* sai konserttiohjelmassa liian voimallisen kilpailijan: väliajan jälkeen konsertissa kuultiin peräkkäin Meriläisen uutuusteos ja Berglundin johtamana Sibeliuksen *Tapiola*. Lehtikritiikkejä lukiessa vaikuttaa jopa siltä, että orkesteri halusi *Mobilien* jälkeen näyttää, millaista arvostetun suomalaismusiikin tulee olla:

"Usko Meriläisen johtaessa hieman kankein ottein, mutta pätevän tuntuisesti omaa teostaan Paavo Berglund tuntui latautuneen todella hurjaan vimmaan, ja kun hän sitten Tapiolassa päästi intensiteettinsä valloilleen, saatiin kuulla eräs väkevimpiä tulkin-toja, mitä tästä teoksesta on uudempina aikoina tarittu." (Heikinheimo 1978.)

"Mutta Sibelius osoitti, mikä sopii pasuunoiden ja muiden vaskien arvolle, mitä on järeä, kyltymätön intohimo Tapiolan luonnon ytimissä, kun heiveröt latvukset henkäyksessä kysyvät ja hallavat, naavaiset tyvioksat vastaavat ikikohtaloonsa tyyninä tyytyen, kunnes joutuvat taistoon rajuja puuskia vastaan." (Aaltoila 1978.)

Meriläisen *Mobile* on kaikin puolin kerrassaan laadukas sävellys, jossa hän ensi kertaa 1970-luvun massiivisia orkesterisointeja suosivien teostensa jälkeen suuntaa kiinnostuksensa kohti vähäeleisempää, dynamiikaltaan hillittyä sanontaa – joka on leimallista hänen 1980-luvun tuotannolleen. Meriläisen 1970-lu-

<sup>22</sup> Näyttämö- ja elokuväsäveltäjänä (ja mm. Akselin ja Elinan häävalssin säveltäjänä tunnettu) Aaltoila liikkui musiikissaan perinteisillä linjoilla – Heiniön mukaan hänen tyyllinen kirjonsa ulottui 1500-luvun musiikillisesta maailmasta jazzin säveliin ja jopa kohtuulliseen modernismiin asti (Heiniö et al. 1994, 9). Tuskin siis lienee ihme, ettei Aaltoilaa innostanut *Mobilien* kaltainen moderni sävelmaailma.

vun musiikissa oli selkeitä "restauration" viittaavia piirteitä, mutta *Mobilessa* hän vaikuttaa tähyävän kohti yleiseurooppalaista modernismia: tyyliltään teos on juuri sitä, jonka puolesta 1970-luvun lopulla esiin nousseet Korvat auki -yhdistyksen säveltäjät (Lindberg, Saariaho, Kaipainen, Hämeenniemi ym.) ryhtyivät taistelemaan. Yleisö, kriitikot ja muusikot eivät ilmeisesti vielä vuonna 1978 kyenneet ymmärtämään *Mobilen* edustamaa modernismia – vertailukohtana kannattaa mainita, että Joonas Kokkosen *Viimeisten kiusausten* ja Aulis Sallisen *Ratsumiehen* kantaesityksistä oli kulunut vasta kolme vuotta. Kun tyyliltään varsin lähellä *Mobilea* oleva ...*mutta tähän on maisema, monsieur Dali!* kantaesitettiin vuonna 1986, oli Suomen musiikkielämässä tapahtunut melkoinen muutos suhtautumisessa moderniin musiikkiin. Tai kuten Mikko Heiniö sanoo: "80-luvun suomessakin se [modernismi] on jälleen nostanut päätään tavalla, josta modernistisesti asennoituneet säveltäjät vasta uneksivat 1970-luvulla" (Heiniö 1995, 378). Tähän aiheeseen palaan *Maiseman* analyysin yhteydessä luvussa 5.7.

## 5 ..."MUTTA TÄMÄHÄN ON MAISEMA MONSIEUR DALI!"

### 5.1 Yleistä

Vuonna 1984 Meriläinen sävelsi radiofonisen teoksen *Oratorio Picassolle*. Sen innoittajana oli Picasson sodanvastainen teos *Guernica* (1937) ja jopa sävellyksen muotorakenne seuraa varsin pitkälle Picasson taulun mallia (Meriläinen 1987a). Meriläinen pyrki musiikillaan välittämään myös Guernican tunnemaailman: ihmisen ja eläimen kokema hätä, tuska ja pelko sodassa. Analyysin kohteena oleva teos ... "*mutta tämän on maisema, monsieur Dali!*" (... "*mais c'est un paysage, Monsieur Dali!*") johtaa jälleen ajatukset kuvataiteisiin (tällä kertaa surrealismiin), mutta teoksen yhteys kuvataiteisiin on *Oratorio Picassolle* -teosta huomattavasti problemaattisempi. Säveltäjä on nimittäin todennut (Meriläinen 1987a), ettei *Maisemalla* välttämättä ole mitään tekemistä Dalin tai edes surrealismien kanssa<sup>23</sup>. Itse asiassa kyse on Meriläisen mukaan siitä, että hän näyttää sävellystään herra Dalille ja sanoo: "Katsokaa nyt, tämä on maisema!" On syytä korostaa, että säveltäjä käyttää sanaa "maisema" musiikillisen maiseman, äänimaiseman merkityksessä, jolloin sanaan ei liity visuaalisuutta (vrt. Heiniön luonnehdinnat Meriläisen teosten esineellistyneestä liikkestä tilassa!):

"Se [otsikko] vaikuttaa oikulta, enkä minä nytkään viitsi siitä puhua kovin paljon. Siinä on tiettyä [...] aikaan liittyvää. Dali tuli mieleen siitä ajasta. Ja tietysti tuo ajan mysteeri – mikä se nyt on –, josta joskus herkin aistimin on jotain viitteitä. Minusta ajan käsityksiin on viitteitä, jotka näyttäisivät osoittavan sitä, että aika ei ole jana, joka menee eteenpäin tasaisesti; me vain kuvittelemme [niin]. Maailmanjärjestyksemme on sen laatuinen. Ja tämä käsityshän luo kaiken järjestyksen tähän maailmaan. Että meillä on tämä käsitys liikkuvasta ajasta, joka ihan säännöllisin tai tasaisin nopeuksin liikkuu eteenpäin. Mutta mehän tiedämme, että asia ei ole näin, vaan aika on varsin irrationaalinen käsite, ja tiedetään jo, että on olemassa erilaista aikaa. Tämä problematiikka tuli minulle tässä teoksessa jälleen [sille]. Se nyt on vaan ajatus tahi aistumus, joka minua huvittaa hetken. Ei sitä nyt niin vakavasti tarvitse ottaa, vaikka tämä käsite voisi johtaa aika pitkälle vietyihin filosofisiin pohdintoihin ylimalkaan. Ja toisaalta siellä sitten tämä Dali tulee näistä pehmeistä kelloista, ja kun olin viimeksi Pariisissa, näin sielläkin Dalin maalauksia. Tämä surrealismi on minua jotenkin viehättänyt aina, että kyllä siinä tämä nimi tulee juuri tästä aikakäsityksestä; ja se Dalin jännittävä nimi, joka liittyy tähän." (Meriläinen 1986.)

<sup>23</sup> Sen sijaan Meriläinen on sanonut (Meriläinen 1987a): "Saattaa olla, että se pitää paikkansa, mitä huomasiin Esa-Pekan [Salosen] sanovan, että Meriläisellä on ollut viehtymystä dadaan viime aikoina. Ja se on parempi sana kuin surrealismi Dalin suhteen. Kyllä minä myönnän, että se tietty dadaistinen välittömyys ja myöskin sovinnaisen asetelmien rikkominen tuomalla juuri tällaisia on minua viehättänyt."

Kolme vuotta *Maiseman* jälkeen valmistuneen *Aikaviivan* (konsertto nro 2 orkesterille) yhteydessä Meriläinen selvittää yksityiskohtaisemmin teoksiensa eri aikatasoista:

"Ja minusta tämä merkillinen aikakäsitys, jota me voimme kuvata juuri rytmillä ja ilmaista sanalla 'rytmi', ei selvästikään ole mekaaninen, vaan se on tällainen tajuntakysymys. Ja tällöin aivan ilmeisesti on ajassa tihtymisiä ja taas harventumia, riippuen meidän tajunnastamme ja yksilöllisestä tajuamisesta. Ja se on muuttuva suure. Ja tiedetäänhän, että jos mennään tarpeeksi kauas avaruuteen, niin siellä todella puhutaan ihan erilaisista aikayksiköistä, kuin mitä meillä on. Ja näin minä koen, että se ajatustapa säännöllisestä ja ei-säännöllisestä, pulssirytmistä ja hahmorytmistä kuvaa jollakin tavalla sitä [ilmiötä], ja minä olen aivan luonnollisesti ajautunut siihen, että tajunta etsii ne luonnolliset rytmisuhteet, ajan suhteet toisiinsa. Ja minulle merkitsee tämä säännöllinen pulssi – epäsäännöllinen pulssi sitä, että on olemassa aivan kuin se perinteinen aikakäsitys ja sen rinnalla sitten tällainen tajunnallinen, epäsäännöllinen ja epäsäännöllisesti liikkuva aikataju. En minä ole mikään filosofi, enkä ole tutkinut filosofien käsityksiä ajasta sen kummemmin, vaan minulle tämä on puhdas intuitio-luontoinen oivallus, joka mielestäni ihan välittömästi seuraa, kun pitää silmänsä ja korvansa auki." (Meriläinen 1990.)

Dalin nimi sisältyikin *Maisemaan* lähinnä viitteenä tai katalysaattorina. Meriläisen mainitsemat erilaiset aikakäsitykset tai -kokemukset konkretisoituvat *Maisemassa* säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmin välisenä vuorovaikutuksena. Siksi ehkä juuri Dalin *Muiston pysyvyys* (1931), johon Meriläinenkin edellisessä lausunnossaan viittasi, kannattaa nostaa esille *Maiseman* yhteydessä. Hitaiden jaksojen pysähtynyt tunnelma ja jousien glissandot viittannevat suoraan Dalin maalauksen valuviin kelloihin.

Ensisijaisesti Meriläinen halusi koota sävellykseen erilaisia mielteitä, jotka herättävät kuulijassa erilaisia aistimuksia – liittyivät ne sitten Daliin tai eivät. Kuitenkin säveltäjä myöntää, että viittaus kuvataiteisiin viittaa samalla teoksen sointimaailmaan, joka on hyvin keskeinen. Yhtä tärkeitä kuin Dalin nimi ovat näiden mielteiden kannalta esimerkiksi itämaisyyteen viittaavat temppeeliblockit sekä kotimaisuuteen viittaava puutriangeli, joka on konstruoitu tavallisista laudankappaleista – kuten myös instrumenttien poikkeukselliset soittotavat, jotka tuovat teokseen irreaalia sointimaailmaa. On siis syytä korostaa, ettei sävellykseen liity ohjelmallisuutta ja että teoksen ymmärtäminen ei välttämättä vaadi Dalin maalauksen tuntemista – verrattuna *Oratorio Picassolle* -radiofoniaan, jonka ymmärtäminen vaatii *Guernican* tuntemisen.

Maisema on kirjoitettu normaalikokoiselle sinfoniaorkesterille, johon liittyy huomattavan runsas lyömäsoitinarsenaali (viisi soittajaa). Teos ei kuitenkaan pyri massiivisiin efekteihin vaan pikemminkin orkesterin koko väriasteikon

hyväksikäyttöön. Teosta hallitsevat pianissimosävyt ja sitä voidaan pitää hienostuneena pianissimo- ja väritutkielmana suurelle orkesterille. Koko orkesteria käytetään ainoastaan kahdesti, molemmilla kerroilla huipentumien yhteydessä: tahdit 55–65 ja tahdit 142–153, jotka ovat myös teoksen dynaamisia tihentymiä. Muutoin teoksen rytmis-soinnilliset tihentymät eivät tähtää dynaamiseen massiivisuuteen (esim. t. 123–132, jossa puhaltimien tekstuurin koostuu voittopuolisesti "suhinoista" tai t. 29–38, jossa puhaltimien staccato-sävelpisteet eivät luo massiivisen tekstuurin vaikutelmaa). *Maisema* sisältää paitsi staattisia, useasta sävelestä koostuvia sointupilareita, myös yllättävän runsaasti koko orkesterille kirjoitettuja klustereita. Silti sointimaailmansa puolesta *Maisema* jatkaa Meriläisen 1980-luvun "hiljaisuuden kaudeksi" nimitettyä vaihetta:

"Minä olen monta kertaa joutunut [konsertissa] sellaiseen tilanteeseen, että minä ohjelmalehtisestä räpellän heti alkuun tällaisen pienen tupon ja panen sen korvaani. Silloin kun minä joudun liian voimakkaan äänen keskelle se kauhistuttaa ja säilyttää minua. Minulle on tullut tällainen hiljaisen äänen tarve. Kyllä se on ihan käytännön kokemuksen sanelema asia. Itse asiassa minä olen ruvennut inhoamaan voimakasta ja väkivaltaista sähköisesti vahvistettua ääntä, joka saattaa pahimmillaan tehdä kipää korvissa. Ikävä kyllä. Minä en oikein ymmärrä minkä vuoksi näin pitkälle on pakko mennä. Ja silloin minä suojaudun sitä vastaan näillä paperitupoilla. Ja se on merkinnyt myöskin sitä, että minä olen työssänikin mielelläni viihtynyt hiljaisten aineiden parissa. Ja lopulta on siten, että jos ajattelen soittimen ominaisuuksia ja soittimien pienten vivahteiden käytön mahdollisuuksia, niin siellähän hiljaisen äänen parissa ne ovat juuri parhaimmillaan. Ja sieltä soittimista löytyy todella tavaton määrä ihastusta, joka hukkuu sitten sinne pauhuun. Kyllä siinä on ihan tarkoituksenmukainen halu – se liittyy tähän soittimen käyttöön. Ja toisaalta sitten ihan tämä spontaani halu ... on siinä ehkä halua pysähtyä miettimään näitä maisemia muutenkin. Olen päätenyt tällaisen hiljaisen maailman ihastukseen ja se toteutuu minun työssänikin." (Meriläinen 1988.)

Orkestrointia silmäillessä huomio kiinnittyy "perinteisten" värisoittimien (celesta, harppu, vibrafoni, jne.) poissaoloon – nämähän ovat Meriläisen orkesteriteoksissa muutoinkin suhteellisen harvinaisia. Toisin kuin monissa "varsinaisissa" sointivärisävellyksissä instrumentit esiintyvät *Maisemassa* suhteellisen vähän solistisesti – tai pikemminkin "solistina" voi esiintyä koko soitinperhe (esim. kaikki huilut). Omintakeisen ja persoonallisen sointimaailman teoksen luovat lyömäsoittimien runsas käyttö sekä puhallin- ja jousisoittimien uudehkot, mutta nykyään jo varsin tavanomaiset soittotavat.

Lyömäsoittimisto on sijoitettu puoliympyrän muotoon orkesterin taakse. Viisi soittajaa tarvitaan seuraaville lyömäsoittimille: patarummut, puublockit, tempelblockit, puutriangeli, clavesit, guiro, cabaza, kastanjetit, piatto sospeso, friction cymbal (= jousella soitettava lautanen), kiinalaiset symbaalit, tom-tomit,

isorumpu. Nimenomaan puun sointi on teoksessa keskeinen ja drastisimmin se ilmenee ns. puutriangelin käytössä: Meriläinen halusi teokseen mukaan tavallisen, hiomattoman puun soinnin. Puutriangelin käyttö ei siis ole oikku tai pila (kuten esim. *Dialogeja pianolle ja orkesterille* -teoksen finaalisissa taskukammalla soitettavien jousisoittimien ääniefekti oli osittain myös dadamainen leikki), vaan sen sointi on teoksessa varsin keskeisessä asemassa. Hauskaan tapansa Meriläinen kertoi tästä soitinuutuudesta seuraavaa:

"Se [puutriangeli] viittaa kotimaisuuteen. Minä itse tuolla askarteluhuoneessa panin kakkosnelosen [naurua] ja pari erilaista lautaa kolmion muotoon, ja sitten ruuvimeisselin päällä naputtelin sitä, jolloin syntyi mukavia erilaisia ääniä. Minä halusin ihan tavallisen puun soinnin – sieltä löytyy mukavia ääniä, ne ovat jollakin tavalla hiomattomia. Ei ne tainneet olla ihan raakalautaa, olisikohan siinä vielä jokin sointiero [naurua]. [...] Ei se itse asiassa ole minun ajatukseni, vaan se tulee Pariisista, jossa oli tämä tunnettu lyömäsoittaja Gualda. Siellä oli suuri lyömäsoitinforumi: kolmen kuukauden ajan lyömäsoitintapahtumia ja eri yhtyeitä, joita minä kuulin paljon. Sieltä Pariisista tämä raakapuu on peräisin: siellä oli tällaisia laudankappaleita, joita hän koputteli. Että se on lainatavaraa... [...] Hiomattomalla minä tarkoitan, että se ei ole tällainen tempel blockin tai wooden blockin kaltainen sointi, vaan että siellä on yksi elementti, joka on erilainen kuin ne muut. Muusikot ymmärtävät sen heti. (Meriläinen 1987a.)

Puiset lyömäsoittimet ovat keskeisessä asemassa erityisesti teoksen tihentymisissä, jonne Meriläinen halusi puun soinnin varsin pelkistetysti (Meriläinen 1987a). Kyseessä on siis ensisijaisesti sointiväriin liittyvä asia. Meriläisen kiinnostus puun sointiin on itse asiassa huomattavasti varhaisempaa perua. Jo *Simultus for Four* -kvartetossa (1979) perkussionistin soittimistoon kuuluu runsaasti puisia lyömäsoittimia:

"Siellähän [Simultuksessa] oli toisaalta sitten nämä rytmi-ajatuksat; siellähän on se nakuttava metronomi-luonne – koko asia lähtee metronomiluvusta 60 ja tämä puublock, puurumpu... Sillä tavalla se on Kyman sisarteos, että siihen liittyvät sitten nämä rytmiset ajatuksat säännöllisen ja epäsäännöllisen vuorotteluineen. Ja myöskin tietysti tämä... minäkin vähitellen opin ymmärtämään sitä saksofonin, kitaran, lyömäsoittimien [sointiyhdistelmää] – siellähän minä käytän paljon puusointeja. Minä luulen, että oikeastaan on sieltä lähtöisin se kiinnostus puun sointiin, joka sitten toteutui tässä Dali-kappaleessa; että siellä on vain soivaa puuta." (Meriläinen 1990.)

*Maisema* sisältää Meriläisen tuotannossa suorastaan poikkeuksellisen runsaasti puhallin- ja jousisoittimien uudehkoja soittotapoja (puupuhaltimien läppävibratot, vaskien ja puupuhaltimien kielipizzicatot ja aleatoriset strappare-rapinat, jousien tallan takaa soitettavat glissandot jne.), joiden hienostunut käyttö luo teokselle (ja Meriläiselle) ominaisen irreaalisen sointimaailman. Puhaltimien "suhinat" (ts. soittimeen puhaltaminen tai puhuminen ilman soivaa säveltäsoa) ovat Meriläisen 1980-luvun teosten uutuus:

"Se 'suhina' nyt on siellä ja se tulee oikeastaan huilukvartetosta [Mouvements circulaires en douceur, 1985], jossa minä käytin paljon sitä: koko teoshan alkaa suhinasta ja suhinasta vähitellen muodostuu sävel, joka minusta on jännittävä tapahtuma. Ja tässä [Maisemassa] minä käytän suhinaa myöskin rytmisenä ilmiönä: siellä on näitä pitkiä ääniä – itse asiassa koko se alku, joka on soittajille vaikea; se ei tässä [kantaesityksessä] oikein toteudu, pitäisi tutkia sitä muusikkojen kanssa tarkemmin. Klarineteilla juuri se, miten mennään suhinasta säveleeseen... Klarineteilla se ymmärtääkseni voi toteutua varsin hyvin. Nyt siinä se vaikutelma on vähän jyrkkä. No, joka tapauksessa se 'suhinateema' on tämmöisenä pitkänä aivan kuin jatkuvana ilmiönä, ja sitten rytmisenä säpinänä, joka on jälleen klangi- ja sointiväriasia. Että siellä tällainen ilman ääntä soitettu sekoittuu säveliin ja näin minä tavoittelen jonkinlaista irrationaalista sointitapahtumaa. Mielestäni se kyllä toteutuu tässä aika mukavalla tavalla. Sama asiahan on siellä Visions and Whispers -huilukonsertossa: siellä minä käytän sanoja nimenomaan huilisteilla ja myöskin käyrätorvistit ja pasunistit puhuvat soittimiinsa, jolloin tulee tällainen suhinan ja rytmisen tapahtuman vaikutelma. [...] Nämä suhinat on mukava asia, joka nimenomaan on rytmi- ja sointikysymyksiä. Ei se mikään oikku ole, eikä lonkkaheitto – niin kuin sanotaan –, vaan kyllä minulla oli ihan vakaa ajatus siinä, että minä lisään orkesterin sointiin tällaisen elementin, josta niin kuin sanottu syntyy rytmisen ja soinnillinen tapahtuma." (Meriläinen 1987a.)

Olen jo aikaisemmin todennut, että tahtiosoitukset ja -viivat alkoivat kadota Meriläisen teoksista pitkin 1970-lukua. *Kymasta* (1980) alkaen tauot ilmaistaan numeroarvoin (yhtä sekuntia vastaa numero 6, johon suhteutetaan sekuntia lyhyemmät tai pitemmät tauot). *Mobilessa* tahtiviivoja käytettiin lähinnä vain säännöllisen (pulsatiivisen) rytmien ja vaiherytmien havainnollistamiseksi, mutta *Maisemassa* Meriläinen palasi eksaktiin tahtiosoitukseen ja teos etenee lähes kauttaaltaan 4/4-tahtilajissa. Ratkaisu johtuu ensisijaisesti käytännön syistä, sillä harjoitusaika oli sangen lyhyt ja Meriläinen "halusi kirjoittaa ihan perinteisen partituurin, jotta kapellimestari sen nähdessään ei heti säikähdä sitä" (Meriläinen 1987a). Neeme Järvelle – jonka piti johtaa kantaesitys – partituuri oli kuitenkin liian radikaali, ilmeisesti runsaiden erikoisten soittotapojen takia. Niinpä käsikirjoitus siirtyi lopulta Esa-Pekka Saloselle, joka johti kantaesityksen. Tosiasiassa Meriläinen oli jo *huilukonserttonsa* yhteydessä palannut täsmälliseen tahtiosoitukseen ja tämä käytäntö on siitä lähtien jatkunut hänen orkesteriteoksissaan; *Kineettinen runo pianolle ja orkesterille* (1981) on edelleenkin Meriläisen viimeinen proportionaalista tila-aika -notaatiota käyttävä orkesteriteos. Sen sijaan kamari- ja soolosoitinteoksissa tila-aika -notaation käyttö säilyy normina 1990-luvulle saakka.

Tahtiosoituksista huolimatta *Maisemassa* ei ole säännöllistä rytmipulssia, sillä pitkät ja staattiset soinnut / klusterit / sävelet tuhoavat jatkuvasti vaikutelman pulsaatiosta, tahtien sisäiset jaot ovat usein varsin komplisoituja ja silloin tällöin Meriläinen palaa jo 1. jousikvartetosta (1965) tuttuun proportionaaliseen notaa-



tioon<sup>24</sup>. Lisäksi pitkien sävelten ja sointujen sisääntuloa ei millään tavoin korosteta, vaan ne syttyvät lähes poikkeuksetta hiljaisuudesta, jolloin vaikutelmaa iskullisesta tahtiosasta ei tietenkään pääse syntymään. Ainoat viitteet säännölliseen sykkeeseen luovat yhden sävelen toistot (esim. kahden sekunnin väliajoin tai muulla tavoin tahtiosoituksesta riippumatta), mikä periaate on tuttua jo *Mobilesta*. Säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmin välinen vuorovaikutus nousee *Maisemassa* keskeiseen asemaan. Koska tahtien kestot kuitenkin ovat keskenään saman mittaiset, tämä tuo teokseen jännittävää dualismia – tai kuten säveltäjä itse asian ilmaisee:

"Säännöllistä pulssia siinä ei ole ja tahtiviivat ovat käytännön ilmoituksia, kuinka pitkiä äänet ovat. Kuitenkin siellä liikkeet sävelestä toiseen ovat hyvin erimittaisia ja tässä on itse asiassa koko idea: ei-pulsatiivinen. Mutta käytännössä olen jäsentänyt sen näin. Ja siihen tulee tietysti sitten toinen vaikutus, kun kumminkin siinä on rytmi-pulssi [koska tahtien kestot ovat keskenään samanmittaisia]. Se on aivan kuin kuitenkin säännöllisen rytmin puitteissa tapahtuva epäsäännöllisyys, joka minusta on eri asia, kuin jos minä toimin täysin ilman pulssia. Ja tässä minä tein tämän ratkaisun, jossa rytmitapahtumat eivät niinkään ole pulsatiivisia, vaan enemmänkin on kysymys sävelten tiheytymisestä ja harventumisesta. Kuten jo lyömäsoitinten suhteen totesin, siellä on semmoisia kehityskaaria, jossa tapahtuu asteittainen tihentyminen huippukohtaan, jossa on sitten tiheä soinnillinen tapahtuma, joka sitten harventuu. Että sillä tavalla tässä ei sittenkään ole kysymys pulssimusiikista ja pulsatiivisesta rytmin toteutumisesta." (Meriläinen 1987a.)

On mielenkiintoista, että *Mobilessa* (ja muissa 1970- ja 1980-lukujen vaihteen teoksissa) keskeisenä esiintyneestä vaiherytmistä ei *Maisemassa* ole juuri jälkeäkään. Eri soittimien säännöllisiä, tahtiosoituksesta riippumattomia rytmejä *Maisemassa* tosin esiintyy, mutta vaiherytmiä vaiheistuksineen ei pääse syntymään. Tosiasiassa meriläinen alkoi luopua vaiherytmien kaavamaisesta toteutuksesta jo *Kymassa* (1980) ja pitkin 1980-lukua vaiherytmien pelkistetty käyttö vähenee hänen teoksissaan. Yksi keskeinen vaiherytmien idea Meriläisen teoksissa kuitenkin säilyy: peruspulsaatiosta poikkeavat säännölliset rytmit eri soittimilla, jotka luovat mielenkiintoisella tavalla irrationaalisen aikavaikutelman.

<sup>24</sup> Heininen analysoi 1. jousikvartetin jo kuuluisaksi käyneitä *in tempo ma in ritmo libero* -jaksoja seuraavasti: "'Tempossa' tarkoittaa sitä, että tahtien kesto pysyy vakiona, 'vapaassa rytmissä' taas sitä, että varrettomien mustien nuottien kesto-suhteet on arvioitava niiden sijainnin perusteella tahtiviivojen suhteen – rytmi ei siis suinkaan ole vapaa, vaan se on merkitty tietyn epätarkkuusmarginaalin sallivalla graafisella notaatiolla. Mutta tempo musiikillisena kategoriana tuhoutuu, tahtiviivat jäävät pelkäksi esitysteknilliseksi muodollisuudeksi, eikä mitään pulsaatiota synny. Normaalistikin nuotitetun tekstin kohdalla vallitsee usein sama tilanne, jossa rytmikuvioiden kompleksisuus tuhoaa säännöllisen pulssin." (Heininen 1972, 79.) Nämä huomiot pätevät sellaisenaan myös Maiseman rytmikaan.

*Maisemassa* – kuten Meriläisen 1980-luvun tuotannossa yleensäkin – rytmi ja sointi ovat tasavertaisessa asemassa säveltaso-organisaatioon verrattuna: kuulijan huomio kiinnittyy ensisijaisesti rytmisiin ja soinnillisiin tapahtumiin varsinaisen melodis-motiivisen työskentelyn jäädessä selvästi taka-alalle. Teoksessa esiintyvää melodista elettä<sup>25</sup> (ks. esimerkki 33) voisi luonnehtia kuten Heininen 1960-luvun karaktereja (Heininen 1972, 77). "Ne eivät ole rakenteen tarkoista detaljeista riippuvia, vaan ne säilyttävät identiteettinsä, vaikka jokainen yksityiskohta muuttuisi". Identiteetti säilyy jopa teoksesta toiseen, sillä *Maiseman* melodisen eleen kaltaista hahmoa (laajoin hyppäyksiin etenevä laskeutuva kuvio) tapaa useissa Meriläisen 1980-luvun teoksissa, kuten *Huilu – veden peili* (1984), *huilukvartetto* ja *huilukonsertto*. Melodisen eleen vähemmän kehittyneitä versoja on *Maisema* täynnä ja niiden kerta kerralta kasvavat esiintymiset ovat yksi teoksen muodon pääjuonista – samalla tavoin kehkeytyvät vähitellen täyteen loistonsa *Epyllionin* käyrätorvisoolo (vrt. Heininen 1972, 81) ja 5. *sinfonian* lyyrinen sivuaihe.

The image shows a musical score for oboe, measures 138-139. The score is written on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with various dynamics (p, pp, f) and articulations (accents, slurs). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The score is numbered 135 at the beginning and 27 at the end.

ESIMERKKI 33. *Maiseman* melodinen ele (t. 138–139, oboet)

... "mutta tähän on maisema, monsieur Dali!" valmistui 1. kesäkuuta 1986 Helsingin juhlaviikkojen tilauksesta. Teos valmistui varsin nopeasti, sillä helmikuussa kantaesitettiin Tampere biennalessa Meriläisen huilukonsertto *Visions and Whispers* ja uuden orkesteriteoksen sävellystyön Meriläinen aloitti vasta keväällä.

<sup>25</sup> Meriläinen itse nimittää tätä aihetta "melodiaksi eli teemaksi" (Meriläinen 1987a). Koska molemmat nimitykset viittaavat liian ilmeisesti perinteiseen terminologiaan, on "melodinen ele" parempi ilmaisu.

"Suunnitelmiin kuului kamarimusiikkikonsertti ja sitten tällaisen tilausteoksen esittäminen. Ja [Veijo] Varpio oli sitä mieltä, että nyt tehdään niin, että säveltäjää esitellään vähän laajemmin. Ja totesin silloin, että en ehdi tehdä laajaa teosta, mutta että voin tehdä tällaisen 10 minuutin orkesteriteoksen tai sitä luokkaa. Niin siitä sitten sovittiin. [...] No, joka tapauksessa se teos suunnattiin Juhlaviikkojen esittelyyn. Enkä halunnut kieltäytyä siitä, koska totta kai on mukavaa, että tulee suhteellisen tuoreita teoksia useampikin samoissa yhteyksissä. Näin ilmeisesti on, että se herättää kiinnostusta ja näin sen tulisi tehdä. Että kamarimusiikkia ja uusi orkesteriteos ihan asetelmana minua houkutti ja kiinnosti. Vähän pahoittelin sitä, että olisin ehkä pitemmällä ajalla halunnut tehdä ehkä vähän laajemman teoksen. Mutta toisaalta sitten tämä ajatus tämänlaatuisesta teoksesta, se ei voikaan olla sen laajempi: se on juuri tämä." (Meriläinen 1987a.)

Juhlaviikoilla kuultiin Meriläisen sävellyskonsertti (29. elokuuta), jossa esitettiin hänen kamarimusiikkituotantoaan parinkymmenen vuoden ajalta *1. jousikvartetosta* aina *huilukvartettoon* saakka. *Maisema* kantaesitettiin 3. syyskuuta 1986, jolloin Radion sinfoniaorkesteria johti Esa-Pekka Salonen. Konsertti, jossa kuultiin lisäksi Richard Straussin lauluja (solistina Karita Mattila) ja Esa-Pekka Salosen kokoama sarja Sergei Prokofjevin *Romeosta ja Juliasta*, televisioitiin ja radioitiin suorana lähetyksenä.

*Maisema* on *Mobilen* jälkeen Meriläisen ensimmäinen pelkästään orkesterille sävelletty teos. Syitä orkesterituotannon vähentymiseen olen selvittänyt luvussa 4.6. Partituuri on kirjoitettu "in C" ja etumerkinät vaikuttavat vain niitä välittömästi seuraaviin nuotteihin, lukuunottamatta yhden sävelen repetitiota.

Analyysini tukena käytössäni on ollut kaksi teoksen äänitettä. Ensimmäinen on nauhoitettu teoksen kantaesityksestä, johon Meriläinen ei ollut kovinkaan tyytyväinen (ks. luku 5.7), ja toinen on Yleisradion kantanauha, jossa Radion sinfoniaorkesteria johtaa Petri Sakari. Laatumani aikajana ja rakennekaavio perustuvat viimeksi mainittuun esitykseen (kokonaiskesto 12'20").

## 5.2 Rakenne

*Mobilen* tavoin myös *Maiseman* dramaturgia rakentuu erilaisille vastakohta-asetelmille, joskin tällä kertaa Meriläinen vaikuttaa pyrkineen pikemmin erilaisten ainesten väliseen rinnakkaiseloon kuin dramaattisiin yhteyksiin. Dramaturgia rakentuu eri ainesten (Heinisen sanoin: poolien) rinnakkain tapahtuvalle muutokselle ja näiden ainesten välisten keskinäisten suhteiden kautta tapahtuvalle erilaistumiselle. Tällaisia pooleja ovat:

säännöllinen – ei-säännöllinen liike  
 liike – staattisuus  
 normaali sointi – irrationaalinen sointi  
 tekstuurin tihentyminen – tekstuurin ohentuminen

Keskeistä teoksessa on lisäksi liikkeen ominaisuus tiheyssuhteissa, jolloin analyysin on ensisijaisesti keskitettävä huomio tihentymien (tai huipentumien) rakentumiseen. Alunperin yksinkertaiset, pienet asiat alkavat kasvaa ja tihentyä, jolloin samalla tapahtuu myös soinnillista kehitystä. Meriläiselle musiikin tihentyminen huippukohtaan on ensisijaisesti rytmisen ilmiö, jonka rakentumiseen kaikki musiikin elementit osallistuvat. Hän itse tekee analogian innostuneeseen puhumiseen:

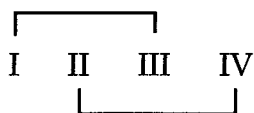
"Silloin kun pyritään huippukohtaan, niin siinä kaikki aivan kuin tihentyy ja kasvaa. Ja minusta tämä rytmisen tapahtuma ... minä ainakin aistin sen voimakkaasti myöskin sillä tavalla, että minä pyrin sanomaan lyhyesti tahi lyhyessä aikajaksossa [asioita], kun olen kovasti innostunut tai kiihtynyt jostakin asiasta. Minä siis pyrin tihentämään sanomani hyvin keskitettyyn tahi hyvin tiheään [ilmaisuun]: minä käytän paljon sanoja hyvin voimakkaasti, ja ilmaisen hyvin tiheästi tätä ajatustani. Ja silloin kun minä olen saavuttanut huippukohdan, tapahtuu sitten laukeaminen, jolloin kaikki hidastuu. Ja tällä tavalla se on minusta selvästi rytmisen tapahtuma, jolloin kaikki ainekset aivan kuin tihentyvät ja puristuvat yhteen – siis enemmän ja enemmän tapahtuu pienemmässä ja pienemmässä ajassa. Ja näin minulle syntyy ajatus tästä ajallisesta [tihentymisestä] ja suorastaan ajan tihentymisestä. Se on aivan tällainen aistimuspohjainen ilmiö, jota minä en pyrikään selittämään millään tavalla." (Meriläinen 1990.)

Olen jakanut *Maiseman* neljään jaksoon, joskin myös parillinen muotokokemus on mahdollinen. Jaksojen rajakohdat ovat selkeitä, mutta Meriläiselle tyypilliseen tapaan ne menevät keskenään limittäin – uusi jakso siis alkaa ennen kuin edellinen on ehtinyt päättyä. Rakenne on seuraava:

1. jakso	Tahdit 1–39	Kesto: 3'05"
2. jakso	Tahdit 39–66	Kesto: 2'40"
3. jakso	Tahdit 66–153	Kesto: 6'35"
4. jakso	Tahdit 153–172	Kesto: 2'30"

Uuden jakson alkaessa vaihtuu myös tempo, jolloin teoksen tempovaihtelut noudattavat *periaatteessa* kaavaa nopea (*moderato*) – hidas (*lento*) – nopea (*doppio movimento* – *andante*) – hidas (*lento molto*). Tempomerkinnät eivät kuitenkaan anna oikeaa kuvaa 1. ja 3. jaksoista, joissa kohtuullisesta temposta huolimatta pulsaation vaikutelmaa ei pääse syntymään – paradoksaalisesti myös nämä jaksot hahmottuvat kuulijalle varsin verkkaisesti etenevänä musiikkina. Uutta

jaksoa edeltää joka kerran tekstuurin (tai materia-aallon) tihentyminen ja sitä seuraava huipentuma, joka tihentää tekstuurin rytmisesti, soinnillisesti ja dynaamisesti. Sana "rytmisesti" viittaa tässä tapahtuma-intensiteetin maksimointiin eikä niinkään pulsatiiviseen liike-energiaan. Uusi jakso muodostaa joka kerran jyrkän kontrastin edelliselle mutta siten, että tekstuurin ja materiaalin puolesta 1. ja 3. jakso vastaavat toisiaan ja vastaavasti 2. ja 4. jakso toisiaan:

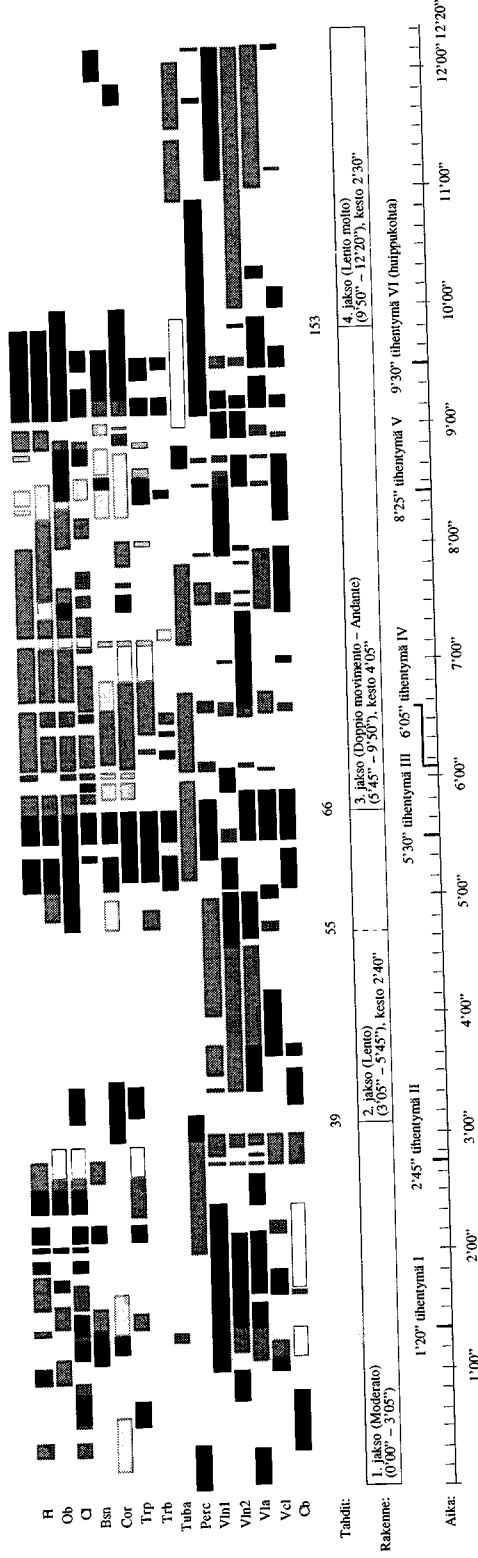


Juuri tämän takia teoksen rakenne voidaan mieltää myös parilliseksi kokonaisuudeksi. Tällöin muotokokemuksena olisi kahden materiaaleiltaan ja tekstuureiltaan toisiaan vastaavien jaksoiden itsenäiset kehityslinjat. Mutta koska 2. ja 4. jaksot ovat kestoiltaan suhteellisen laajoja (2'40" ja 2'30", jolloin esim. välike- ja epilogi-nimikkeet eivät mielestäni tee musiikille oikeutta), koska ne jousivoittoisina, staattisina kudoksina erottuvat selkeästi "nopeista" jaksoista sekä koska 3. jaksossa (1. jaksoon verrattuna) ja 4. jaksossa (2. jaksoon verrattuna) esiintyy ratkaisevassa määrin uudenlaisia sointi-ilmiöitä – edellisessä puhaltimien "suhinat" ja jälkimmäisessä selkeä epilogin luonne –, niin itse koen *Maiseman* 4-jaksoisena kokonaisuutena. Koska 3. ja 4. jakso sisältävät aikaisempien jaksoiden materiaalien työstämistä uudesta näkökulmasta käsin ja koska minkäänlaisia kertaukseen viittaavia eleitä ei esiinny, niin muotorakennetta ei mielestäni voi ilmaista kaavana  $ABA^1B^1$  – lisäksi tämä kaava johtaa ajatukset liian helposti perinteisen musiikin muotokonseptioihin.

Olen laatinut *Maisemasta* rakennekaavion, jossa käyvät ilmi rakenteen lisäksi tekstuurin tiheyden muutokset ja keskeisten aiheiden esiintyminen (ks. kaavio s. 124). Rakennekaavio tukee teoksen jakamista neljään jaksoon.

Ensimmäinen jakso on luonteeltaan esittelevä. Soinnilliseen kasvuun ja materiaalin tihentymiseen tähtäävä kehitysprosessi katkeaa äkillisesti luonteeltaan täysin kontrastoivan toisen jakson alkaessa. Jakson tapahtumat tavallaan jatkuvat ja saavat tyydyttävän päätöksen vasta kolmannessa jaksossa. Puhaltimien pääasiallisena tehtävänä on rakentaa rytmis-soinnillisia tihentymiä, jouset sitä vastoin muodostavat puhaltimien tekstuurilelle musiikillista tilaa pitkillä, pysyvillä sävelillä ja/tai soinnuilla. Lyömäsoittimien kehityslinja on selkeä: harvakseltaan kuultavista yksittäisistä temppeiliblockin napauksista kudokset tihentyy vähitellen ensimmäisen jakson lopussa intensiiviseen tihentymään.

- = pitkä sävel tai soitto
- = säännöllinen sävel- tai soittoisto (repetitio)
- ▤ = puhaltimein "subina"
- ▥ = ei-puhaltimein liike (nopeita arabeskeja yms.)



"Mäsimen" rakennekavio. Olen merkinnyt rakenneen yhteyteen myös teoksen reaaliajan, joka antaa tahdinumeroina havainnollisemman käsityksen jaksosten kestosuhteista. Kaviossa näkyy lisäksi tekstuuriin ohjeet soitintyhityksiin, puhaltimein ja ei-puhaltimein rytmien osuudet teoksessa sekä pitkät sävel- ja soitto-istot. Varsinkin urkupistemäisten sävelrytmien ja soitto-istojen runsaus kiinnittää huomion: niitä esiintyy lähes koko teoksen ajan. Sitä vastoin säännöllisiä, puhaltimeita rytmisiä esineitä löydetään harvinaisemmin. Jaksosten rytmiset yhteydet käynnistyvät havainnollisesti ilmi. 2. jaksion alussa tekstuuri on ohuimmitaan: jaksion ensimmäisen puoleksi on uskottu yksinomaan puusille. Toinen puolisko (t. 55 alkaen) kulminoituu koko orkesterin massiiviseen klusteriin, joka 3. jaksion alkua puhaltimein rytmis-sävellyksellisesti "subinoksi". 3. jaksio päättyy koko orkesterin massiiviseen kenttään (koko teoksen huipputiikka), joka 4. jaksion alkua luuntau jousiokesterin harvinaisi puusävellykselliseksi.

Toinen jakso jakaantuu kahteen alajaksoon, joista ensimmäiselle ovat leimallisia äärimmäisen hitaat jousisoinnit ja jälkimmäiselle puolestaan soinnin vääristyminen mikrintervalleiksi, flageoleteiksi, ponticelloiksi jne. Alajaksojen rajakohdassa musiikin (ja ajan) eteneminen tuntuu pysähtyvän täysin. Toista jaksoa dominoi kenttä, johon yhdistyvät jousien erittäin verkkaisessa tempossa soitetut etupäässä sekuntiliikkein etenevät linjat. Pistekarakterit esiintyy vasta jakson lopussa (t. 57–65) ja vain lyömäsoittimilla. Jakso on orkestroitu ensisijaisesti jousiorkesterille: lyömäsoittimien tavoin puhaltimet saavat soitettavaa vasta toisessa alajaksossa.

Toisen jakson lopussa lyömäsoittimien yksittäiset napaukset tihentyvät eräänlaiseksi pistekentäksi, jonka (ei-pulsatiivinen) liike-energia siirtyy heti kolmannen jakson alussa puupuhaltimille. Kolmas jakso on soitinnettu ensisijaisesti puhaltimille. Jousien tehtävänä on luoda pitkien sävelten, sointujen tai klustereiden avulla musiikillinen tila puhaltimien pistemusikille ja rytmis-soinnillisille "suhinoille". Lyömäsoittimilla on yllättävän vähän soitettavaa – harvakseltaan kuultavia yksittäisiä sävelpisteitä lukuunottamatta lähinnä vain jakson alussa ja lopun huipentumassa (puublockin ostinato). Muista jaksoista poiketen myös jousilla on tässä jaksossa pitkiäkin hetkiä, jolloin niillä ei ole soitettavaa. Kolmannen jakson (ja koko teoksen) huippukohta on synteesi ensimmäisen ja toisen jaksojen huipentumista: toisen jakson staattisiin sointupilareihin yhdistyy ensimmäisen jakson liike-energia.

4. jakso on luonteeltaan epilogimainen ja päättää teoksen kauniisti. Jousien hauraat pianissimo-glissandot viittaavat sointimaailman puolesta toiseen jaksoon (kenties Dalin maalauksen "valuvien kellojen" imitointia?), lyömäsoittimilla esiintyy vain yksittäisiä sävelpisteitä ja puhaltimet osallistuvat ainoastaan lopputahtien kadenssaaliseen eleeseen. Toisen jakson tavoin päätösjakso on luonteeltaan pysähtynyt: sävellyksen liike-energia kului loppuun kolmannen jakson huipentuman myötä.

### 5.3 Ensimmäinen jakso

Partituurin ensimmäisellä sivulla (t. 1–6) esitellään alkulähtökohdat, joista koko teos rakentuu: soinnillisen kasvun idea mikromuodossa ja teokselle ominainen sointimaailma staattisine sointuineen ja erikoisine sointiefekteineen. Tätä seuraa laajempi, yhtenäinen vaihe (t. 7–17), jossa alun karakterit kehivät kohti en-

simmäistä tihentymää. Viimeisenä seuraa ensimmäisen jakson laajin vaihe (t. 18–38), joka lähtee liikkeelle teoksen alkuasetelmista kuin mitään ei olisi tapahtunut. Prosessi johtaa rytmis-soinnilliseen tihentymään ja huipentumaan, joka kuitenkin katkeaa kuin veitsellä leikaten ja jää vaille täysin tyydyttävää ratkaisua. Ensimmäisen jakson rakenne on seuraava:

Alkumaterian esittely	Tahdit	1–6
Alkumaterian tiivistyminen ensimmäiseksi tihentymäksi	Tahdit	7–17
Alkumaterian tiivistyminen rytmis-soinnilliseksi huippukohdaksi	Tahdit	18–38

Tahdeissa 1–6 esitellään ne soinnilliset, rytmiset ja melodiset ainekset, joiden kautta määräytyy koko teos. Erityisesti tahdeissa 4–6 esiintyvä huilujen ja klarinettien tihentyvä ja välittömästi harventuva alkuaihe on keskeinen. Se lähtee liikkeelle hiljaisuudesta, suhinasta muodostuu vähitellen sävel, jolloin tapahtuu niin soinnillinen, rytmisen kuin melodisenkin tihentyminen. Heti tämän jälkeen alkuaihe vaimenee takaisin hiljaisuuteen. Tosiasiassa tämä alkuaihe – ts. soinnillisen kasvun idea – on koko teoksen dramaturgia mikromuodossa<sup>26</sup>: teos rakentuu sarjoista hiljaisuudesta kohti intensiivisiä tihentymiä kasvavia materia-aaltoja, jotka kohta huipentumien jälkeen laantuvat takaisin hiljaisuuteen. Huilujen ja klarinettien esittämä alkuaihe kietoo sisäänsä lisäksi melodisen aiheen (joka täydellisimmässä muodossaan esiintyy oboeilla tahdeissa 138–139) karakteristisia intervaleja: puhdas oktaavi muunnoksineen ovat siinä jo idullaan. Alkuiheen soinnillinen tapahtuma – kuinka hiljaisuudesta ja suhinasta muodostuu vähitellen soiva sävel – ei toteutunut *Maiseman* kantaesityksessä, sillä siirtyminen äänettömyydestä ja suhinasta säveleeseen on aivan liian kulkikas.

Ensimmäisellä sivulla esitellään myös teoksen sointimaailma: piatto sospeso, käyrätorvien suhina sekä alttoviulujen hauras sointu ja kontrabassojen matala urkupiste luovat hiljaisuudesta kasvavan ja hiljaisuuteen jälleen häviävän musiikkillisen tilan<sup>27</sup>. Kun lisäksi huomioidaan temppeiliblockin yksittäinen napautus (t. 5) ja alkuiheen orastava melodinen linja niin on todettava, että jälleen teoksen alussa esitellään myös kolme peruskarakteria. Jo tässä vaiheessa on

<sup>26</sup> Meriläinen on verrannut (Meriläinen 1987a) *Maiseman* alkuihetta 2. pianokonserton aloittavaan pianon improvisatorisen oloiseen avausrepliikkiin, joka samoin edustaa koko teosta mikromuodossa. Vrt. myös 3. sinfonian alkutahdit.

<sup>27</sup> Heiniön lausuntoa soveltaen voidaan siis sanoa, että alkuihe on pikemminkin olio tilassa kuin prosessi ajassa.



todettava, että lähes läpi koko teoksen soivat erilaiset pitkät, pysyvät sävelet ja/tai soinnut, joiden muodostamaa tilaa vasten musiikilliset aiheet piirtyvät. 12-sävelisyiden täydentymisessä ei ole havaittavissa samanlaista systematiikkaa kuin esim. *Mobilessa*. Tämä on tyypillistä etenkin niille Meriläisen 1980-luvun teoksille, joissa normaalista poikkeavat soinnit (uudet soittotavat) ovat vähintään yhtä keskeisessä asemassa kuin normaalit soinnit.

Moderato

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tb.), Trumpet (Tr.), and Cymbals/Triangles (Cym.). The score is complex, featuring many sustained notes and dynamic markings such as 'pp' and 'z' (tremolo). The notation is dense and characteristic of modernist music.

ESIMERKKI 34. Maisema, t. 1-6

Tahdeissa 7-17 alkumateriaalia kehitellään laajemmaksi kokonaisuudeksi ja tämä toinen vaihe sisältää myös teoksen ensimmäisen tihentymän. Vaihe alkaa äärimmäisen ohuella tekstuurilla: tahdeissa 7-12 ensimmäisen partituurisivun tapahtumat ovat identifioitavissa, mutta muutosta on tapahtunut erityisesti sointivärien suhteen: nopeat tremolot (merkitty z-kirjaimella), flageoletit, läppävibratot ja glissandot ovat uusia sointiasioita. Myös melodisen eleen ka-

rakteriset intervallit (puhdas oktaavi muunnoksineen) alkavat vähitellen eriytyä kudoksesta (t. 7 ja 11–12). Jouset säestävät puhaltimia pitkällä ja haurailta flageolettisävelillä, jotka hajoavat tahdeissa 13–15 yksittäisiksi flageolettiääniksi. Yksityiskohtana kannattaa huomioida tahdeissa 7–12 trumpetin, klarinetin ja 2. viulun soittamat pitkät sävelet, jotka muodostavat kudoksesta selkeästi erottuvan eräänlaisen sointivärimelodian ( $a^2$ – $gis^2$ – $h^2$ ). Juuri tämän kaltaisista limitäin soitetuista pitkistä äänistä muodostuvat 2. ja 4. jakson jousikudokset.

Tahdista 13 alkaen kudoksesta alkaa tihentyä soinnillisesti. Kontrafagotin ja tuuban alaspäinen glissandonomainen (ikään kuin valuva) liike, käyrätorvien pieni kluster ( $fis^1$ – $gis^1$ – $a^1$ – $b^1$ ) ja kontrabassojen rytmisesti säännölliset nelisävelrepetitiot saavat jatkossa varsin merkittävän aseman. Kontrabassojen repetitiot tuovat lisäksi kudokseen ensimmäisen kerran selkeästi havaittavaa rytmistä sykettä – tämän eleen näkisin myös pienyksikön rajakohdan merkkinä, sillä tämän kaltainen painokas sävel- tai sointutoisto esiintyy aina alajakson päättyessä (tällä kertaa ensimmäisen jakson toisen vaiheen lopussa). Tahdeissa 16–17 tekstuuri on tiheimmillään ja siinä esiintyy jousilla aihekokonaisuus, jota Meriläinen on itse nimittänyt "kenttämäiseksi tapahtumaksi, joka on eräänlainen merkki toistuen itse asiassa läpi koko teoksen" (Meriläinen 1990). Kyse on eräänlaisesta päätöseleestä, sillä tämä jousien aihe sijoittuu tihentymien loppuun tai jälkimaininkeihin (ks. esimerkki 35). Ja myös tämä aihekokonaisuus kietoo sisäänsä kolme karakteria: pizzicato-pisteet, flageoletti-kenttä, ponticello-linja. Sen yllä soivat trumpettien vuorotellen esittämä epäsäännöllinen repetitio, joka lähenee kaikuefektiä (vrt. 2. *sinfonia*, t. 275). Tahdissa 16 kehitellään jälleen alkuaihetta, tällä kertaa nimenomaan melodisesti: aihe on lähentynyt niin rytmisesti kuin intervalleiltaankin teoksen melodista elettä.

The image shows a musical score for strings, measures 16-17. The score is written for Violin I (vi. I), Violin II (vi. II), Viola (vi. III), Violoncello (vi. IV), and Double Bass (kb.). The music features a complex texture with various techniques. In measure 16, there are notes with 'pizz.' (pizzicato) and 'pont.' (ponticello) markings. In measure 17, there are notes with 'Sott. Marc.' (Sott. Marc.) and 'pizz.' markings. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

ESIMERKKI 35: Maisema, t. 16–17 (jouset)

Ensimmäisen jakson kolmas vaihe alkaa käyrätorvien suhinoilla (t. 17) ennen kuin toinen vaihe on päättynyt. Varsinaisesti kolmas vaihe käsittää tahdit 18–38. Se alkaa jälleen äärimmäisen ohuella tekstuurilla, joka vähitellen voimistuu puhaltimien uhmakkaiksi, staattisiksi sointupilareiksi. Nämä patoutuneella energialla ladatut soinnut laukeavat viimein ensimmäisen jakson lopussa staccatopisteiksi, jotka puolestaan johtavat ylös- ja alaspäin eteneviin skaalamuodostelmiin ja alajakson rytmis-soinnilliseen tihentymään – koko ensimmäisen jakson huipentumaan. Prosessissa on havaittavissa peräjälkeen kentän, pisteen ja linjan karakterit.

Kolmas vaihe alkaa alkuiheen variantilla (t. 18–19; huilut, oboe ja klarinetit), joka on hyvin lähellä alkuperäistä, staattista hahmoaan. Toisin sanoen teos palaa alun asetelmiin ikään kuin mitään ei olisi tapahtunut. Klarinettien kohoava liike tahdissa 20 kannattaa huomioida: se alkaa laajoilla intervaleilla supistuen lopussa pienien sekuntien astekulukuksi ja hahmona se on Meriläiselle hyvin tyypillinen kuvio. Se saattaa liikkeelle puupuhaltimien aleatoriset ja rytmisesti eloiset sävelrepetitiot, jotka ohenevat suhinaksi, harventuvat rytmisesti ja häipyvät pois hiljaisuuteen. Repetitioita säestävät jousien glissandot ja pitkä huiluäänet, jotka etäisesti muistuttavat hieman aiemmin (t. 16–17) kuultua jousien kenttämäistä aihekokonaisuutta. Tosiasiassa tällä sivulla (t. 18–22) on havaittavissa koko teoksen soinnillisen kasvun, tihentymän ja laantumisen idea pähkinäkuoressa, kuten alkutahdeissakin, ja samalla myös kolmannen vaiheen kehityslinja mikromuodossa. Tahdissa 21 soolokontrabasso alkaa toistaa  $e^2$ -flageolettisäveltä n. kahden sekunnin väliajoin aina tahtiin 29 saakka. Tämä luo haurasta pulsaatiota, joka on täysin riippumaton 4/4-tahtiosoituksesta. Kyse on Meriläiselle tyypillisistä oman "laatikkonsa" sisään piirretyistä yksittäisistä sointupisteistä, jotka ovat niin tempon kuin karakterin puolesta itsenäisiä tapahtumia – niitä esiintyy hänen teoksissaan *sellokonsertosta* (1976) lähtien.

The image shows a musical score for Contrabass (kontrabasso) from measures 18 to 22. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of notes with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. A box highlights a specific passage in measure 21, which consists of a series of notes with a dynamic marking of *p*. The score is presented in a standard musical notation format with a staff and various musical symbols.

ESIMERKKI 36: Maisema, T. 18–22 (kontrabasso)

Musiikki ei kuitenkaan kehity sillä tavoin, kuin tähänastiset tapahtumat ehkä antaisivat aiheen odottaa. Tahtien 23–28 tekstuuri koostuu puupuhaltimien sointupilareista, korkeiden jousien pitkistä flageolettiäänistä sekä vähitellen tihentyvistä lyömäsoittimien sävelpisteistä. Kolmatta karakteria, linjaa ei ole, ellei sellaiseksi katsota sellojen tahdeissa 26–27 jousen puuosalla soitettavaa glissandoa – pikemminkin kyse on lyömäsoittimia imitoivasta efektistä, jolle patarummut välittömästi vastaavat (vrt. myös kontrafagotin ja tuuban glissando tahdissa 15). Tosiasiassa viittauksia melodiseen eleeseen ei enää esiinny ensimmäisen jakson aikana. Sointupilarit eivät ole samalla tavalla "konsonoivasti komponoituja" kuin *Mobilessä* (ks. s. 95). Yhteen oktaavialaan supistettuna sointujen rakenne on karkeasti ottaen seuraava: pienet ja suuret sekunnit täyttävät ambitukseltaan kvintin tai sekstin mittaisen kaistaleen, joka sitten on hajoitettu eri oktaavialueisiin. Tällaisena nämä soinnut tuovat mieleen eräät György Ligetin orkesteriteosten sointupilarit (esim. *Lontano*).

ESIMERKKI 37: Maisema, t. 23–28 (puhaltimet)

Tahdeissa 29–34 jousien yksittäisten pitkien sävelten säestämänä lyömäsoittimien pistekudos tihtyy edelleen ja saa myös puhaltimien soinnut hajoamaan yksittäisiksi sävelpisteiksi – on kuin sointupilarit olisivat patoutuneella energialla ladattuja ja energia purkautuu lyömäsoittimien vetovoimasta aleatoriseksi staccatokentäksi. Samalla josten luoma musiikillinen tila jää vähitellen pois: tahdeissa 30–34 jousien kudos on hauraimmillaan, käsittäen ainoastaan kahden alttoviulun dis<sup>2</sup>-urkupisteen. Tahdissa 35 puhaltimien staccatot kiinteytyvät Meriläiselle tyypilliseksi oikullisesti ylös- ja alaspäisiksi skaalamuodostelmiksi –

kromaattista totaalia toteutetaan vapaasti ja täysin epäsystemaattisesti<sup>28</sup>. Puhaltimien liike-energia juoksee tyhjiin varsin nopeasti tahdissa 35, mutta sitä jatkaa lyömäsoittimien rytminen tihentyminen tahdeissa 36–37: juuri ennen ensimmäisen jakson loppua lyömäsoittimien kudosisäilyminen tihentyy tähän mennessä äärimmilleen (t. 37).

Tahdeissa 35–38 soi jousien kenttämäinen aihekokonaisuus, merkkinä ensimmäisen jakson päättymiselle (vrt. t. 16–17). Vaikka liike-energia vaikuttaakin olevan tällä hetkellä maksimissaan (puhaltimien ja lyömäsoittimien rytmisesti nopeat kuviot), niin rytmikka on kuitenkin jäsentymätöntä eikä mitään vaikutelmaa nopeasta temposta synny. Keskellä tihentymää (t. 35–37) oboet, klarinetit ja trumpetit soittavat säännöllistä sointutuloa, jossa ei kuitenkaan ole mitään yhteyttä 4/4-tahtilajiin (reaalinen tahtiosoitus: 3/8). Näiden sointutulojen funktiona on jarruttaa valloilleen pääsystä liike-energiaa<sup>29</sup> ja yritys onnistuukin: tahdissa 38 tyrehtyy myös lyömäsoittimien liike-energia kuin veitsellä leikaten. Ensimmäinen jakso päättyy jousien pizzicatoihin ja glissandoriuhtaisuun ("merkki" ensimmäisen jakson päättymisestä) ja lyömäsoittimien itsenäisiin, 4/4-osoituksesta riippumattomiin vaimeneviin repetitioihin. Niiden yllä soiva käyrätorvien hiljaisuudesta kasvava sointu ( $gis-c^1-es^1-g^1$ ) kuuluu jo toiseen jaksoon. (Tahdeissa 35–38 voidaan havaita myös *Mobilesta* tuttua tekstuurin siirtymistä soitinryhmältä toiselle: puhaltimien liike-energia siirtyy lyömäsoittimille ja lopuksi – tahdissa 38 – jousille.) Ks. esim. 38 sivulla 133.

#### 5.4 Toinen jakso

Toinen jakso jakautuu kahteen alajaksoon (t. 39–54 ja t. 55–65). Tempo on koko jakson ajan äärimmäisen hidas (*Lento*) ja ennen toista alajaksoa (t. 53–54) musiikin eteneminen tuntuu pysähtyvän täysin. Ensimmäinen alajakso on soitinnettu – alun tahteja 39–43 lukuunottamatta – jousille, puhaltimet ja lyömäsoittimet tulevat tekstuuriin mukaan vasta toisen alajakson alussa. Toinen jakso on ensisijaisesti sointiväritapahtuma: pienin tai suurin sekunnein verkkaisesti etenevä jousikudos on tyypillistä ensimmäiselle alajaksole, toinen alajakso sen sijaan keskittyy soinnin vääristymiseen (jousien huiluäänet ja ponticellot, puhaltimien "suhinat", glissandot, läppävibratot, mikrointervallit jne.).

<sup>28</sup> Vrt. ero Mobilen skaalamuodostelmiin.

<sup>29</sup> Myös Mobilessa esiintyy aivan vastaavanlaisia liike-energian tyrehtymisiä.

Rakenteeltaan *Maiseman* toinen jakso muistuttaa näin ollen Meriläisen 3. *sinfonian* hidasta osaa, jonka aloittavaa hidasta, jousille omistettua jaksoa seuraa normaalin soinnin tietoinen tuhoaminen soittimien poikkeuksellisilla soittotavoilla toisessa jaksossa.

Toista jaksoa hallitsee kenttä-karakterit, mutta piste-karakteria ei esiinny juuri lainkaan. Viittauksia melodiseen eleeseen ei ole, mutta linja-karakterit esiintyy jousien sekuntiliikkeissä, joiden muodostama polyfoninen kudoks muodostaa jaksolle tyypillisen hiljakseen hahmoaan muuttavan kentän. Jousien kudoks rakentuu ensisijaisesti ylöspäisistä puoli- tai kokoaskelliikkeistä (usein glissando), silloin tällöin linja alkaa laajalla hypyllä (esim. puhdas oktaavi tahdeissa 42–43 ja 45). Puoli- tai kokoaskelglissandot lienevät viittaus Dalin maalauksen valuviin kelloihin. Mikäli linja on profiililtaan laskeutuva, niin tällöin on kyse ylöspäin etenevän linjan vastäänestä.

Toinen jakson alku menee hieman limittäin ensimmäisen jakson lopun kanssa. Toiseen jaksoon kuuluva käyrätorvien tukesävelin ja hiljaisuudesta syttyvä pitkä sointu ( $gis-a-es^1-g^1$ ) alkaa jo tahdistasta 38, kun sitä vastoin ensimmäisen jakson päättävä puublockin ja clavesin rytmiostinato jatkuu dynamiikaltaan jatkuvasti vaimenevana tahtiin 40 saakka. Klarinetin tahdissa 39 hiljaisuudesta syttyvä ja vähitellen läppävibratoksi muuttuva  $fis^2$ -urkupiste ja trumpetin niin ikään hiljaisuudesta syttyvä  $g^2$ -urkupiste (vrt. 1. jakson "sointivärimelodia" tahdeissa 7–12) sekä oboen ja viulujen soittamat yksittäiset sävelpisteet (t. 41–42) johdattavat luontevasti jousien legatolinjoihin (t. 42 alkaen).

Toisen jakson ensimmäinen alajakso on kudokseltaan äärimmäisen ohutta ja haurasta, dynamiikka on jatkuvasti *pp-p*. Tahdissa 43 alttoviulujen puoliaskelglissandoon vastaa jousella soitettavan symbaalin vaikerrus. Tämä on ainoa kerta, jolloin efekti esiintyy teoksessa, joten kirahtava ääni keskellä haurasta ja pysähtynyttä kudosta tekee hyvin tekokkaan vaikutuksen. Tahdeissa 44–45 huomio kiinnittyy jaettujen 1. viulujen konsonoiva ja viuhkamaisesti avautuva liike puhtaasta kvartista ( $cis^3-fis^3$ ) vähennettyyn sekstiin ( $his^2-g^3$ , = puhdas kvintti) ja siitä edelleen pieneen sekstiin ( $his^2-gis^3$ ) – kyse on Meriläiselle tyypillisistä konsonoivista kaksiaänisistä kombinaatioista, joilla ei ole yhteyttä tonaaliseen perinteeseen. Konsonoivaa kaksiaänistä liikettä säestävät alttoviulujen pieni kluster (sävelala  $dis^2-ges^2$  täytetty) ja 2. viulujen  $d^2$ -flageoletti. Vaikutus on hätkähdyttävä: dissonoivaan musiikilliseen tilaan piirtyvät konsonoivat harmoniat soivat uskomattoman pehmeinä.

35

MUSIIKIN TIEDOTUSKESKUS

EDARAD  
4200. ad lib.

ESIMERKKI 38: Maisema, t. 35–38

Toinen jakso on tähän asti nuotinnettu 4/4-tahtilajiin, mutta hitaan tempon ja tahtiviivojen yli sidottujen nuottien takia vaikutelmaa pulsaatiosta ei synny. Tahdeissa 47–49 tuhoetaan vähäinenkin viittaus säännölliseen sykkeeseen vaihtuvien tahtiosoitusten avulla (3/2, 4/4, 5/4), jota seuraa palaaminen 4/4-tahtiosoitukseen (t. 50) – ja musiikin liikkeen täydellinen pysähtyminen. Tahdeissa 50–52 huomio kiinnittyy alttoviulujen his<sup>1</sup>-urkupisteen yllä kuultaviin 1. ja 2. viulujen kokonuotein eteneviin ja viuhkamaisesti avautuviin puoliaskelliikkeisiin fis<sup>3</sup>–g<sup>3</sup>–gis<sup>3</sup> (1. viulut) sekä his<sup>1</sup>–h<sup>2</sup>–ais<sup>1</sup> (2. viulut). Simultaanisten intervallien dissonoivuudesta huolimatta tämä kohta soi yllättävän pehmeästi muistut-

taen tahtien 44–45 konsonoivia kaksiaänisiä harmonioita. Kokonuotein etenevä liike päättyy sointurepetitioon, joka on jälleen merkinä pienyksikön rajakohdasta. Sointu käsittää sävelet  $g^1$ – $ais^1$ – $h^1$ – $a^3$ , jonka muodostamaan tilaan<sup>30</sup> jää soimaan viulujen flageolettikulku  $h^2$ – $cis^3$ ; musiikin liike-energia on tällöin täysin pysähtynyt ja myös tekstuuri on ohuimmillaan koko teoksessa.

Etäisesti ensimmäisen alajakson kehitysprosessi viittaa vaiherytmiin, joskaan vaiherytmistä sellaisena kuin se esiintyi Meriläisen 1970- ja 1980-lukujen vaihteen teoksissa ei tietenkään ole kysymys. Tässä tapauksessa jousien polyfoninen kudus päättyy homofoniseen sointusarjaan (t. 50–52) ja sitä seuraavaan liikkeen pysähtymiseen, jota voitaneen verrata vaiherytmin vaiheistukseen (rytmeiltään säännölliset mutta erimittaiset "tahtiosoitukset" saavuttavat yhteisen iskun vaiheistuksessa). Joka tapauksessa vaikutelma on hämmästyttävässä määrin sama kuin *Mobilen* ensimmäisen jakson laajan vaiherytmi-episodin vaiheistuksessa, jossa tuntui kuin aika (tai musiikki) olisi alkanut kulkea takaperin (ks. s. 97).

The image shows a musical score for 'Maisema' (t. 51-56). It consists of multiple staves for various instruments, including violins (vi.1, vi.2), violas (vi.1, vi.2), cellos (vc), and double basses (cb). The score is characterized by a dense, complex texture with many notes and rests. There are dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'poco ppp' (poco pianissimo). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

ESIMERKKI 39: Maisema, t. 51–56

Tahdista 55 alkava toinen alajakso tuhoaa normaalin sointivärin ja päättyy koko orkesterin massiiviseen klusteriin, jonka patoutuneen energian laukeaminen saattaa kolmannen jakson käyntiin. Tahdeista 55–57 on turha etsiä

<sup>30</sup> Kyseessä on samanlainen musiikillinen tila, jota Heiniö luonnehtii seuraavasti: "Tässä tilassa [...] ääriiviat on usein 'piirretty' pysyville äänillä (viulujen flageoletit ylhäällä ja bassojen urkupisteet alhaalla) [...]" (Heiniö 1995, 419).



normaalia orkesterisointia: 2. viulujen ja alttoviulujen klusterin (fis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-ais<sup>1</sup>) yllä soivat 1. viulujen cis<sup>3</sup>-flageolettipisteet, jotka dynamiikaltaan vähitellen voimistuen laajenevat kiilamaisesti cis<sup>3</sup>-dis<sup>3</sup> -pisteiksi. pasuunoiden mikrointervalliglissandot<sup>31</sup>, käyrätorvien "suhinat", klarinetien läppävibrato ja mikrointervallitriolit ja oboen mikrointervalliglissando (ks. edellinen nuottiesimerkki). Tahdissa 57 tämä sointiväri vaihe päättyy sellojen alaspäiseen glissandoon, joka on tuttu 1. jakson tahdista 15 (kontrafagotti ja tuuba).

Tahdissa 57 lyömäsoittimet saavat jälleen soitettavaa ja yksittäiset *pianissimo*-pisteet kasvavat vähitellen 2. jakson huipentavan orkesteriklusterin myötä rytmisesti tiheäksi, polymetriseksi kudokseksi (t. 65). Tahdeissa 58–59 sellot soittavat klusteria cis-d-dis-e-f, johon 2. viulut vastaavat tahdeissa 59–62 klusterilla ais<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>. Yhdessä tahdeissa 55–58 esiintyneen alttoviulujen klusterin kanssa nämä sävelkimput täyttävät kromaattisen totaalin aukottomasti: viisi säveltä / klusteri. Jousiklustereiden ylle kasvaa hiljaisuudesta ja "suhinoista" puhaltimien 11-sävelinen, varsin dissonoiva sointu (dis puuttuu kromaattisesta totaalista), josta siirrytään suoraan tahtien 63–65 staattiseen sointupilariin, joka on samalla toisen jakson rytmis-dynaaminen huipentuma. Huomio kiinnittyy tahdeissa 61–62 olevaan kontrabassojen repetitioon ja tahtien 62–63 2. viulujen sointurepetitioon, jotka toimivat jälleen merkkinä jakson päättymisestä.

Toisen jakson huipentava puhaltimien ja jousien staattinen sointupilari (johon liikettä luo lyömäsoittimien rytmisen tihentymä) tahdeissa 63–65 on Meriläisen 1980-luvun orkesteriteoksille ja konsertoille tyypillinen: monisävelinen ja tiheä sointu, jossa kromaattisen asteikon kaikki sävelet ovat käytössä. Sointu on jaettu puhaltimille ja jousille, mutta niiden sisäiset rakenteet poikkeavat toisistaan ratkaisevalla tavalla. Jousien sointu rakentuu jälleen kolmesta 5-sävelisestä klusterista (1. viulut, alttoviulut ja sellot), jotka täyttävät sävelalan f–d (dis ja e puuttuvat). Klusterit on sijoitettu eri oktaavialoihin, joten kyse ei ole penderckiläisestä yhtenäisestä nauhaleveydestä. Puhaltimien soinnussa kromaatti-

<sup>31</sup> Meriläinen vaikuttaa 1980-luvun orkesteriteostensa ja konserttojensa teostensa soitinnuksessa mieltyneen pasuunoiden glissandoefekteihin: esimerkiksi huilukonsertossa esiintyy vastaavanlaisia glissandoja esim. tahdista 232 alkaen – vain yhden esimerkin mainitakseni. Niin merkilliseltä kuin saattaakin vaikuttaa, ovat pasuunoiden glissandot melkoisen tuore keksintö: ensimmäisen kerran niitä on käyttänyt Arnold Schönberg vuonna 1903 valmistuneessa ekspressionistiseen kauteen lukeutuvassa sinfonisessa runossaan *Pelléas ja Mélisande* (Maasalo 1987). Sittenkin tehokeino toistui paitsi Schönbergin myös monien aikalaisten orkesteriteoksissa vaikuttavana, dramaattisena efektinä – Suomessa mm. Aarre Merikannon 2. sinfonian hitaassa osassa vuodelta 1918.

sen asteikon kaikki sävelet ovat käytössä, eikä kyse ole niinkään klusterista vaan 12-sävelsoinnusta, jossa *Mobilen* sointupilareiden tavoin sävelten sijoitus eri oktaavialoihin ja eri soittimille luovat soinnulle ominaisen ilmeen. Kun soinnun rakennetta analysoi hieman tarkemmin niin havaitsee, että se – *Mobilen* sointupilareiden tavoin – sisältää yllättävän paljon konsonoivia intervaleja: pieni terssi (huilut ja käyrätorvet), suuri terssi (pasuunat), pieni seksti (trumpetit), puhdas oktaavi (oboet ja fagotit) ja puhdas kvintti (klarinetit ja käyrätorvet).

Ensimmäisen jakson tavoin (vrt. t. 29 alkaen) sointupilarin patoutunut energia laukaisee lyömäsoittimien (ei-pulsatiivien) liike-energian, joka samalla käynnistää kolmannen jakson.

Tosiasiassa koko toinen alajakso (etenkin tahdit 57–62) voidaan nähdä tahtien 1–6 rytmis-soinnillisen tihentymän makromuotona: jousien pitkät sävelkimput luovat musiikillisen tilan lyömäsoittimien yksittäisille sävelpisteille (jotka tihentyvät rytmisesti) ja puhaltimien hiljaisuudesta ja/tai "suhinasta" kasvavalle sointupilarille (vastaa tahtien 4–6 puhaltimien elettä). Ainoastaan viittaus melodiiseen eleeseen puuttuu. Ks. esim. 40 sivulla 137.

## 5.5 Kolmas jakso

Kolmas jakso on kestoaltaan koko teoksen laajin ja sitä hallitsevat piste-karakterit ja puhaltimien rytmis-soinnilliset "suhinat". Se ei jakaudu alajaksoihin, vaan kyseessä on tahdit 66–153 käsittävä yhtenäinen ajatuslinja. Piste-karakterit on uskottu puhaltimille ja lyömäsoittimille, jolle jousien pitkät sävelet ja/tai soinnut luovat jälleen musiikillisen tilan. Puhaltimien ja lyömäsoittimien polymeetriset tekstuurit eivät luo vaikutelmaa pulsatiivisesta musiikista (selkeät rytmikarakterit puuttuvat) – ensimmäisen jakson tavoin varsinainen pulsaatio syntyy säännöllisistä sävel- tai sointutoistoista. Niinpä vaikka tempo onkin suhteellisen nopea, vaikuttaa musiikki etenevän melko verkkaisesti, kuten oli laita ensimmäisessäkin jaksossa. Tekstuuriltaan kolmas jakso vastaa täysin ensimmäistä jaksoa, mutta koska niiden musiikilliset dramaturgiat poikkeavat toisistaan ratkaisevasti, ei kolmatta jaksoa voida pitää ensimmäisen jakson (muunnettunakaan) kertauksena.

19. 55 Doppio movimento

The image displays a page of a musical score, numbered 137. At the top left, there is a small number '19.'. In the upper center, the number '55' is written. To the right of '55', the tempo marking 'Doppio movimento' is present. The score consists of several systems of staves. The first system includes a piano part with a 'pp' dynamic marking. The second system shows a woodwind section with 'mf' and 'p' markings. The third system features a string section with 'mf' and 'p' markings. The fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The tenth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eleventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twelfth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirteenth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fourteenth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifteenth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixteenth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventeenth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighteenth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The nineteenth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twentieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The twenty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The thirtieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The thirty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fortieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The forty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fiftieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The fifty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixtieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The sixty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The seventieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The seventy-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eightieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-first system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-second system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-third system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-fourth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-fifth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-sixth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-seventh system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-eighth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The eighty-ninth system shows a section with 'p' and 'mf' markings. The ninetieth system includes a section with 'p' and 'mf' markings. The hundredth system shows a section with 'p' and 'mf' markings.

ESIMERKKI 40: Maisema, t. 63–67

Toinen ja kolmas jakso menevät keskenään limittäin. Jousien kolme pientä klusteria jatkavat soimistaan tahtiin 69 saakka sointiväriin muuttuessa normaalisoinnista vähitellen ponticelloksi. Lyömäsoittimien polymeetrinen pistekenttä siirtyy heti kolmannen jakson alussa puupuhaltimille (arabeskit t. 66 lähtien),

joten kyse on tekstuurin siirtymisestä soitinryhmältä toiselle – tähän oli yksi *Mobilen* perusajatuksia. Puhaltimien arabeskeista kannattaa poimia esiin oikukkaasti ylöspäin suuntaavat skaalamuodostelmat (kromaattista totaalia toteutetaan jälleen vapaasti ja täysin epäsystemaattisesti), repetitiot (jotka jakson aikana nousevat merkittävään asemaan) sekä viittaus melodiseen eleeseen tahdissa 68 (klarinetit; toisin kuin aikaisemmin melodisen eleen profiili on nyt nouseva). Kolmannen jakson alussa ovat kolme peruskarakteria jälleen identifioitavissa: linja (puhaltimien skaalat ja viittaus melodiseen eleeseen), piste (puhaltimien staccatot ja repetitiot sekä lyömäsoittimien yksittäiset pisteet) ja kenttä (jousien klusterit).

Vaikuttaa siltä, että melodisen eleen esiintyminen tuo samalla muutoksen tekstuuriin (kuten oli laita ensimmäisessäkin jaksossa): klarinettien soittaman viittauksen jälkeen 2. viulut alkavat soittaa viisisävelistä klusteria (cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>), puupuhaltimien arabeskit tyrehtyvät repetitioihin (t. 69) ja vaskipuhaltimien rytmis-soinnilliset "suhinat" pääsevät ensimmäisen kerran varsinaisesti keskeiseen asemaan (t. 68–70).

Tahdista 72 alkaen kolmannen jakson alun tapahtumat alkavat alusta. Puupuhaltimien arabeskit tahdeissa 72–74 ovat samankaltaisia kuin jakson alussa, mutta ylöspäisten skaalamuodostelmien ohessa esiintyy myös alaspäisiä pyrähdyksiä, eikä repetitioita ole yhtä runsaasti kuin aikaisemmin. Vaskien rytmis-soinnilliset "suhinat" esiintyvät nyt yhtä aikaan arabeskien kanssa ja puupuhaltimien tekstuuri siirtyy lyömäsoittimille tahdissa 74. 2. viulujen klusteri hajoaa trilleiksi tahdissa 73, joka laukaisee liikkeelle 1. viulujen rajun 16-osariuhtaisun (vrt. *Mobile* t. 51–53). Jousien glissandoaihe tahdissa 75 on variantti ensimmäisen jakson kenttämäisestä aihekokonaisuudesta (vrt. t. 35 ja 38), joka on jälleen merkinä siirtymisestä uuteen aisaan.

Tahdissa 75 – jousien kenttämäisen aiheen vaikutuksesta – puhaltimien tekstuuri fragmentoituu yksittäisiksi sävelpisteiksi, joskin viittaus melodiseen eleeseen on poimittavissa ainakin 1. klarinetin kuviosta tahdeissa 75–77. Vaskisoittimet luopuvat "suhinateemasta ja osallistuvat puupuhaltimien luomaan pistemaailmaan. Jousisoittimet pysyvät vaiti hämmästyttävän pitkään, tahtien 78–85 välisen ajan – on myös huomattava, ettei tänä aikana esiinny pitkiä säveliä tai sointuja, jotka loisivat musiikillista tilaa. Jousien kenttämäisen aiheen yhteydessä esiintyvä lyömäsoittimien pieni tihentymä (t. 74 alkaen) on viimeinen koko teoksessa: tämän jälkeen (t. 81 alkaen) lyömäsoittimien merki-

tys vähenee ratkaisevasti – lähinnä yksittäisiä napauksia silloin tällöin. Tämä johtunee siitä, että puhaltimien luoma sointimaailma tahdista 75 lähtien on hyvin pitkälle perkussiivinen (kielipizzicatot, staccatot jne.). Puhaltimet siis imitoivat kolmannessa jaksossa lyömäsoittimien sointimaailmaa hieman samalla tavoin kuin *Mobilessa* jouset imisoivat lyömäsoittimien perkussiivista sointia (ks. s. 93).

Tahdista 78 alkaen puhaltimien sävelpisteet alkavat kiinteytyä yhtenäisiksi rytmiaiheiksi ja/tai yhtä aikaa soitettaviksi sävelpisteiksi: rytmiiikka alkaa siis yhdenmukaistua, vaikka mitään vaikutelmaa pulsatiivisuudesta ei edelleenkään synny, koska staccatopisteet seuraavat toisiaan ilman mitään yhteyttä 4/4-tahtiosoitukseen. Sen sijaan tässä kohdin on ainoan kerran koko teoksen aikana kyse varsinaisesta vaiherytmistä: tahdista 75 lähtien puhaltimien ja lyömäsoittimien rytmit alkavat lähentyä toisiaan, kunnes tahdissa 78–79 ne ovat yhtenevät. Tahdista 80 alkaen rytmit alkavat jälleen loitontua toisistaan. Tahdista 75 alkavasta pistemusiikista Meriläinen on sanonut seuraavaa:

"Joo, ja sitten jälleen yksi soinnillinen ja rytmisen asia, joka ei esityksessä oikein toteudu: niiden tulee olla todella äärimmäisen lyhyitä esim. tuossa tahdissa 75, jossa alkaa tuollainen pistemaailma. Kun ylitehostetaan soittimella, kun soitetaan äärimmäisen lyhyt ääni, ettei se kunnolla sytykään: tarkoitan nyt sitä klangia, jolloin se sävel on juuri ja juuri syttynyt. Tässähän ne nyt ovat hiljaisia ääniä, mutta jos ajattelee voimakasta ääntä trumpetilla, että se [ääni] on juuri siinä huulilla, niin siihen tulee ihan oma sointi. Semmoinen, että se melkein jää sinne putkeen. [...] Minä tarkoitan sellaista kuivaa rapinaa, joka ei ole semmoinen soinnillinen. Yksi semmoinen on fago-teilla tahdissa 88 ilman suuhista, ja samoin pasuunoilla: semmoinen pelkkä kielellä lyönti, joka on pelkkä rapaus. Että tässä muusikot olivat aivan liian varovaisia, eikä ollut aikaa muokata sitä: se jäi [kantaesityksessä] puolitiehen tuo ajatus." (Meriläinen 1987a.)

Ks. esim. 41 seuraavalla sivulla.

Puhaltimien pistemusiikkivaihe kestää hyvin pitkään, tahdista 75 aina tahtiin 123 saakka, josta alkaa teoksen huippukohdan valmistelu. Pistemaailmasta erottuu silloin tällöin myös viittauksia melodiseen eleeseen, esim. t. 82, 90, 91, 95, 96–99 sekä viimein tahdeissa 116–118, jossa soolohuilun soittama aihe on jo lähellä melodisen aiheen lopullista muotoa. Yksi kolmannen jakson dramaturgisista ideoista onkin se, kuinka melodinen aihe vähitellen kuoriutuu kuuluville rytmis-soinnillisesta pistemusiikista.

Tahdeissa 86–89 jouset tulevat pitkästä ajasta tekstuuriin mukaan. Glissandoina soitettava pizzicatokenttä on variantti ensimmäisen jakson kenttämäisestä ku-doksesta (vrt. t. 36–37), joka jälleen toimii merkinä musiikin luonteen muttu-

misesta: puhaltimein sävelrepetitiot jäävät pois ja sen sijaan tekstuurista erotuu yhä selvempiä viittauksia melodiseen eleeseen. Lisäksi vaskisoittimien "suhinateema" tulee jälleen musiikkiin mukaan (käyrätorvet t. 88 lähtien) ja uutena sointiasiana ilmaantuvat (tosin jo tahdissa 69 ohimennen vilahtaneet) puhaltimein kielipizzicatot (kielellä lyönti ilman suuhista, jolloin tuloksena on perkussiivinen efekti).

80

The image shows a page of a musical score, likely a symphony or concert band score, for measures 78-83. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and percussion. The notation is dense, with many notes and rests. There are several dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte). There are also articulation markings like 'mola fl.' and 'sord.'. The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a phrase. The page number '80' is visible at the top center.

ESIMERKKI 41: Maisema, t. 78–83

Jousien kenttämäisestä kudoksesta (t. 86–89) jää soimaan alttoviulujen urkupiste dis<sup>2</sup>, joka pitkästä aikaa luo Meriläiselle tyypillisen musiikillisen tilan. Sen yllä trumpetit ja käyrätorvet alkavat toistaa sävelpisteitään säännöllisessä 7/8-iskutuksessa. Ostinato käsittää tahdit 93–100 ja sen yllä puupuhaltimilla on viitteitä melodiseen eleeseen. Vaskien ostinato tyrehtyy käyrätorvien "suhinoi-

hin", mutta puupuhaltimet yrittävät vielä jatkaa tahdeissa 100–102 säännöllistä 9/8-iskutuksessa etenevää ostinatoa. Sekin tyrehtyy tahdissa 103 alkavaan aleatoriseen pistemusiikkiin (vain nuottien päät on kirjoitettu ilman varsia, jolloin sävelten keskinäinen etäisyys viivastolla ilmoittaa sävelten kestot). Tämä vaihe tahdeissa 103–104 vastaa täysin ensimmäisen jakson tahteja 33–34, jota seurasi skaalamuodostelmat ja ensimmäisen jakson päättyminen jousien kenttämäiseen aiheeseen. Tällä kertaa aleatoriset staccatopisteet johtavat puhaltimien sävelrepetitioihin (t. 105 alkaen), joista vähitellen alkaa kehkeytyä teoksen kulminaatio.

Tahdeissa 107–112 puhaltimet jatkavat sävelrepetitioita kontrabassojen flageolettiurkupisteen yllä – tahdeissa 111–112 repetitiot alkavat ensimmäisen kerran tiivistyä yhtäaikaisiksi, soinnunkaltaisiksi muodostelmiksi, jollaisena ne esiintyvät teoksen huippukohdassa (t. 142 alkaen). Tahdit 108–119 käsittävä sointu on jälleen 5-sävelinen muttei kluster:  $gis^1-h^1-fis^2-g^2-a^2$ , vastaten rakenteeltaan teoksen alussa kuultua alttoviulujen sointua. Huomiota herättää myös 2. klarinetin ja trumpettien sointivärimelodian tyyppinen puoliaskelliike  $dis^2-e^2$  (t. 107), joka vastaa ensimmäisen jakson trumperin, klarinetin ja 2. viulun sointivärimelodista efektiä (t. 7–12). Tahdeissa 109–113 kuullaan jälleen jousien glissandoista koostuva kenttä (vrt. kenttämäinen aihekokonaisuus t. 16–17), jonka seurauksena tekstuuri muuttuu jälleen.

Tahdeissa 113–118 tekstuuri on äärimmäisen ohutta. Puhaltimien repetitiot alkavat jälleen harventua yksittäisiksi sävelpisteiksi ja tahdeissa 117–118 soolohuilu soittaa melodisen eleen jo lähes täydellisessä muodossa (ks. esim. 42). Myös lyömäsoittimet napauttavat yksittäisiä pisteitä ja kaiken alla soi em. kontrabassojen flageolettisointu, flageolettiglissandot sekä sellojen verkkainen, alaspäinen ja hiljaisuudesta syttyvä puoliaskelkulkku F–E–Dis. Sävel E korostuu painokkaana luoden hetkellisen illuusion perussävelestä – vastaavanlaiset matalien jousten verkkaiset alaspäiset liikkeet ovat Meriläisen orkesteriteoksissa varsin tavallisia ainakin 2. *pianokonsertosta* lähtien.

The image shows a musical score for flutes (huilut) in measures 117-118. The score is marked 'Andante' and shows a melodic line for the flute. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

ESIMERKKI 42: Maisema, t. 117–118 (huilut)

Melodisen eleen ja jousien glissandokentän jälkeen trumpettien ja pasuunan "suhinat" ja pasuunoiden kielipizzicatot (t. 119–120) ennakoivat kohta seuraavaa rytmis-soinnillista tihentymää. Tekstuuri on edelleen varsin ohutta tahdeissa 119–124: 2. viulujen cis<sup>2</sup>-flageolettiurkupisteen ja kontrabassojen pitkä 5-sävelisen flageoletti-soinnun (t. 123 alkaen: cis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>-c<sup>3</sup> vastaten rakenteeltaan tahdeissa 1 ja 108 esiintyviä 5-sävelisiä sointuja) muodostaman musiikillisen tilan yllä soivat puhaltimien samarytmiset sävelpisteet ja repetitiot – tosin ilman säännöllistä iskutusta.

Puu- ja vaskipuhaltimien rytmis-soinnilliset "suhinat" tahdista 123 lähtien em. jousien musiikillisen tilan yllä johtavat varsin massiiviseen rytmis-soinnilliseen tihentymään tahdeissa 125–129. Tihentymä koostuu puhaltimien "suhinoista", soittimiin puhumisista (*ti-* ja *tu-*tavut), matalien vaskien puoliaskelglissandoista (vrt. ensimmäisen jakson tahti 15) ja puupuhaltimien hiljaisuudesta syttyvistä pitkistä sävelistä, jotka vaimenevat läppävibratoihin ja ylöspäisiin glissandoihin. Täsmällisempää analyysiä on mahdoton tehdä, sillä näiden sointien tuotettavaa kuulovaikutelmaa on mahdotonta kuvailla sanoin ja tuskin nuottiesimerkkikään pystyy antamaan havainnollista kuvaa tästä omintakeisesta ja metallisesta soinnista (ks. esim. 43 seuraavalla sivulla).

Tihentymä laantuu jousien glissandokenttään (t. 129–130; jälleen variaatio kenttämäisestä aihekokonaisuudesta). Tahdissa 131 puhaltimien kvintolirepetitiot ennakoivat kohta seuraavaa teoksen huippukohtaa. Vaikka repetitioiden synnyttämä sointu sinällään onkin melkoisen dissonoiva (a-cis<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>-gis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-c<sup>3</sup>) on se komponoitu siten, että soitinparien muodostamat intervallit ovat konsonoivia: väh<sup>4</sup> (= s<sup>3</sup>; huilut), oktaavi + p<sup>6</sup> (klarinetit) ja pu<sup>4</sup> (fagotit). Samalla tavoin muodostuivat *Mobilen* sointupilarit (ks. s. 95). Kvintolirepetitiot johtavat puhaltimien pienehköön rytmis-soinnilliseen tihentymään (t. 131–137; "suhinat"), jonka alla tahdeissa 133–134 kuullaan jousien kenttämäinen aihekokonaisuus lähes alkuperäisessä muodossaan (vrt. t. 35 ja 38). Se johtaa tekstuurin yllättävään ohentumiseen tahdeissa 135–141 – juuri ennen teoksen huippukohtaa.

Puupuhaltimien sointurepetitio tahdissa 136 on soitinnukseltaan toisinto tahdin 131 kvintolirepetitioista, mutta soinnun sävelten sisäisessä järjestyksessä ei ole havaittavissa samanlaista logiikkaa konsonoivuuden suhteen. Se johtaa seuraavassa tahdissa puhaltimien ylöspäin kohoaviin *tempo libero* -staccatoihin, jotka ovat tuttuja jo entuudestaan (vrt. t. 33–34 ja 104–105), mutta toisin kuin



aikaisemmin, niillä on nyt selkeä liikesuunta ylöspäin. Staccatot puolestaan johdavat melodisen eleen täydellisimpään esiintymiseen tahdeissa 138–139 (ks. esim. 33, s. 120), jonka alla soivat trumpettien staccatosävelistä avautuva kiila (vrt. t. 16–17) sekä 2. viulujen ja alttoviulujen pitkä kluster (a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>) ja sellojen glissandoaihe (vrt. t. 26–27).

The image shows a page of a musical score, likely for an orchestra. The page is numbered 125 in the top left corner and 25 in the top right corner. The score is written for multiple instruments, including trumpets (tr.), trombones (tr.), saxophones (sax.), woodwinds (fl., cl., f.), strings (violin I and II, viola, cello, double bass), and percussion (perc.). The notation is dense, featuring many staccato notes, slurs, and dynamic markings such as p, mf, and dim. A large number '5' is written in the lower right section of the score.

Melodinen ele johtaa suoraan teoksen kliimaksiin tahdista 140 alkaen – melodisen eleen esiintyminen puuttuu siis jälleen musiikin dramaturgiaan. Hyvin massiivinen ja laaja huipentuma käsittää tahdit 140–154, siis kolmannen jakson loppuun saakka. Se jakaantuu kahteen peräkkäiseen materia-aaltoon, t. 140–147 ja t. 147–154. Kokonaisuutena huipentuma on koko orkesterin ligetiläinen sointikenttä, jonka sisällä tapahtuu kuitenkin liikettä. Liikevaikutelman muutoin staattiseen kenttään tuovat kerta kerralta alemmalta säveltasolta alkavat sävelrepetitiot (ne ovat peräisin tahdeista 131 ja 136), jotka luovat alaspäin laskeutuvan sointikuvan. Ensimmäinen sointurepetitio (t. 142) koostuu d-molli ja A-duuri-soinnuista, joten soiva vaikutelma on pehmeän miellyttävä. Jatkossa tällaisia konsonoivia kombinaatioita ei enää esiinny. Kentässä on käytössä kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä, mutta kyseessä ei ole kluster vaan alituisesti hahmoaan muuttava 12-sävelsointu. Paradoksaalisesti tämä varsin staattinen ja järkälemäinen sointikenttä sisältää oikeastaan ensimmäisen kerran koko teoksen aikana selkeän vaikutelman pulsatiivisesta rytmistä (suunnatusta liikkeestä), sillä koko huipentuman ajan puublocki napauttaa sävelpisteitään säännöllisessä 5/16-"tahtilajissa" (ts. mitään yhteyttä 4/4-pulsaatioon ei edelleenkään synny). Ks. esim. 44 seuraavalla sivulla.

Huipentuman toinen materia-aalto sisältää myös ylöspäistä liikettä tahdeissa 150–151: jousien glissandot, puupuhaltimien laajoin intervallein etenevät liikkeet sekä tekstuurista poikkeuksellisen selkeästi erottuva trumpetin puolias-kelliike<sup>32</sup> g<sup>2</sup>–as<sup>2</sup>. Tässä kohdassa on lisäksi koko teoksen dynaaminen huipentuma, jonka jälkeen musiikki vaimenee takaisin hiljaisuuteen ja neljäs jakso alkaa (*Lento molto*, t. 153 alkaen). Näkisin teoksen huippukohdan synteessä ensimmäisen ja toisen jaksojen huipentumista: toisen jakson staattisiin sointupilareihin yhdistyy ensimmäisen jakson liike-energia.

---

<sup>32</sup> Tämän kaltainen koko orkesterin massiivisesta tekstuurista erottuva vaskisoittimen soitama yksittäinen aihe vaikuttaa olevan yllättävän yleinen Meriläisen orkesteriteoksissa: vrt. esim. 5. sinfonia (t. 229–231 ja 240–241) ja *Mobile* (t. 150) – molemmissa teoksissa aihe esiintyy keskellä dynaamista kliimaksia.

The image shows a page of a musical score, numbered 145. The score is written for various instruments including flutes, oboes, clarinets, bassoons, strings, and woodwinds. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The notation includes stems, beams, and various note values. The page is divided into measures by vertical bar lines.

ESIMERKKI 44: Maisema, t. 140–144

## 5.6 Neljäs jakso

Kolmannen jakson huipentuma johtaa saumattomasti neljänteen jaksoon, joten jaksojen rajakohta on jälleen häivytetty. Neljäs jakso on luonteeltaan epilogimainen, jossain määrin jopa resignoitunut. Tahdissa 153 (*Lento molto*) musiikki

pysähtyy jokseenkin täysin, jolloin jousien herkäät glissandot pääsevät soinnillisesti oikeuksiinsa. Meriläinen kritisoi kantaesitystä myös siitä, että neljännen jakson tempo oli aivan liian nopea:

"Ja mikä siinä [kantaesityksen] nauhalla on epätydyttävää, on sitten tämä tahdin 150 Lento, joka nyt tarkoittaa vain niveltä, ja huippukohdan jälkeen tulee Lento molto, jossa minä *todella* tarkoitan molto. Minun täytyy laittaa sinne jokin metronominumero. Tässä esityksessä se ei ole kylliksi hidas: sen siis täytyy olla melkein pysähtynyt ja silloin tällaiset pienet glissandot voivat tulla tärkeämmiksi. Joo, se täytyy lyödä kahdeksaan: täytyy laittaa sinne kahdeksasosanuotti ja laittaa sille metronominumero." (Meriläinen 1987a.)

Neljännen jakson tunnelma on lähes täysin pysähtynyt ja vain kerran tulee rytmiin hieman eloa (t. 164), kun viittaus teoksen motiiviin kuullaan viimeisen kerran – samalla ensimmäisen ja ainoan kerran jousisoittimilla soitettuna. Toisen jakson tavoin tälläkin kertaa vaihtuvat tahtiosoitukset tuhoavat kaikki viitteet säännölliseen pulsaatioon. Dynamiikka on kauttaaltaan *p–pp*. Lyömäsoittimien harvakseltaan kuultavat yksittäiset sävelpisteet vastaavat ensimmäisen jakson lyömäsoittimien tekstuuria ja puhaltimilla on soitettavaa vain aivan jakson alussa (klarinetin ja trumpetin pitkät sävelet, jotka ovat jääne kolmannesta jaksosta) sekä teoksen lopussa (t. 168 alkaen). Neljäs ja toinen jakso muistuttavat materiaaleiltaan toisiaan, mutta niiden välillä on myös selkeitä eroja: staattisuudesta huolimatta toisen jakson huipentuma toi mukanaan dynaamisuutta ja eteenpäin suuntautuvaa luonnetta, joka vaati itselleen jatkoa. Neljännen jakson sävy on sitä vastoin epilogimainen ja olisi mahdotonta kuvitella sille jatkoa. Lisäksi jaksojen glissandoista rakentuvat jousitekstuurit ovat komponoitu toisistaan poikkeavilla tavoilla.

Kuten jo mainitsin, menevät kolmannen ja neljännen jakson rajakohdat keskenään limittäin. Kolmannesta jaksosta jää soimaan 1. viulujen pieni flageoletti-kuster ( $f^3$ – $fis^3$ – $g^3$ ), joka toistuu alemmalta säveltasolta jakson lopussa trumpeteilla ( $dis^2$ – $e^2$ – $f^2$ , t. 168–170). Tahdeissa 153–155 on sordinoitujen trumpettien  $as^2$ :n alla klarinetin  $g^2$  (läppävibrato) ja asetelma muistuttaa soinnillisesti esim. tahteja 7–12 (klarineti, trumpetti ja 2. viulut).

Neljättä jaksoa hallitsevat jousien glissandolinjat ja erittäin ohut tekstuuri. Ne syntyvät siten, että kaksi soitinta soittavat unisonossa pitkää säveltä, josta toinen soitin loittonee glissandona (neljäsosa-, puoli- tai kokoaskel). Nämä unisonosta loittonevat "valuvat" glissandot tuovat mieleen Witold Lutoslawskin monien orkesteriteosten jousisoinnit, kuten esimerkissä 45a *Livren* harjoitusnumero 405.

155 31.

ESIMERKKI 45a: Maisema, t. 155–159

405

5"

Tempo: 45 / min.

2 vc. soli

*p* *f* *contabile*

ESIMERKKI 45b: Witold Lutoslawski: Livre pour Orchestre, harjoitusnumero 405

Tahdeissa 163–164 huomio kiinnittyy suksessiiviisiin tersseihin ja simultaaniseen undesimiin: Meriläisen 1980-luvunkaan teoksista eivät siis "konsonoivat kaksiaäniset kombinaatiot" ole täysin kadonneet, joskin niiden käyttö ei ole läheskään yhtä korostettua kuin 1970-luvun teoksissa. Konsonoivia harmonioita seuraa tahdissa 164 viimeinen viittaus melodiseen eleeseen, joka sekkin on nyt luonteeltaan resignoitunut. Tahdeissa 166–168 esiintyy toisesta jaksosta (t. 50–52) tuttu viuhkamaisesti ylös- ja alaspäin aukeava puoliaskelliike (alttoviuluilla

$\text{fis}^2\text{--g}^2$ , selloilla Es–D sekä niiden ylle sijoittuva 2. viulujen pitkä  $\text{cis}^3$ -flageoletti-sävel). Juuri vastaavassa vaiheessa seurasi toisessa jaksossa toinen alajakso ja normaalin sointivärin tuhoutuminen. Enää sointivärin muutos ei tule kyseeseen vaikka 1. viulujen ponticello-sointutoisto ( $\text{a--h--fis}^1\text{--b}^1$ ) tahdeissa 168–169 siihen viittaakin (vrt. sointutoisto tahdissa 53, joka käynnisti toisen alajakson) – onhan neljäs jakso koko ajan operoinut normaalista poikkeavilla sointiväreillä. Sointutoiston yllä soi trumpettien pieni kluster ( $\text{dis}^2\text{--e}^2\text{--f}^2$ ; vrt. 1. viulut t. 150 alkaen) ja repetitio jähmettyy teoksen päättäväksi soinnuksi tahdissa 170 (käyrätorvet, samat sävelet kuin 1. viulujen repetitiossa). Teos häipyä pois hiljaisuuteen (josta se alun perin alkoikin) ja sävellyksen päättää kauniisti 1. viulujen ylöspäin kohoava flageoletiglissando. Mitään perussävelen kaltaista säveltä ei tässä kadenssaalisessa eleessä esiinny (kuten *Mobilen* päätöksessä), vaan päättävä funktio syntyy liikkeen lähes täydellisestä pysähtymisestä (t. 168 alkaen), käyrätorvien hiljaisuudesta syttyvästä pitkästä soinnusta ja 1. viulujen glissandosta. Ks. esim. 46 seuraavalla sivulla.

Näkisin teoksen nelivaiheisena kehityskulkuna seuraavasti: 1. jakso on luonteeltaan esittelevä, jonka musiikilliset tapahtumat eivät saa tyydyttävää päätöstä, vaan musiikki katkeaa äkisti toisen jakson alkaessa. Hidas toinen jakso jakaantuu kahteen alajaksoon, joista ensimmäiselle ovat tyypillisiä jousiorkesterin verkkaisesti etenevät soinnit, jälkimmäisen alajakson keskittyessä normaalin sointivärin tuhoamiseen. Normaalista poikkeavat soittotavat nousevat keskeiseen asemaan 3. jaksossa, joka rakentuu ensisijaisesti puhaltimien tuottamasta pistemusiikista. Materiaaliltaan ja tekstuuriltaan 3. jakso vastaa 1. jaksoa – mutta tällä kertaa prosessi ei katkea vaan dramaturgia saa tyydyttävän päätöksen teoksen massiivisessa huipentumassa. Epilogimainen 4. jakso vastaa tekstuuriltaan ja materiaaliltaan 2. jaksoa, mutta siinä keskitytään alusta lähtien normaalista poikkeaviin sointiväreihin. Tämän takia 2. jakson kaltainen kaksivaiheinen rakenne ei tule enää kyseeseen ja koska lisäksi teoksen liike-energia kului loppuun 3. jakson myötä päättävät 4. jakson viimeiset tahdit teoksen rafinoitusti ja kauniisti.

ESIMERKKI 46: Maisema, t. 168–172

## 5.7 Teoksen kantaesityksestä

Kuten olen jo maininnut, palasi Meriläinen "puhtaan" orkesterimusiikin pariin vasta lähes kymmenen vuotta *Mobilen* syntymisen jälkeen, teoksessa ... *mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*<sup>33</sup>. Teos ei sisällä aleatorisuutta, vaan etenee lähes kauttaaltaan 4/4 -tahtilajissa pulsaation kuitenkin pääsemättä esille. Perinteisestä tahtiosoituksesta huolimatta kapellimestarin reaktio oli samanlainen kuin *Mobilen*kin kohdalla:

"Minähän olen käyttänyt rytminjäsentämistä, joka voi olla vaikea: minä annan numeroarvoja tauoille [...] eli arvioituja suhteita. Monissa teoksissa sieltä Kymasta alkaen

<sup>33</sup> Meriläinen on kertonut, kuinka hänen kiinnostuksensa sinfoniaorkesteria kohtaan oli 1980-luvulla minimissään: "Ja siinä [Dialogien ja Maiseman] välissä sitten ei orkesteri ole minua oikeastaan kiinnostanutkaan – nyt sitten vasta tämä orkesterikonsertto Aikaviiva, jonka olen kirjoittanut. Kyllä minä sen myönnän, että minulla mielenkiinto suuntautui kyllä enemmän yksityisiin soittimiin kuin orkesteriin. En tiedä palaanko sinne orkesterin pariin enää isompien teosten parissa, mutta välillä oli sellainen tuntu, että mieluummin sitten pieniä yhtyeitä kuin isoa orkesteria." (Meriläinen 1990.)

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.)

Ilmeisesti Järvi vierasti *Maiseman* sisältämiä runsaita poikkeuksellisia soittotapoja ja kenties myös peruspulsaation poissaoloa. Sen sijaan päivälehtien kriitikot ottivat *Maiseman* huomattavasti suopeammin vastaan kuin *Mobilen* vajaat kymmenen vuotta sitten. Myönteisyyteen vaikutti varmasti Meriläisen muutama päivä aikaisemmin järjestetty sävellyskonsertti sekä valmisteilla ollut CD-levy, jossa sävellyskonsertin esiintyjät esittävät sävellyskonsertissakin kuultuja teoksia. Tämä kaikki sai lehdistössä runsaasti myönteistä huomiota. Toisaalta on myös selvää, että vuonna 1986 suomalaisyleisö (muusikoista puhumatta-kaan) oli jo tottunut *Maiseman* (tai *Mobilen*) kaltaiseen modernismiin – olivathan Korvat auki -yhdistyksen säveltäjät (Lindberg, Saariaho, Kaipainen, Hämeenniemi jne.) ansiokkaasti ja voitokkaasti propagoineet yleiseurooppalaisen modernismin puolesta pitkin 1980-lukua paitsi omilla sävellyksillään myös kirjoituksillaan.

Yleisesti ottaen kriitikot olivat mielissään Meriläisen uuden orkesteriteoksen hienovaraisista soinneista. Helsingin Sanomien Olavi Kauko ihasteli, kuinka jättiorkesteria käytettiin hiljaisuuden luomiseen sekä vähäisten asioiden ja niukkojen vivahteiden ilmentämiseen. Hän toteaa, kuinka Meriläisen luoma maisema ei pyri olemaan mikään sankarimaisema, vaan "pikemminkin seestyneimpiä mielialoja etsivän kokoneen taitajan sielunmaisema". Kauko kertoo, kuinka Meriläistä juhlittiin kantaesityksen jälkeen näyttävästi ja toteaa lopuksi: "Joka tapauksessa päätellen ei vain yleisön vaan myös orkesterin reaktioista, Meriläisen sanoma kosketti ja meni perille". (Kauko 1986.) Uuden Suomen Marcus Castrén puolestaan kirjoitti: "Ehkäpä sitä paitsi tässä on kerrassaan turha puhua surrealismista; pikemminkin Meriläinen näyttäytyy erinomaisen tervejärkisenä realistina, joka taitavasti säätelee musiikillisen tapahtumisen tiheyttä" (Castrén 1986). Hufvudstadsbladetin Erik Wahlströmin kritiikki liikkui yleisemmällä linjoilla eikä hän pitänyt *Maisemaa* yhtä merkittävänä kuin Meriläisen viimeaikaiset suurimuotoiset teokset. Suhtautuminen tähän uutuu-teen oli kuitenkin myönteinen:



"Allt är lätt, improviserat och spontant. Meriläinen är onekligen på väg mot det här hållet, men han brukar ändå styra processerna i sin musik märkbarare än det här. Kompositionen efterlämnade ett enigmatiskt intryck." (Wahlström 1986b.)

*Mobile* ja *Maisema* ovat yleisilmeiltään varsin lähellä toisiaan. Ajan organisaatio, orkesterin käsittely ja sointivärit, säveltaso-organisaation väistyminen takalalle sekä yleisdynamiikaltaan hiljainen musiikki paljastavat teokset välittömästi saman säveltäjän säveltämiksi. Onkin mielenkiintoista tarkastella näiden teosten yhteydessä, kuinka kriitikoiden asenne Meriläiseen ja hänen musiikkiinsa muuttui kahdeksan vuoden aikana. Sekä Heikki Aaltoila että Seppo Heikinheimo olivat suhtautuneet melko varauksellisesti Meriläisen musiikkiin, mutta *Mobile* sai Heikinheimon arvioimaan uudelleen käsitystään Meriläisen musiikista. Aaltoilaa teos ei tehnyt vaikutusta. Helsingin juhlatiikkojen sävellyskonserttia ja kantaesitystä käsittelevissä artikkeleissa Meriläinen sen sijaan tunnustetaan yleisesti maailmanluokkaa olevaksi säveltäjämestariksi. Veijo Murtomäen mielestä "Meriläinen on tämän hetken parhaita pianosäveltäjiä koko maailmassa" ja "kyky kommunikoida yleisön kanssa on Meriläisen sävelkuvan ihastuttavimpia piirteitä" (Murtomäki 1986). Marcus Castrénin mukaan "Meriläinen kuuluu ilman muuta tärkeimpiin musiikintekijöihimme ja on valmista vientitavaraa maailman estradeille siinä kuin kuka tahansa kollegoistaan" (Castrén 1986).

On toki muistettava, ettei kahden teoksen kritiikkien perusteella voi vielä tehdä kovinkaan kauaskantoisia päätelmiä, mutta esimerkiksi Mikko Heiniö antaa kirjassaan *Aikamme musiikki* vastaavanlaisen kuvan modernismin ja tradionalismin asemasta suomalaisessa musiikissa 1970- ja 1980-luvuilla<sup>34</sup>:

"12-säveltekniseltä kaudelta periytyvistä modernismin ihanteista näyttävät 60- ja 70-luvun vaihteessa pitäneen kiinni lähinnä Erik Bergman, Usko Meriläinen ja Paavo Heininen. Kaksi viimeksi mainittua saivatkin lehdissä selvästi kielteisemmän kohdellun kuin kukaan muu tunnetuimmista säveltäjistämme. Se ei kuitenkaan estänyt heitä jatkamasta valitsemallaan tiellä. [...] 80-luvulla modernismi on taas noussut

<sup>34</sup> Myös Paavo Heininen kertoo esseessään Meriläisen musiikin tyylistä vastaanotosta muusikoiden ja kriitikoiden taholta 1960- ja 1970-luvuilla. Jo 1. pianokonsertto (1955) julistettiin Suomen Kulttuurirahaston sävellyskilpailussa mahdolliseksi soittaa (Heininen 1972, 69) ja Concerto per tredicin (1972) vastaanotosta hän kirjoittaa: "Concerto per 13 on parasta luomiskauttaan elävän taiteilijan idearikas ja teknisesti taidokas työ. Sen kotimaassa saama murskaava kritiikki muodostuu tilanteeksi, jossa punnitaan musiikkielämämme kypsyyttä yhtä paljon kuin Meriläistä. Ketään ei tietenkään voi pakottaa pitämään Meriläisen musiikista – mutta kun häneen kohdistuva 'kritiikki' muodostuu tietyn makusuunnan diskriminoinniseksi, ei se ole oikeutettua." (Heininen 1972, 97.) Kuuluisa on myös 1. jousikvartetton (1965) kantaesityksen kariutuminen 1960-luvulla sävellyksen toisessa osassa esiintyvän proportionaalisen notaation takia (Heiniö 1995, 134). Kvartetto sai kantaesityksensä vasta vuonna 1980 englantilaisen Medici-kvartetin toimesta.

vahvasti esiin [...]. Entistä useammat säveltäjät uskovat taas, että juuri moderneilla tekniikoilla voidaan luoda kestävimät teokset [...]. Syitä modernismin uuteen tulemiseen on vaikea nähdä. Yksi olennainen syy oli joka tapauksessa sen säveltäjäpolven esiinnousu, jonka edustajat olivat syntyneet vuosina 1948–1958 ja perustivat Korvat auki -yhdistyksen vuonna 1977." (Heiniö 1995, 378.)

"Viimeistään 80-luvun puoliväliin tultaessa [...] ilmapiiri oli muuttunut ratkaisevasti: modernista musiikista – erityisesti nimistä Bergman, Heininen, Saariaho ja Lindberg – tuli kiistaton osa julkista tunnustusta ja taloudellista tukea nauttivaa musiikkielämää." (Heiniö 1995, 383.)

Meriläisen musiikissa ei yhdeksän vuoden aikana (1977–86) tapahtunut suuria tyyllisiä muutoksia – muutosta tapahtuikin yleisön, kriitikoiden ja muusikoiden asenteessa modernia musiikkia kohtaan. Mutta silti, kun vuonna 1988 Risto Nieminen kysyi Meriläiseltä, onko tämä sävellysten kantaesitysten jälkeen tyytyväinen saamaansa palautteeseen, oli vastaus tämä:

"Kyllä ja ei. Tietysti ne läheiset ihmiset, jotka seuraavat työtäni, niin on kaikkein tärkeintä miten tämä lähiympäristö kokee sen. Mutta toisaalta jää jotenkin nälkäiseksi sillä tavoin, että kun on joku kantaesitys, niin sen yhteydessä ei oikein synny keskustelua tahi oikeastaan toteamuksia, että mitä se nyt oikein oli. Näyttää hyvin paljon siltä, että väistetään sitä – oikeastaan kukaan ei ole ilmeisesti valmis tai halukas ilmaisemaan vaikutteitansa. Kyllä tämä vuorovaikutus – tunnustan sen ihan selvästi – olisi aika tärkeää jotenkin. Ei se ole pelkästään turhamaisuuden kanssa tekemistä, että haluaisin minua ylistettävän, vaan enemmän kyse on siitä, että se asia on otettu todesta ja sitä mietitään ja sitten ilmaistaan jotenkin. Tätä meiltä puuttuu. Ehkä me säveltäjät olemme erityisesti omissa nurkissamme viihtyneitä, ja että syy on myöskin siinä, että me emme liiku kovin paljon sellaisten ihmisten piirissä, jotka ymmärtävätkin musiikkia. Ja toisaalta siinä on myöskin se suunnaton vaikeus ilmaista millään tavalla musiikillista kokemusta. Musiikkihan on tällä tavalla suljettu piiri, joka avautuu hyvin vaikeasti. Kyllä minä myönnän, että minä kaipaankin joskus tällaista kontaktia työni kanssa, aivan samalla tavalla kuin ehkä teatteri-ihminen ja kuvataiteilija tai elokuvan tekijäkin – jollakin tavalla se on helpommin käsissä olevaa ainesta ja voi syntyä hyvin hedelmällistäkin ajatuksen vaihtoa jonkun työn yhteydessä, jos ympäristö ilmaisee itsensä vapaasti." (Meriläinen 1988.)

## 6 ANALYYSITULOSEN TARKASTELUA

Analyysini kohteina olevien Meriläisen orkesteriteosten ajallinen etäisyys toisistaan on yhdeksän vuotta, mutta silti ne ovat musiikillisilta sisällöiltään hämmästyttävän lähellä toisiaan. Molemmat teokset sisältävät luonnollisesti runsaasti aineksia, joita esiintyy muissakin Meriläisen teoksissa – kokoonpanoista riipumatta. *Mobilesta* on lisäksi löydettävissä piirteitä, jotka ovat melko epätyypillisiä säveltäjän 1970-luvun tuotannolle, mutta joita sen sijaan esiintyy runsaasti 1980-luvun tuotannossa. Näin ollen teos sijoittuu ilmeiseen tyylliseen murrosvaiheeseen Meriläisen tuotannossa: useat *Mobilien* tyylipiirteet viittaavat 1970-luvun tuotantoon, mutta vähintään yhtä monet elementit edustavat jo säveltäjän 1980-luvulle ominaista ajattelua. *Maisema* sen sijaan edustaa 1980-luvun Meriläiselle tyypillistä sävelkieltä. Vertailemalla teoksia toisiinsa voidaan muodostaa alustava käsitys Meriläisen sävelkielen muuttumisesta 1970-luvun loppupuolelta 1980-luvulle. Seuraavaksi esitän yhteenvedon omaisesti teosten keskeisimmät tyylipiirteet ja teen lisäksi alustavia vertailuja Meriläisen muihin teoksiin.

(1) Kolme "peruskarakteria" ovat identifioitavissa molemmista teoksista. Vaikka sekä *Mobilien* että *Maiseman* dramaturgiat perustuvat olennaisesti vastakohtaparien välisille jännitteille, niin teosten aloittavista aihekokonaisuuksista on löydettävissä myös linja, kenttä ja piste. Vuonna 1987 Meriläinen totesi haastattelussa (Meriläinen 1987a) luopuneensa karakteristiikasta 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 mitenkin. [...] 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 intuitiopohjainen havainto ja tapahtuma!"

(2) Teosten alkumateriaalit ovat luonteiltaan näennäisen luonnosmaisia ja improvisatorisia. Ne ovat molemmissa teoksissa kuitenkin yksityiskohtaisesti suunniteltuja sisältäen viittaukset keskeisiin aiheisiin ja dramaturgiaan. Tähän

seikkaan on ensimmäisenä kiinnittänyt huomiota Paavo Heininen tarkastellessaan 2. *pianokonserton* alkumateriaalia (Heininen 1972, 92):

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

3. *sinfonian* aloittava vastakohta-asetelma, kepeä melodinen aihe ja sävelen 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 avauseleestä 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) Sekä *Mobilessa* että *Maisemassa* alkuaiheet kerrataan välittömästi hieman muunnettuna, jonka jälkeen seuraa aihekokonaisuuksien komponointi laajemmiksi kokonaisuuksiksi. Tämä ns. *valelähtö* on tyypillistä mm. *Meditaation* (ks. esimerkki 8, s. 29) ja jousikvartetille sävelletyn *Kyman* aloitukselle, mutta myös monille "puolalaisen koulukunnan" säveltäjien teoksille (kuten esim. Lutoslawskin sävellykselle *Mi-Parti*. Yhteisistä rakennepiirteistään huomimatta *Mobilen* ja *Maiseman* 1. jaksot poikkeavat muotodramaturgialtaan toisistaan.

(4) *Mobilen* ja *Maiseman* dramaturgiat (pienmuodoista kokonaismuotoon) rakentuvat erilaisten vastakohtaparien varaan. 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).

(5) Musiikillinen kehitysprosessi alkaa molemmissa sävellyksissä välittömästi teoksen alkutahdeissa ilman johdannon kaltaista kokonaisuutta. Meriläisen teoksissa esiintyy myös aloituksia, joilla on selkeä johdannon funktio. Esim. *Dia-*

logeissa pianolle ja orkesterille säveltäjä omien sanojensa mukaan piirtää aluksi "sointikartan" (tahdit 1–6), joka muodostaa teoksen soinnillisen miljöön (Meriläinen 1990).

(6) *Mobilessa* esiintyy säveltaso-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 nelisävelkuviassa (sävel g). Samalla tämä on myös pienyksikön (lyhyen johdannon) rajakohta, joskaan se ei musiikista kuulokovaltaan erotu itsenäiseksi kokonaisuudeksi, sillä musiikki etenee kautta koko osan nopeassa 16-osaliikkeessä. Toinen peruste rajakohdalle on se, ettei johdantojakso 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 kuulija ei välttämättä havaitse täyskromatiikkaa toteuttavan musiikin nuottitarkkoja kertauksia.)

Leggiero  
♩ = 96 JOHDANTO

Kromaattinen totaali täydentyy

A-JAKSO

ESIMERKKI 47. Cinque notturni: 4. osan kromaattisen totaalin täydentyminen

*Maiseman* säveltaso-organisaatioissa ei ole havaittavissa edellä kuvatun kaltaista 12-sävelisyyden täydentymistä. Tämä on tyypillistä niille Meriläisen 1980-luvun teoksille, joissa rytmi ja sointiväri ovat nuosset vähintään yhtä keskeiseen asemaan kuin säveltaso-organisaatio (vrt. esim. *Paripeli* sellolle ja pianolle tai huilukonsertto *Visions and Whispers*). Sen sijaan perinteisempää säveltaso-organisaatiota noudattavissa teoksissa (esim. *Kyma* tai *Kineettinen runo*) kromaattisen totaalin vähittäinen täydentyminen vastaa *Mobilessa* esiintyviä periaatteita.

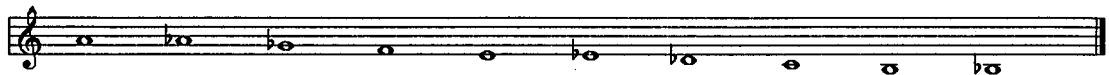
(7) Etenkin *Mobilen* mutta vähäisemmässä määrin myös *Maiseman* tekstuuri rakentuu tavallisimmin suhteellisen pienistä ja selkeästi rajattavista hahmoista (glissandoaihe, pizzicatorepetitio, päätösele), joita yhdistellään ja muunnellaan vapaasti ja epäsystemaattisesti läpi koko teoksen. Tällaiset hahmot 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) *Mobilessa* esiintyy skaalamuodostelmia, joissa kromaattisen asteikon sävelistä jää käyttämättä 2–3 säveltä. Näitäkin kuvioita löytyy etenkin Meriläisen pianomusiikista, mutta tavallisia ne ovat toki kamari- ja orkesterimusiikissa. On merkittävää, 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:

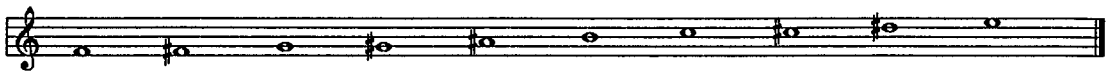
1a. D ja G puuttuvat



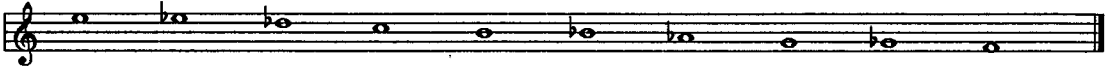
1b. D ja G puuttuvat



2a. A ja D puuttuvat



2b. A ja D puuttuvat



Sen sijaan *Maisemasta* tällaiset skaalamuodostelmat ovat lähes täysin kadonneet. Tämä johtunee siitä, että Meriläisen teoksissa asteikkomaisten juoksutusten funktiona on lisätä ei-temaattisesti satsin yleistä liikkuvuutta, joten sointiväreihin ja ei-pulsatiiviseen rytminkäsittelyyn tähtäävässä *Maisemassa* skaalamuodostelmia esiintyy ainoastaan tihentymien ja huipentumien yhteydessä.

(9) *Mobilessa* pienyksiköiden päätöseleitä ovat tempoltaan hidastuvat ja dynamiikaltaan vaimenevat (tavallisimmin) alaspäiset skaalamuodostelmat. *Maisemassa* niitä ei esiinny, mutta tavallaan päätöseleen funktion omaavia hahmoja ovat esimerkiksi jousien kenttämäinen aihekokonaisuus. Tämä aihekokonaisuus (joko alkuperäisessä muodossaan tai hyvinkin radikaalisti muuntu-neena) toimii merkinä musiikillisessa kehityskulussa tapahtuvasta muutoksesta. Tällaisia voimakkaita musiikin dramaturgiaan vaikuttavia yksittäisiä eleitä esiintyy muissakin Meriläisen teoksissa, kuten 3. *sinfoniassa* (1. osan käyrätorvien ja trumpettien "suuri käskijä") ja *Kymassa* (sellojen flageoletit, joiden jälkeen musiikki saa "fantastisen" ilmeen).

(10) Puoli- tai kokoaskelista muodostuvia pieniä 3–4-sävelisiä aiheita varioidaan *Mobilessa* yhden sävelen oktaavisiirrolla, jolloin sekunti-intervalli muuntuu erilaisiksi septimeiksi, oktaaveiksi tai nooneiksi. Tätä voidaan pitää jään-teenä dodekafonisesta ajattelutavasta, jonka mukaan rivin säveliä voidaan siirtää vapaasti eri oktaavialoihin rivin muodon silti muuttumatta. Meriläisen 1970-luvun teoksille tyypillistä oktaavisiirtoa esiintyy *Maisemassa* hyvin harvakseltaan, mikä osaltaan viittaa säveltäso-organisaation vähentyneeseen rooliin sointiväriin ja rytmin kustannuksella säveltäjän 1980-luvun teoksissa.

(11) Vertikaalista ja horisontaalista symmetriaa (tai quasisymmetriaa) suosi-taan *Mobilen* yksittäisten musiikillisten aiheiden/hahmojen yhteydessä, mutta *Maisemassa* symmetrioita ei esiinny. Tämä johtunee jälleen säveltäso-organisaation vähentyneestä roolista.

(12) Molemmissa teoksissa esiintyy kiila- tai viuhkamaisesti avautuvia tekstuu-reja tai yksittäisiä hahmoja, mikä on ominaista valtaosalle Meriläisen tuotantoa.

(13) *Mobilessa* esiintyvä jousien glissandoaihe toimii liikkeelle panevana voi-mana sysäillen liikkeelle erilaisia hahmoja ja kuvioita. *Maisemassa* puolestaan jousien kenttämäinen aihekokonaisuus toimii merkinä saapumisesta muoto-yksiköiden rajakohtaan.

(14) *Mobilessa* esiintyy quasitonaalisia musiikillisia eleitä ja jopa "tonaalinen" keskussävel (E). Varsinkin koodassa E-tonaliteetti ankkuroidaan varsin selkeästi. 1970-luvun teoksista ainakin *5. sinfoniasta*, *4. pianosonaatista*, *Meditaatiosta sellolle ja pianolle*, *Dialogeista pianolle ja orkesterille* ja *Cinque notturni* -sarjasta on löydettävissä tonaalisia keskussäveliä (konsonoivista harmonioista puhumatta-kaan). *Cinque notturni* -sarjan Chopin-viitteitä ja tonaalisia eleitä on tarkastellut Veijo Murtomäki (Murtomäki 1983). Meriläisen 1980-luvun teoksissa tonaaliset tai quasitonaaliset viitteet ja konsonoivat harmoniat alkavat vähentyä, eivätkä ne esiintyessään ole yhtä painokkaassa asemassa kuin edellisen vuosikymmenen sävellyksissä. Tonaalisen orientoitumisen suhteen *Maisema* edustaakin tyypillistä Meriläisen 1980-luvun sävelkieltä: konsonoivia harmonioita käytetään varsin säästeliäästi ja ilman korostuksia, eikä teoksesta ole löydettävissä varsinaista keskussäveltä.

Molemmissa teoksissa konsonoivat kaksiääniset kombinaatiot (ts. terssit, sekstit ja undesimit) ovat melko harvinaisia eivätkä ne esiintyessäänkään ole mitenkään korostetussa asemassa. Tämä on tyypillistä 1980-luvun "hiljaisuuden" tai "huilukauden" teoksille, mutta *Mobilen* kohdalla konsonoivien harmonioiden vähentyminen kiinnittää huomiota verrattaessa esim. *Dialogeihin*, *4. pianosonaattiin* tai *5. sinfoniaan*.

(15) *Mobilessa* ja *Maisemassa* esiintyy runsaasti pitkiä säveliä ja sointuja ("urkupisteitä") sekä jähmettyneitä sointupilareita. Ne muodostavat eräänlaisen "soivan tilan", joita vasten (tai joihin) sävelkuviot ja -ryöpsähdykset "heitetään". Yhdessä esimerkiksi vaiherytmiikan ja harvenevien sävel- tai sointusarjojen kanssa ne tuhoavat vaikutelman "normaalista" (pulsatiivisesta) ajasta. Näitä piirteitä ("esineellistynyt liike tilassa") esiintyy Meriläisen teoksissa pitkin 1970-lukua, mutta ne vaikuttavat korostuvan entisestään 1980-luvun teoksissa. Pitkä pysyvä sävel tai sointu hallitsee etenkin *Mobilen* 3. jaksoa, mutta *Maisemassa* pitkät sävelet ja soinnut soivat lähes läpi koko teoksen.

(16) Molemmissa teoksissa esiintyy pitkään soivia sointupilareita, jotka saattavat olla jopa 12-sävelisiä. Koska sävelet on sijoitettu eri oktaavialoihin ja eri soittimille (jolloin sointiväri muodostuu keskeiseksi), ei kyse ole klustereista vaan monisävelisistä soinnuista. *Mobilessa* ja jossain määrin myös *Maisemassa* nämä sointupilarit on lisäksi komponoitu mielenkiintoisella tavalla "konsonoivasti" – ts. saman soitinryhmän soittimet (esim. kaksi huilua) soittavat konsonoivaa simultaanista intervallia. Tosin *Maiseman* monisäveliset soinnut ovat ta-



vallisesti dissonoivampia kuin *Mobilessa* tuoden mieleen vaikkapa György Ligetin tiettyjen orkesteriteosten monisäveliset kentät.

(17) *Mobilessa* teoksen aloittava jousien glissandoaihe transformoituu keskellä teoksen huippukohtaa vaskille. Ainakin 5. *sinfoniassa* esiintyy täsmälleen samanlainen tilanne (vaskien soittama alkumotiivin muunnos tahdeissa 229–231 ja 240–241). Myös *Maiseman* kliimaksissa (3. jakson massiivisin huipentuma) tekstuurista erottuu trumpettien soittava sävelkulku g<sup>2</sup>-as<sup>2</sup> (t. 150), joka sointikuvaltaan muistuttaa *Mobilen* em. transformaatiota. Sävelkulkua ei kuitenkaan voida identifioida teoksen alun tapahtumiin.

(18) Sekä *Mobilen* että *Maiseman* musiikki on kautaltaan hämmästyttävän fragmentaarista ja improvisatorisen luonteista. Melodisista hahmoista tai eleistä ei juurikaan voida puhua (vaan pikemminkin arabeskimaisista pyrähdyksistä) ja ylipäänsä säveltaso-organisaatio on teoksessa työnnetty taka-alalle; edes *Maiseman* melodinen ele ei ole kiinteä hahmo, vaan se muuttaa joka esiintymiskerralla muotoaan. Huomio keskittyykin rytmiin (tai aika-ulottuvuuteen) ja sointiin. Tämä poikkeaa edeltäneistä 1970-luvun teoksissa, mutta on tyypillistä 1980-luvun teoksille. Esimerkissä 49 on kaksi laulavaa ja/tai intervallirakenteeltaan voittopuolisesti konsonoivaa melodista aihetta Meriläisen 1970-luvun teoksista. Esimerkissä 50 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 tämähän on maisema, monsieur Dali!” -teoksen melodista elettä vastaavasta *huilukonserton* aiheesta Meriläinen on sanonut vuonna 1987 (Meriläinen 1987a), että se on hänen viimeaikaisessa tuotannossaan eräänlainen tavaramerkki – se esiintyykin monissa Meriläisen 1980-luvun teoksissa. Ks. esim. 49–50 seuraavalla sivulla.

(19) *Maiseman* melodisen eleen kerta kerralta kasvavat esiintymiset ovat yksi teoksen muodon pääjuonista. Sama funktio on myös *Epyllionin* päättävällä käyrätorvisoololla, jonka vähemmän kehittyneitä versoja teos on täynnä (Heininen 1972, 81). Myös 5. *sinfonian* sivuaihe kasvaa teoksen aikana vähitellen täyteen mittaansa. Sen sijaan *Mobilessa* ei esiinny melodisen eleen kaltaisia hahmoja, vaikka sitä edeltäneissä teoksissa (esim. 5. *sinfonia* ja *Dialogit*) esiintyi hyvinkin kiinteän muodon omaavia melodisia aiheita. *Mobile* onkin Meriläisen 1970-luvun tuotannossa ensimmäinen teos, jossa hän on luopunut melodian tai teeman kaltaisista intervallikombinaatioista.

300

Ob. 1  
Cl. 1  
Cl. 2  
pno

soli *poco*  
soli *p*  
*p*  
(ad. lib.)  
*poco*

ESIMERKKI 49a-b. Melodisia aiheita 1970-luvulta: 5. sinfonia ja Dialogeja

12

Soprano  
Wb.  
Ma.  
Kas.  
fl. solo

*poco*  
*ad. lib.*  
*p*  
*ppp*  
*pp*  
*p*

Lento molto

6  
5

ESIMERKKI 50a-b. Simultuksen arabeskeja ja huilukonsertin melodinen ele

(20) *Mobile* on Meriläisen ensimmäisiä teoksia, jossa hän korostetusti operoi erilaisilla rytmikerrostumilla tai aikakäsityksillä. *Maiseman* syntyäikoihin tämä oli jo säveltäjälleen tyypillistä ajan organisointia. Molemmissa teoksissa esiintyy esimerkiksi tietyn soittimen tai soitinryhmän säännöllistä mutta tahtiosoi-

tuksesta riippumatonta rytmiiikkaa (esim. säännöllinen 9/16-"tahtilajissa" etenevä sointurepetitio). Nämä repetitiot on piirretty omien laatikkojen sisään ja horisontaalinen viiva ilmoittaa repetition keston. Yksityiskohtana kannattaa molemmista teoksesta poimia esiin nelisävelrepetitiot, jotka ovat yleisiä Meriläisen 1980-luvun tuotannossa.

(21) *5. sinfoniassa* ensimmäisen kerran rakenteellisena tekijänä esiintynyt vaiherytmi nousee *Mobilessa* keskeiseksi muotoa hahmottavaksi ja rakennetta jäsentäväksi tekijäksi. *Simultus for Four* -kvartetossa vaiherytmi saa vieläkin suuremman merkityksen. 1980-luvun alkuvuosina valmistuneista teoksista lähtien näin pelkistetyt vaiherytmiosuudet vaikuttavat harvinaistuvan Meriläisen sävellyksissä ja *Maisemassa* varsinaista vaiherytmiä esiintyy vain tahdeissa 75–79. Meriläinen on itse luonnehtinut *Simultuksen* aikakäsitystä seuraavasti (Meriläinen 1987a):

"Tuo aika on minua jollakin tavalla kiinnostanut ja myönnän, että siihen liittyy aistimuksia, jotka ovat hiukan salaperäisiä. Siihen liittyy minulla joku tämmöinen mystinen mielle. Ja täällä minä koetin kuvata sitä kahden tik-tak -kellon avulla: aluksi ne käyvät ihan samaa tahtia, mutta jos siinä on pieni ero, niin syntyy 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 toisiansa 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 rytmien 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 rytmien vuorovaikutuksena tuli minulle tärkeäksi."

Vaikuttaa siltä, että vaiherytmien ahkera käyttö n. vuosien 1976–80 teoksissa oli Meriläiselle vain tietynlainen välivaihe, jonka avulla hän pystyi hahmottamaan ja jäsentämään uuteen rytmikäsitukseen suuntautuvaa musiikkia.

(22) *Mobilen* 2. jaksossa esiintyy ikiliikkujamainen 16-osaliike, jonka funktiona on tuoda tekstuuriin nopeaa ja pulsaatioltaan säännöllistä liikettä (vrt. Meriläisen korostama säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmien vuorovaikutus). *Maisemassa* tällaista Meriläisen 1970-luvun teoksille tyypillistä motorista liikettä esiintyy vain ohimennen, 3. jakson tahdeissa 74–76. Tämä johtunee siitä, että *Maiseman* rytmiiikka tähtää pulsatiivisen rytmien minimoimiseen.

(23) Molemmissa teoksissa esiintyy runsaasti Mikko Heiniön nimeämää esi-neellistynyttä liikettä tilassa. *Mobile* on nimensä mukaisesti musiikillinen mo-

bile, jossa pitkien sävelien/sointujen luomassa "tilassa" erilaiset (liike)hahmot sysäilevät toisiaan liikkeelle ja reagoivat toisiinsa, jolloin perinteinen temporaalinen aikakäsitys tuntuu menettävän merkitystään. Sama pätee myös *Maiseman* kohdalla; teostahan voidaan pitää pienimuotoisena tutkielmana erilaisista (musiikillisista) aikakäsityksistä. *Maisemassa* erilaiset aikakokemukset ovat pidemmälle vietyjä kuin *Mobilessa*.

(24) Sekä *Mobilessa* että *Maisemassa* esiintyy musiikin "juoksemista tyhjiin" prosessin tasolla jakson tai pienyksikön rajakohdassa. Seuraava jakso tai pienyksikkö pyrkii tavallisesti aloittamaan prosessin tai kehityslinjan uudelleen alusta. *Maiseman* 1. jakson kehitysprosessi katkeaa äkillisesti 2. jakson alkaessa ja saa tyydyttävän päätöksen vasta 3. jaksossa. 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 kuviosta 12 ikäänkuin mitään ei olisi tapahtunut osan alkuun verrattuna, mutta selvää on että toisen ylöspäisen yrityksen jälkeen [...] ei alun lyyrinen tilanne voi enää uusiutua [...]."

(25) *Maiseman* 1. jakson tahdissa 18 palataan teoksen alun tapahtumiin kuin mitään ei olisi aikaisemmin tapahtunut. Samanlaista ajattelutapaa esiintyy ainakin *Cinque notturnin* 1. osassa ja *Simultuksen* 1. jakson 2. vaiheessa.

(26) *Mobile* hahmottuu kolmeen jaksoon, johon liittyy teoksen alkuasetelman mieliin palauttava kooda. Mitään viittausta sonaattimuotoisuuteen ei esiinny (kuten esim. 2. *pianokonsertossa*), vaan jokainen jakso työstää itsenäisesti teoksen alkuasetelman tarjoamia mahdollisuuksia. Tämä rakenneperiaate ilmenee esim. *Simultus for Four* -kvartetossa. *Maiseman* neljä jaksoa suhtautuvat toisiinsa parillisesti siten, että 1. ja 3. jakso sekä 2. ja 4. jaksot vastaavat materiaaleiltaan toisiaan. 3-jaksoinen rakenne on Meriläisen tuotannossa verrattomasti yleisempi kuin 4-jaksoinen.

(27) *Maiseman* 2. jakso hahmottuu parilliseksi kokonaisuudeksi, jossa jälkimmäisessä vaiheessa keskeisellä sijalla ovat sointiväritapahtumat. Tämä vastaa dramaturgialtaan ainakin 3. *sinfonian* 2. osaa. *Maiseman* 2. jakson 1. ja 2. vaiheiden rajakohdassa musiikin eteneminen tuntuu pysähtyvän kokonaan. Hieman samanlainen vaikutelma syntyy *Mobilen* 1. jakson laajan vaiherytmiepisodin aikana.

(28) *Mobilen* koodassa palautetaan kuulijan mieliin teoksen alkuasetelma, mikä samalla luo teoksen muotoon symmetriaa. Kyse ei ole varsinaisesta kertauksesta eikä myöskään myöhäisromanttikkojen suosimasta syklisestä periaatteesta, vaan pikemminkin muodon symmetrian palauttavasta eleestä yksittäisen osan tai koko teoksen viimeisessä jaksossa. Vrt. esim. *Dialogeja pianolle ja orkesterille* (1. osa) tai 5. *sinfonia*. Tässä suhteessa *Maiseman* rakenne poikkeaa *Mobilen* ratkaisusta: varsinaista muodon symmetriaa palauttavaa elettä teoksen lopussa ei esiinny, kadensaalainen ele toteutuu dynaamisin, rytmisin, soinnillisin ja soinnullisin keinoin (ts. ilman melodis-motiivista elettä).

(29) Molempien teosten jaksot ja/tai pienmuodot asetetaan usein toisiinsa nähden limittäin siten, että uusi rakenteellinen yksikkö alkaa ennen kuin edellinen on päättynyt. Tämä on Meriläisen teoksille yleisesti ominainen piirre.

(30) Mikäli *Mobilea* ja *Maisemaa* tarkastellaan dynaamisen ja staattisen dramaturgian näkökulmasta (Kalevi Ahon näkemysten mukaisesti) niin havaitaan, että näissä teoksissa on lähinnä kyse staattisen ja dynaamisen dramaturgian yhdistelmästä sekä jatkuvista kehitysmuodoista. Dynaamista ja staattista dramaturgiaa ei sellaisenaan esiinny, vaan esimerkiksi dynaamisten vaiheiden aikana esiintyy tavallisesti staattisia sointuja tai pitkiä säveliä, jotka luovat musiikillisen "tilan". Tämä vaikuttaa olevan yleisestikin Meriläisen teoksille tyypillinen piirre.

(31) Soitinnuksen suhteen teoksille on yhteistä se, ettei sointivärejä sekoiteta toisiinsa, vaan instrumentaatio perustuu perinteiselle sektioajattelulle. Eri soitinryhmien aiheet sysäilevät toisiaan mobilemaisesti liikkeelle, ja jako soitinryhmiin (puupuhaltimet/vaskipuhaltimet/lyömäsoittimet/jousisto) on kautta koko teoksen selkeä. Toisaalta teoksissa esiintyy soitinryhmien välistä sointien jäljittelyä (kuten jousien perkussiiviset pizzicatot tai puhaltimien perkussiiviset efektit), jotka liittyvät Meriläisen musiikille ominaiseen sointivärikehitykseen

teoksen kokonaismuodon puitteissa. *Maisemassa* huomio kiinnittyy poikkeuksellisen runsaaseen poikkeavien soittotapojen suosimiseen.

(32) Orkestrointi on molemmissa teoksissa ohutta ja ilmavaa, jolloin tauoilla (hiljaisuudella) on paikoin lähes yhtä suuri merkitys kuin sävelillä. Etenkin 1980-luvulla Meriläinen viihtyi sävellystyössään hiljaisten äänten parissa (tosin jo *Sellokonsertossa* orkestrointi on varsin usein ohutta). *Mobilessa* ei enää esiinny lainkaan tummanpuhuvaa massiivista orkestrointia, kuten esimerkiksi 2. *piano-konsertossa*, 3. *sinfoniassa* tai *Dialogeissa pianolle ja orkesterille*. *Mobilessa* voidaan havaita, kuinka puhaltimet alkavat vallata etusijaa orkestroinnissa (kuten usein on laita 1980-luvun teoksissa) ja 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 rytmiiin erityistä huomiota. Ja kuten olen joskus sanonut, minä oikeastaan palaan siinä nuoruuden ostinatoon, jota toinen pianokonsertto ja ensimmäinen sinfoniakin ovat väärellänsä. Siis se toistuva, säännöllinen rytmii. Ja sen jälkeen oikeastaan voisi rytmiiin tuloa karakterisoida siten, että siinä on aivan kuin säännöllisen ja epäsäännöllisen, tai säännöllisen ja ei-säännöllisen, säännöllisen ja vapaan rytmiiin vuorovaikutus, joka rupesi kiinnostamaan eri tavalla. Siis tarkoitan rytmiiin muotona eri tavalla kuin aikaisemmin. Että siinä on yksi selvä raja: rytmiiin tulee aika yhtäkkiä hyvin tärkeä [elementti]."

## LOPPUSANAT

Tutkielmassani olen esitellyt Usko Meriläisen musiikin analysointiin tarkoitettua metodin ja soveltanut sitä hänen kahteen orkesteriteokseensa. Analyysituloksista käy ilmi, että sävellykset sisältävät runsaasti yhteisiä tyyli-  
piirteitä, mutta luonnollisesti myös erilaisia sävellysteknisiä ratkaisuja – onhan teosten ajallinen välimatka toisistaan yhdeksän vuotta. Molemmista sävellyksistä on paljastunut lisäksi piirteitä, joita voidaan yleistää joko Meriläisen tuotantoon yleensä (tyylikausista riippumatta) tai niitä ajallisesti lähellä oleviin teoksiin.

Yksi analysoitavien teosten valintakriteeri on ollut niiden kaikinpuolinen vertailukelpoisuus – toisin sanoen ne vastaavat kestoiltaan toisiaan, ne ovat samalle kokoonpanolle kirjoitettuja, eivätkä niiden nimet noudata lajiperinteesen viittaavia teosotsakkeita. Koen valintani luontevana, vaikka ratkaisu saattaa vaikuttaa helpohkolta – tarkoituksenanihan on ollut myös soveltaa analyysimetodia käytännössä, jolloin kahden genreltään samantyyppisen teoksen analysoinnit antanevat yksiselitteisimpiä viitteitä metodin toimivuuteen.

Tosiasiassa on aivan eri asia tutkia esimerkiksi kamarimusiikkia ja orkesterimusiikkia, konserttoa ja lyhyttä orkesteriteosta, puolen tunnin mittaista teosta ja moniosaista miniatyyrisarjaa – ja tehdä sävellysten kesken vertailuja. Meriläisen orkesterimusiikki on luonteeltaan virtuoosista, mutta kamarimusiikkiteokset asettavat esittäjilleen vielä enemmän haasteita: siinä missä esimerkiksi orkesterin jousisektiota tulee säveltäjän ajatella aina yhtenäisenä ryhmänä, voi jousikvartetille kirjoittaa monin verroin solistisempaa materiaalia. Meriläisen sinfoniat, sonaatit ja kvartetot ovat tavalla tai toisella sidoksissa perinteisiin otsakkeihinsa, kun sitä vastoin enemmän tai vähemmän kuvailevat teosotsakkeet eivät kannan painolastinaan perinteisiin lajityyppeihin sitoutuvia sävellysteknisiä ratkaisuja. Tämä kaikki tuo mukanaan melkoisen määrän uusia analyttisiä ongelmia, joihin kahden keskenään vertailukelpoisen teoksen analysoinnissa ei törmää.

Silti olen koko tutkielmani ajan tehnyt vertailuja Meriläisen teosten kesken – genrestä riippumatta. Onhan selvää, että säveltäjän persoonatyyli on kuultavissa ja havaittavissa riippumatta siitä, mille kokoonpanolle hän on teoksensa kirjoittanut tai miten hän on teoksensa otsikoinut. Säveltäjän persoonatyyli tunkeutuu tietysti jokaiseen hänen säveltämäänsä teokseen, mutta – varsinkin

nykymusiikista puhuttaessa – sävellyksen kokoonpano ja lajiperinteinen / ei-lajiperinteinen otsake sanelee samalla myös ratkaisevassa määrin sävellyksen materiaalin käsittelyä. Juuri tähän ongelmaan tulen törmäämään jatkaessani meriläistutkimista.

Tarkoitukseni on jatkaa Meriläisen sävellysten tutkimista. Kiinnostuksen kohteeni on hänen tuotantonsa ja oletettu tyylihurros – johon olen tutkielmassani jatkuvasti viitannut – n. vuosina 1975–80. Seuraavassa esitän luettelona ajallisesti hieman laajemman otoksen Meriläisen tuotannosta 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 tyylivaiheeseen. *Mobile* ja varsinkin *Cinque notturni* -sarja vaikuttavat mielenkiintoisella tavalla sisältävän tyylipiirteitä molemmista teosryhmistä. Meriläinen itse kertoo *Simultus* ja *Kyma* -kvartetoista seuraavaa:

"Niin, olen sanonut, että nämä kaksi kvartettoa – *Kyma* ja *Simultus* – ovat sisarteoksia tiettyssä mielessä. 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 rytmisen ajatus siitä, että sijoitetaan säännöllinen rytmi epäsäännöllisen ja muuttuvan rytmin



yhteyteen. Se ei sinänsä ollut mitenkään uutta, koska se on kiinnostanut minua jo paljon varhaisemminkin. Esimerkiksi Dialogeissahan 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." (Meriläinen 1990.)

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 pelkäänsä auditiivisestikin, 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 partituurista havaittavia piirteitä, jotka poikkeavat edellisen vuosikymmenen tuotannosta:

- rytmien ja sointivärien korottaminen musiikin parametreista keskeiseen asemaan
- tila-aika -notaation ja ohjatun aleatorisuuden vakiintuminen nuottikuvaan
- luopuminen lajiperinteeseen viittaavista teosotsikoista
- keskittyminen kamarimusiikkiin
- massiivisten sointipintojen katoaminen orkesteriteoksista
- ohuen ja dynaamisesti hillityn kudoksen suosiminen myös orkesterimusiikissa

Tyylimurroksen puolesta puhuvat paitsi edellä siteeratut säveltäjän kommentit, myös omat analyttiset havaintoni. Jatkotutkimuksen tehtäväksi jää selvittää, *mikä* Meriläisen musiikissa muuttuu 1970-luvun jälkipuoliskolla ja *miten* – sekä *miksi* säveltäjä on edennyt yhden tyylivaiheensa päätökseen ja etsinyt tämän jälkeen musiikilleen uusia ilmaisukeinoja.

## LÄHTEET, KIRJALLISUUS JA TUTKIMUSMATERIAALI

### 1. Painetut

Aho, K. 1982. Musiikin muotoanalyysistä. *Musiikki* 3, 220–240.

Aho, K. 1992. Sävellyksen dramaturgiasta. Teoksessa K. Aho *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus, 262–277. Alunperin julkaistu *Sävellys ja musiikinteoria* -lehdessä 2/1991.

Brindle-Smith, R. 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.

Duckles, V. 1981. Musicology. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 12. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 836–863.

Ferrara, L. 1984. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, Summer 1984, Vol. LXX, No. 3, 355–373.

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.
- Heininen, P. 1982. Erik Bergman 1970-luvulla. *Musiikki* 3, 194–219.
- Heiniö, M. 1981. Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa. *Musiikki* 1, 1–89.
- Heiniö, M. 1982a. *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesitellyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Edition Fazer.
- Heiniö, M. 1982b. Tonaalisuuden ja atonaalisuuden käsitteet ja ideat säveltäjien kirjoituksissa. *Musiikki* 2, 104–159.
- Heiniö, M. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, M. 1985a. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I. *Musiikki* 1–2, 1–74.
- Heiniö, M. 1985b. Uusklassismin 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. 1993. Musiikkianalyysi musiikkitieteenä. Näkökohtia Ilmo Pokkisen motiivianalyyttiseen Kokkos-tutkimukseen. *Musiikki* 3–4, 25–44.
- Heiniö, M. & Jalkanen, P. & Lappalainen, S. & Salmenhaara, S. 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Keuruu: Otava.

Heiniö, M. 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo: WSOY.

Heiniö, M. 1997. Narsismia ja narratologiaa. *Musiikki* 2, 200–207.

Kaipainen, J. 1991. *Usko Meriläinen: Aikaviiva*. Partituurin esittelyteksti. Espoo: Fazer Music Inc.

Korhonen, K. 1990. *Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965–1990*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kurkela, Kari 1986. Aspekteja teosanalyysiin. *Musiikki* 2, 87–104.

Kurtz, M. 1992. *Stockhausen: A Biography*. Saksankielisestä alkuteoksesta englanniksi kääntänyt Richard Toop. Lontoo: Faber & Faber Ltd (Alkuteos julk. 1988).

MacDonald, M. 1982. Kolme Erik Bergmanin teosta. *Musiikki* 2, 85–103. Suomentanut Risto Nieminen. Julkaistu alunperin englanniksi teoksessa J. Parsons (toim.) *Erik Bergman, A Seventieth Birthday Tribute*. Edition Pan 1981.

Meriläinen, U. 1976a. Artikkeliteoksessa E. Salmenhaara (toim.) *12 suomalaista säveltäjää kertoo Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Keuruu: Otava, 101–115.

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.

Morgan, R.P. (Ed.) 1992. *Anthology of Twentieth Century Music*. New York: W.W. Norton & Co. Inc.

Murtomäki, V. 1983. Meriläisen "Cinque notturni" per piano. *Synkooppi* op. 13 (2), 6–13.

Murtomäki, V. 1993. Musiikkianalyysi – tiedettä vai taidetta? *Musiikki* 3–4, 3–15.

Mäkelä, T. 1990. Edgard Varèse – sukupolvensa rohkein avangardisti vai ajanhengen uhri? Teosten *Offrandes, Hyperprisme, Octandre, Intégrales* ja *Ionisations* muotorakenteellisista periaatteista. *Musiikki* 3–4, 45–76.

Mäkelä, T. 1993. Tie teokseen ja takaisin. *Musiikki* 3–4, 16–24.

Nuorvala, J. 1991. Minimalismi. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus, 115–162.

Padilla, A. 1996a. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä I. *Musiikki* 2, 223–283.

Padilla, A. 1996b. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 4, 499–520.

Padilla, A. 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkitieteessä II. *Musiikki* 2, 135–194.

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

Aaltoila, H. 1978. Etäisiä, erilaisia. *Uusi Suomi* 24.04.1978.

Castrén, M. 1986. Huilujen ja jousien pidot. *Uusi Suomi* 31.08.1986.

Heikinheimo, S. 1978. Kaupunginorkesterin vauhdinotto ja nousu. *Helsingin Sanomat* 23.04.1978.

Kauko, O. 1986. Meriläinen yllätti, Mattila säteili – Moninkertainen juhla-konsertti. *Helsingin Sanomat* 05.09.1986.

Laaksamo, Jouko 1999. Tyylihistoriallinen analyysi Usko Meriläisen teoksesta "Mobile" – Ein Spiel für Orchester. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -työ.

Lampila, H.-L. 1986. Medici-kvartetti löysi Meriläisen. *Helsingin Sanomat* 29.08.1986.

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

Meriläinen, U. 1987b. Kirje Jouko Laaksamolle 09.07.1987.

Meriläinen, U. 2000. Kirje Jouko Laaksamolle 02.03.2000.

Murtomäki, V. 1986. Meriläisen musiikki puhuttelee ja lumoo. *Helsingin Sanomat* 31.08.1986.

Määttänen, J. 1986. Meriläinen arvasi kuulijan ajatukset. *Uusi Suomi* 05.09.1986.

Räsänen, A. 1986. Meriläistä kilpaa pulun ja helikopterin kanssa. *Uusi Suomi* 29.08.1986.

Suilamo, H. 1988. Usko Meriläinen. Julkaisussa R. Nieminen (toim.) *Usko Meriläinen lähikuvoassa radio-ohjelmissa 1987–88*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.

Wahlström, E. 1986a. Fascinerande klangvärld. *Hufvudstadsbladet* 31.08.1986.

Wahlström, E. 1986b. Fullsatt i Finlandia för Salonen och Mattila. *Hufvudstadsbladet* 05.09.1986.

### **3. Haastattelut ja radioesitelmät**

Maasalo, K. 1987. *Tie aikamme musiikkiin*. Osa 7: Ekspressionismin synty ja nuori Schönberg. Radioesitelmäsarja. Suomen Yleisradio, kevät 1987 (uusinta).

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. Artikulation. Rainer Wehingerin laatima analyttinen kuuntelupartituuri Ligetin elektronisesta teoksesta. Schott (ED 6378-20). Partituuri sisältää CD-äänitteen.

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. Livre pour Orchestre. Chester Music. Lontoo, 1970.
- 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. 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 kant nauhoilta V-5506-7.

Meriläinen, U. "Mobile" – Ein Spiel für Orchester. Radion sinfoniaorkesteri, joht. Leif Segerstam. Konserttiesitys, äänitetty radiosta 24.03.1987.

Meriläinen, U. ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali! Radion sinfoniaorkesteri, joht. Esa-Pekka Salonen. Kantaesitys, äänitetty radiosta 03.09.1986.

Meriläinen, U. ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali! Radion sinfoniaorkesteri, joht. Petri Sakari. Äänitetty radiosta 09.12.1995.

**TEOSLUETTELO**

- 1952 Sumu, sinfoninen fantasia (esityskiellossa)
- 1954 Partita for Brass
- 1955 Sarja pianolle
- Sinfonia nro 1
- Pianokonsertto nro 1
- 1956 Konsertto orkesterille
- 1957 Musiikki näytelmään Peer Gynt (Ibsen)
- 1958 Sonatina per pianoforte
- Musiikki näytelmään Oikeamieliset (Camus)
- 1959 Musiikki näytelmään Viimeiset kiusaukset (Kokkonen)
- 1960 Pianosonaatti nro 1
- Arius, 3-näytöksinen baletti
- Sarja nro 1 bal. Arius
- 1961 Neljä rakkauslaulua sopraanolle ja pianolle (P. Lounela)
- Musiikki näytelmään Eros ja Psykhe (Manner)
- Musiikki näytelmään Yksityisalue
- 1962 Kamarikonsertto viululle, kahdelle jousiorkesterille
- sekä lyömäsoittimille
- Riviravi – pieniä pianosävellyksiä nuorille
- Sarja nro 2 bal. Arius

- Neljä bagatellia jousikvartetille
- Musiikki elokuvaan Meren juhlat
- 1963 Epyllion, orkesterille
- 1964 Sinfonia nro 2
- Arabeskeja (Arabesques) soolosellolle
- Johdanto ja variaatioita bal. Arius
- Musiikki elokuvaan Pourquoi?
- 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, kamariyhtyeelle
- 1969 Musique du printemps, orkesterille
- 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 (R. Matso & U: Meriläinen)  
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 (Matso, Meriläinen  
& Ahonen)  
Elektroninen sinfonia – sinfonia nro 4 "Alasin"
- 1976 Sinfonia nro 5  
Grandfather Benno's Night Music, käyrätorvelle
- 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  
Konserttitalo Tampereelle -fanfaari (Minisinfonia 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
- "Skierra", elokuvamusiikkia (nauha)
- 1983 Zimbal cembalolle
- Oratorio Picassolle ja kolmelle tanssijalle, elektroakustinen teos
- 1984 Huilu – veden peili
- Quattro notturni per arpa
- Oratorio Picassolle 1984, radiofoninen versio
- 1985 Mouvements circulaires en douceur puor quatuor á flutes
- Visions and Whispers huilulle ja orkesterille
- 1986 ..."mutta tähän on maisema, monsieur Dali!" (... "mais c'est un paysage, Monsieur Dali!"), orkesterille
- Tollai, oboelle
- 1987 Yö, vene ja punaiset purjeet, sekakuorolle (Kari Aronpuro & Paul van Ostaijen)
- Exodus orkesterille, kuorolle ja solisteille
- 1989 Aikaviiva – Konsertto nro 2 orkesterille
- 1990 Kirje sellistille (sellolle ja pienelle orkesterille)
- 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