





ABSTRACT

Laaksamo, Jouko

“Metamorphosis of musical characters”. Transformation and metamorphosis processes in the works of Usko Meriläinen during 1963–86.

Jyväskylä: University of Jyväskylä 2003, 307 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities,

ISSN 1459-4331; 11)

ISBN 951-39-1781-9

Summary

Diss.

The object of this study are the works of Finnish composer Usko Meriläinen (b. 1930), from his early neo classical compositions of the late fifties to his mature post serialistic style of the eighties. The study represents score-centered analysis in which the main research materials are the scores of Meriläinen’s compositions. The main hypothesis for the analyses is that Meriläinen constructs his compositions by means of gradual transformation and metamorphosis of the basic material which is introduced in the very beginning of each composition. In Meriläinen’s works this basic material covers elements of pitch organisation, harmony, rhythm and timbre and so the analysis must cover all parameters of music instead of only one which usually is pitch organisation and / or harmony. The main object of the analyses are the structures as well as the equality of musical parameters in Meriläinen’s compositions. The study defines how the small constituents of the compositions are made up (micro analysis), how these constituents unite in larger sections (middle analysis), and finally how these sections together form a harmonious whole – i.e. a composition (macro analysis). In other words this study seeks an answer to a question how Meriläinen compose. The analyses shows that the works of Meriläinen are very coherent and of high standard. Stylistical changes are not abrupt but gradual shiftings from one stylistic conception to an other. He uses no pre-calculated schemes but instead relies on his intuition. The analyses shows that each composition by Meriläinen is structurally unique and no identical structures exist among his compositions. The transformation and metamorphosis technique of musical characters becomes a norm on his *Second Piano Sonata* (1966) at the latest but as early as in his *Concerto for Orchestra* (1956) there are signs of this technique. The tone language of Meriläinen’s works is modern (post serial) but the structures of his compositions are indisputably tied up with tradition.

Key words: music analysis, music history, contemporary music, post serialism, free twelve-tone music, thematic transformation, thematic metamorphosis, instrumental music

Author's Address

Jouko Laaksamo
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Finland

Supervisor

Professor Matti Vainio
Department of Musicology
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers

Doctor of Philosophy Pekka Kuokkala
Department of Musicology
University of Joensuu, Finland

Professor Tomi Mäkelä
Department of Musicology
Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Germany

Opponent

Doctor of Philosophy Pekka Kuokkala
Department of Musicology
University of Joensuu, Finland

SISÄLTÖ

1	TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TAVOITE	11
1.1	Aikaisempi Usko Meriläisen musiikin tutkimus ja lähdemateriaali	11
1.2	Meriläisen asema nykymusiikin tyylikirjossa	13
1.3	Tutkimustehtävät	17
2	TUTKIMUKSEN ANALYYTTISET MENETELMÄT	22
2.1	Yleiset huomiot analysoitavista teoksista	22
2.2	Säveltaso-organisaatio	23
2.3	Rytmi	28
2.4	Sointi	32
2.5	Muoto	35
2.5.1	Mikrotason analyysi	36
2.5.2	Keskitason analyysi	40
2.5.3	Makrotason analyysi	45
3	VUODET 1953–62 – UUSKLASSISMIA, DODEKAFONIAA JA ELEKTROAKUSTISIA KOKEILUJA	49
3.1	Nuoruusvuodet Tampereella ja opinnot Helsingissä	49
3.2	Uusklassinen vaihe	51
3.3	Dodekafoninen vaihe	56
4	VUODET 1963–66 – SÄVELLYSTYÖN KRIISI JA INTUITION VOITTO	62
4.1	Epyllion	65
4.2	Sinfonia nro 2	66
4.3	Jousikvartetto nro 1	75
4.4	Pianosonaatti nro 2	76
5	VUODET 1968–72 – KOHTI IHMISKESKEISTÄ MONIMUOTOISUUTTA	86
5.1	Metamorfora per 7	89
5.2	Konsertto nro 2 pianolle ja orkesterille	89
5.3	Papillons	95
5.4	Sinfonia nro 3	99
5.5	Concerto per 13	108
5.6	Pianosonaatti nro 3	115

6	VUODET 1973–77 – RESTAURAATIOTA JA PARAMETRIEN TASAVERTAISUUTTA	116
6.1	Pianosonaatti nro 4, “Epyllion II”	116
6.2	Meditaatio sellolle ja pianolle	123
6.3	Alasin	124
6.4	Konsertto sellolle ja orkesterille	129
6.5	Sinfonia nro 5	138
6.5.1	Ensimmäinen jakso	141
6.5.2	Toinen jakso	150
6.5.3	Kolmas jakso ja kooda	153
6.5.4	Yleisiä huomioita viidennestä sinfoniasta	154
6.6	Dialogeja pianolle ja orkesterille	156
6.6.1	Ensimmäinen osa	158
6.6.1.1	Johdanto ja ensimmäinen jakso	159
6.6.1.2	Toinen jakso	163
6.6.1.3	Kolmas jakso	165
6.6.2	Toinen osa	166
6.6.2.1	Ensimmäinen jakso	166
6.6.2.2	Toinen jakso	169
6.6.3	Kolmas osa	170
6.6.4	Yleisiä huomioita Dialogeista	172
7	VUODET 1977–81 ... 1986 – RYTMIN JA SOINNIN EMANSIPAATIO	174
7.1	“Mobile” – Ein Spiel für Orchester	175
7.1.1	Rakenne	177
7.1.2	Ensimmäinen jakso	178
7.1.3	Toinen jakso	184
7.1.4	Kolmas jakso ja kooda	191
7.1.5	Teoksen kantaesityksestä	194
7.2	Cinque notturni per piano	196
7.3	Simultus for Four	202
7.3.1	Rakenne	204
7.3.2	Ensimmäinen jakso	206
7.3.3	Toinen jakso	213
7.3.4	Kolmas jakso	215
7.4	Kyma	220
7.4.1	Ensimmäinen jakso	221
7.4.2	Toinen jakso	225
7.4.3	Kolmas jakso	227
7.4.4	Neljäs jakso	229
7.4.5	Viides jakso ja kooda	231
7.4.6	Yleistä Kymasta	233

7.5	Kineettinen runo pianolle ja orkesterille	234
7.5.1	Ensimmäinen jakso	235
7.5.2	Toinen jakso	243
7.5.3	Kolmas jakso	246
7.5.4	Yleistä Kineettisestä runosta	248
7.6	...”mutta tähän on maisema, monsieur Dali!”	249
7.6.1	Rakenne	255
7.6.2	Ensimmäinen jakso	257
7.6.3	Toinen jakso	263
7.6.4	Kolmas jakso	265
7.6.5	Neljäs jakso	273
7.6.6	Teoksen kantaesityksestä	275
8	TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELUA	280
8.1	Vuodet 1963–66	280
8.2	Vuodet 1968–72	283
8.3	Vuodet 1973–77	285
8.4	Vuodet 1977–81 ... 1986	289
8.5	Johtopäätöksiä	293
	SUMMARY	295
	LÄHTEET	298
	LIITTEET	304

ALKUSANAT

Ensikontaktini Usko Meriläisen (s. 1930) musiikkiin tapahtui kesällä 1986. Tapanani oli hankkia käsiini äänitteitä mieluiten sellaisten 1900-luvun säveltäjien teoksista, joista en vielä tiennyt mitään. Usko Meriläisestä en ollut kuullut edes nimeä ja koska levykaupassa käsiini sattunut levytys (2. *pianokonsertto* ja 3. *sinfonia*) oli ajallisesti varsin tuoretta musiikkia, ei ostopäätöksen suhteen tarvinnut kauan miettiä.

Hankintaa ei tarvinnut katua. Teokset ns. "kolahtivat" ensi kuulemalta ja ne kuuluvat edelleenkin minulle läheisiin sävellyksiin. Kuten aina uuden mielenkiintoisen säveltäjätuttavuuden kohdalla, halusin hankkia lisää Meriläisen teosten äänitteitä. Tämä tosin ei ollut helppoa. Vielä tuohon aikaan suomalaista musiikkia oli julkaistu äänitteinä äärimmäisen vähän, joten äänitekirjastoa Meriläisen teosten kohdalla saatoinkin kartuttaa lähes yksinomaan radioäänitteinä. Vuosien mittaan minulla on ollut mahdollisuus perehtyä valtaosaan Meriläisen tuotannosta paitsi äänitteiden myös partituurien muodossa.

Syksyllä 1986 osallistuin Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella Musiikkianalyysi 3 -seminaariin, jossa tehtävänä oli analysoida jokin kotimaisen nykysäveltäjän teos. Syyskuussa 1986 kantaesitettiin Helsingin Juhlaviikoilla Meriläisen kymmenminuuttinen orkesteriteos "*...mutta tämähän on maisema, monsieur Dali!*", joten omalta osaltani analysoitavan teoksen valinta kävi hetkessä. Tästä sai alkunsa vuosien mittainen analyysiprojekti Meriläisen teosten parissa: pro gradu ja lisensiaatintyöni käsittelivät teosanalyysien lisäksi jälkisarjallisen musiikin analysointiongelmia.

Meriläisen teosten analysointi on haasteellinen tehtävä. Toisen mailmansodan jälkeen debytoineelta modernistilta odottaisi kenties löytyvän teoreettisia malleja, joita hän enemmän tai vähemmän johdonmukaisesti toteuttaa sävellyksissään. Näin ei kuitenkaan ole laita Meriläisen kohdalla. Intuitions luottavan säveltäjän teoksista on turha etsiä esimerkiksi 12-sävelisyyteen tavalla tai toisella johdonmukaisesti nojautuvaa säveltaso-organisaatiota, rytmimoodeja, vakioasteikkomuodostelmia tai teoksesta toiseen vakiona säilyviä muotoratkaisuja.

Meriläisen teosten partituureja tarkastellessani minulle on vähitellen alkanut valjeta, miten hänen musiikkiaan olisi syytä lähestyä: monille 1900-luvun säveltäjille tyypillisten rationaalisten proseduurien sijasta huomio kannattaa kiinnittää siihen, kuinka Meriläinen rakentaa teoksensa alkutahdeissa esiteltyjen ominaisuuksien pohjalta. Samalla toisen maailmansodan jälkeisenä suomalaisena modernistina tunnetuksi tullut Meriläinen alkaa näyttäytyä yllättävän perinnesidonnaisena säveltäjänä. Oman haasteensa tutkimukseen on tuonut lisäksi se, ettei musiikin eri elementtien tasavertaisuuteen tähtäävän säveltäjän teoksia ole mielekästä lähestyä pelkästään säveltaso-organisaatioon ja harmoniaan keskittyvän analyysin avulla. Myös rytmi ja sointi on yhtä lailla otettava huomioon. Toisaalta Meriläisen sävelkielen persoonallisuus ja hänen tuotantonsa yhtenäisyys ilmenevät siinä, kuinka tietyt musiikilliset ainesosat esiintyvät yhtä useammasa sävellyksessä.

Tämän tutkimuksen tekemiseen ovat vaikuttaneet monet henkilöt, joille kaikille haluan lausua lämpimät kiitokseni. Suuri kiitos kuuluu professori Usko Meriläiselle, jonka tuotantoon perehtyminen on suonut minulle lukuisia rikkaita hetkiä. Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen professori Matti Vainio on

ymmärtävällä ja kannustavalla asenteellaan merkittävästi auttanut työni sujumista. Haluan lämpimästi kiittää myös Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen muuta henkilökuntaa, joka monin tavoin on tukenut minua työssäni. Jyväskylän yliopiston myöntämät apurahat ovat olleet ratkaisevan tärkeitä, jotta olen saanut mahdollisuuden keskittyä tutkimustyöhöni sekä lisensiaatintyö- että väitöskirjävaiheessa. Lopuksi haluan lausua kiitokseni Alfred Kordelinin yleiselle edistys- ja sivistysrahastolle, jonka myöntämä apuraha vuodelle 2001 mahdollisti kokopäiväisen työskentelyn tutkimusaiheeni parissa.

Jyväskylässä pyhäinpäivänä 2003

Jouko Laaksamo

1 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA TAVOITE

1.1 Aikaisempi Usko Meriläisen musiikin tutkimus ja lähde- materiaali

Kaikki Usko Meriläisen musiikkia käsittelevät kirjoitukset pohjautuvat tavalla tai toisella Paavo Heinisen jo yli 30 vuotta sitten julkaisemaan ansiokkaaseen esseeseen *Usko Meriläinen* (Heininen 1972), jossa hän kartoittaa Meriläisen lähes koko siihenastisen tuotannon. Kirjoitus on edelleenkin pätevä ja sen sisältämä informaatiomäärä on – kirjoittajalleen ominaisesti – valtava. Toisaalta osa Heinisen kirjoituksesta pohjautuu Meriläisen omiin teosanalyyyseihin, mikä ilmenee etenkin *2. pianosonaatin* sisältämän karakteristiikan esittelyssä (ks. myös Heiniö 1995, 414). Heininen ei esseessään käytä lähdeviitteitä, jonka vuoksi on mahdotonta arvioida, missä määrin hän on hyödyntänyt Meriläisen analyttisiä selvityksiä omista teoksistaan. Meriläisen musiikkia on Heinisen esseen jälkeen käsitellyt Mikko Heiniö lukuisissa artikkeleissaan. Hänen kirjoituksensa ovat ymmärrettävästi yleisluontoisempia kuin Heinisen essee, koska Heiniön Meriläistä koskevat kirjoitukset ovat olleet osa hänen laajaa sodanjälkeisen suomalaisen musiikin historiografiaansa.

On merkillä pantavaa, että eniten Meriläisen musiikista kirjoittaneet ovat myös itse säveltäjiä. Harri Suilamon kirjoitukset (Suilamo 1988) ovat luonteiltaan puhtaasti yleisiä teosesittelyjä, joihin ei liity kovin syvällisiä analyttisiä tarkasteluja. Kirjoitukset oli tarkoitettu teosesittelyiksi radio-ohjelmiin kaudella 1987–88, jolloin Meriläinen oli Yleisradion teemasäveltäjä. Sen sijaan Jouni Kaipaisen kirjoittamat teosesittelyt (Kaipainen 1990; 1991) sisältävät Meriläisen sävellyksistä tarkkoja analyttisiä huomioita. Jyrki Linjama soveltaa artikkelissaan (Linjama 1999) Usko Meriläisen musiikkiin lähinnä klassismin aikakauden musiikin yhteydessä käytettyä tooppi-käsitettä. Artikkelissaan *Usko Meriläinen: ääniajattelija* Timo Laiho (Laiho 2002) pohdiskelee Meriläisen karakteristiikkaa *3. jousikvarteton* (1992) näkökulmasta.

Musiikintutkijoiden artikkelit Meriläisen musiikista ovat aivan viime vuosiin saakka olleet äärimmäisen harvinaisia ja vähälukuisia. Yksittäisistä analyyyseistä ansiokkaimpia on Veijo Murtomäen artikkeli pianosarjasta *Cinque notturni per piano* (Murtomäki 1983). Murtomäki tosin analysoi kirjoituksessaan ainoastaan sarjan ensimmäisen osan, muiden osien jäädessä viittausten varaan. Oman

pro gradu -työni ja lisensiaatintutkielmani lisäksi (Laaksamo 1999; 2000) Taru Leppänen on pro gradu -työssään käsitellyt Meriläisen musiikkia, kunnianhimoisesti koko siihenastisen tuotannon rytmiikkaa (Leppänen 1990), ja Milko Vesalainen on pro gradu -tutkielmassaan tarkastellut Meriläisen 1980-luvun huilutuotantoa (Vesalainen 2000). Vuoden 2002 lopulla Sibelius-Akatemia omisti *Sävellys ja musiikinteoria* -julkaisun juhlanumeron Usko Meriläisen 73-vuotissyntymäpäivän kunniaksi. Edellä mainitun Laihon artikkelin lisäksi julkaisussa Tuija Wicklund (Wicklund 2002) tarkastelee Meriläisen *5. pianosonaattia* (1992) ja Eero Linjama Meriläisen cembaloteosta *Zimbal* (1983).

Vaikka viime vuosina musiikintutkijoiden kiinnostus Meriläisen musiikkia kohtaan on hienokseltaan lisääntynyt, niin kaiken kaikkiaan Meriläisen musiikkia on tutkittu hämmästyttävän vähän ottaen huomioon, että hänen asemansa suomalaisessa luovassa säveltaiteessa on toki erittäin arvostettu. Ehkäpä tutkijoiden suurimpana esteenä on ollut se, että Meriläisen musiikkiin on yllättävän vaikea saada analyyttistä otetta: analyysin eteneminen puhtaasti deskriptiivisestä kuvailusta erilaisten analyyttisten tulkintojen tasolle saattaa olla liian haasteellinen tehtävä. Omassa tutkimuksessani olen pyrkinyt vastaamaan deskriptiivisen analyysivaiheen herättämiin kysymyksiin, kuten siihen, miten analysoitava teos rakentuu kokonaisuudeksi ja miten se liittyy tyyliltään Meriläisen aikaisempiin sävellyksiin. Deskriptiivinen vaihe on tällöin varsinaisen analyysin lähtökohta. Teosten sävellysprosessia en ole voinut tutkia, sillä omien sanojensa mukaan Meriläinen ei säilytä sävellystensä luonnosmateriaaleja (Meriläinen 1990).

Tutkimuksen lähdemateriaalia ovat myös Meriläisen haastattelut ja kirjoitukset. Haastattelijoina ovat olleet Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksen opiskelijat (Meriläinen 1975, 1976b, 1983, 1984, 1987a, 1990). Lisäksi Risto Nieminen luovutti käyttöni haastattelumateriaalin (Meriläinen 1988), jota hän käytti radio-ohjelmassaan *Lähikuvassa Usko Meriläinen*. Kaikki haastattelut olen litteroinut, sillä yhteensä usean tunnin mittaisen nauhamateriaalin analysoiminen kuuntelemalla ei olisi ollut mahdollista. Meriläisen kirjoituksista keskeisin lähde on artikkeli Erkki Salmenhaaran toimittamaan julkaisuun *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (Meriläinen 1976a), jossa hän kartoittaa luovaa toimintaansa 1950-luvun neoklassisista nuoruudenteoksista vuoden 1974 *4. pianosonaattiin* saakka. Lisäksi olen tarpeen mukaan hyödyntänyt Meriläisen konserttien käsiohjelmia ja julkaistujen partituurien esipuheita varten kirjoittamia teosesittelyjä.

Tämän tutkimusmateriaalin käyttö ei ole ongelmatonta, sillä yleensä säveltäjien tekemiin analyysihin tai lausuntoihin omista teoksistaan tulee suhtautua varauksellisesti. Kuten Alfonso Padilla on todennut (Padilla 1997, 178–179), 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 tai ainakin erittäin työlästä. Esimerkiksi dodekafonisen tai sarjallisen musiikin rivimuotojen analysointi saattaa olla lähes mahdoton tehtävä ilman säveltäjien luonnosten, muistiinpanojen tai rivimatriisien käyttömahdollisuutta.

Meriläisen haastatteluja ja kirjoituksia tarkasteltaessa huomio kiinnittyy siihen, kuinka hänen näkemyksensä omista teoksistaan säilyvät muuttumattomina vuosikymmenestä toiseen. Osaltaan tämä selittyy sillä, että Meriläinen on kir-

joittanut teoksistaan analyttisiä kommentteja vasta sävellystyön jälkeen, kun häneltä on sellaisia pyydetty (tavallisimmin kantaesitysten käsiohjelmia varten). Tällöin – omien sanojensa mukaan äärimmäisen vastenmielisen tehtävän edessä (Meriläinen 1990) – Meriläinen on paneutunut vastavalmistuneeseen teokseensa kuulijan näkökulmasta ja pyrkinyt analyttisesti selvittämään sävellyksen keskeisiä aiheita, tapahtumia ja kokonaisuodontaa. On mielenkiintoista havaita, kuinka omasta sävellystuotannostaan puhuessaan Meriläinen kertoo tavallisimmin niistä teoksista, joista hän joskus on kirjoittanut esittelyn – ja kuinka Meriläisen luonnehdinnat esimerkiksi *2. pianosonaatista* (1966) säilyvät eri yhteyksissä täysin samansisältöisinä. Toisaalta niukkasanaisuus joidenkin laajamuotoistenkin teosten kohdalla selittyy ainakin joissakin tapauksissa sillä, ettei Meriläinen ole joutunut selittämään niitä sanallisesti.

Jonkin verran päänvaivaa saattaa tutkijalle aiheuttaa Meriläisen käyttämä perinteinen terminologia. Etenkin haastattelujen yhteydessä Meriläinen saattaa verrata teostensa rakenteellisia piirteitä klassismin tai jopa barokin ajan musiikista tuttuihin ilmiöihin. Kyse on kuitenkin rinnastuksista, joita ei pidä ymmärtää kirjaimellisesti: vertauksien avulla Meriläinen pyrkii yhtäältä selventämään kuulijalle tutuin käsittein teostensa rakenteellisia yksityiskohtia, mutta toisaalta hän ilmiselvästi pyrkii myös korostamaan sävellystensä traditiosidonnaisuutta. Varauksellisimmin Meriläisen omiin teosanalyysiin tulee nähdäkseni suhtautua musiikin yksityiskohtien kohdalla, jolloin tutkija saattaa havaita, että myös Meriläinen on ehkä liian lähellä omia teoksiaan: jollekin musiikin pienelle yksityiskohdalle Meriläinen saattaa antaa musiikin luonnetta ratkaisevasti muuttavan merkityksen, mutta kuulija ei välttämättä huomaa sekunnissa ohi vilahtavan aiheen rakenteellista merkitystä. Mielenkiintoista on myös huomata, kuinka Meriläinen vain harvoin viittaa Heinisen ja Heiniön tekemiin analyttisiin havaintoihin – ja kuinka Meriläisen, Heinisen ja Heiniön näkemysten välillä ei ole havaittavissa ristiriitoja.

Myös Meriläisen musiikin tutkimuksen kohdalla on ilmeistä, että säveltäjän kommentit omista teoksistaan ovat varsin tärkeää lähdemateriaalia muun ohella. On kuitenkin selvää, että säveltäjän puhetta omasta musiikistaan on tarkasteltava yhtä kriittisesti kuin kaikkea muutakin tutkittavaa materiaalia.

1.2 Meriläisen asema nykymusiikin 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 jälkisarjallisuudeksi. Griffiths kirjoittaa:

“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.” (Griffiths 1981, 12.)

Griffiths siis kuvailee musiikinhistoriallista vaihetta, joka hajoaa viime vuosikymmenien tyylipluralismiksi, ja mielenkiintoisin on väite, että “vuoden 1960 tienoilta voidaan musiikinhistorian sanoa saapuneen päätepisteeseensä”. Tämä tarkoittaa sitä, että enää ei ole löydettävissä yleisiä ajantyyliä, vaan musiikin kenttä rakentuu lukuisista yksittäisistä persoonatyyleistä. Juuri tähän historialliseen ajankäyttöön Meriläisen luova toiminta sijoittuu. Kuten useat hänen ikäpolvensa eurooppalaiset kollegat, myös Meriläinen eteni nuoruustuotannon neoklassismista dodekafoniaan, jonka jälkeen pitkin 1960-lukua muotoutui varsinainen persoonallinen sävellystyyli. Sen pohjana oli atonaalinen vapaa 12-sävelmusiikki, mutta ilman liittymistä mihinkään yleiseen tyyliuntaan tai koulukuntaan: Meriläisen jälkisarjallinen tyyli on yksi lukuisista persoonatyyleistä tyylipluralismin valtameressä.

Suomalaisista säveltäjistä Meriläinen on luokiteltu modernistiksi, joka Paavo Heinisen ja Erik Bergmanin ohella pitäytyi 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa sitkeästi 12-säveltekniseltä kaudelta periytyvissä tyyllisissä ihanteissa (ks. esim. Heiniö 1995, 378). Toisaalta Seppo Nummi käsitteli vuonna 1967 ilmestyneessä kirjassaan *Modern musik* Heinistä ja Meriläistä otsakkeen “De konservativa” alla:

“Usko Meriläinen, Aulis Sallinen, Osmo Lindeman och Paavo Heininen är med starka band knutna till den nya musikens strömningar, men grundlinjen i deras musik är likväl närmast satsbetonad, i centrum för deras intresse står den traditionella instrumentvärlden och de nya möjligheterna att använda och berika dem.” (Nummi 1967, 84.)

Nummen ja Heiniön luokittelua toisiinsa verratessa käy ilmeiseksi, ettei säveltäjien jaottelu traditionalisteihin ja modernisteihin ole suinkaan ongelmattonta. Tätä on korostanut myös Heiniö, joka sijoittaessaan suomalaissäveltäjien persoonatyylejä traditionalismi-modernismi -akselille käytti seuraavanlaisia kriteereitä (Heiniö 1984, 9):

traditionalismi:

- melodisen aspektin keskeisyys
- sävelmateriaalina tonaalisia t. synteettisiä asteikkoja, “vapaata” 12-sävelisyyttä, terssirakenteisia sointuja
- pulsatiivinen rytmi, selkeät tempokarakterit
- kudoksen pohjana usein perinteinen polyfonia (mm. imitaatio) t. homofonia
- pienmuodot laajahkoja ja paljolti materiaalin kertaantumiseen perustuvia, suurmuodoissa moniosaisia lajiperinteeseen viittaavia kokonaisuuksia (sinfonia, sonaatti)

modernismi:

- yhtä tärkeitä tai tärkeämpiä rytmi, sointiväri ja harmonia
- 12-sävelisyyttä (t. sitten säveltaso-organisaatio ei keskeinen), ei terssirakenteisia sointuja koska tonaalisia elementtejä enimmäkseen kaihdetaan
- tahtiviivoista vapaata sekunti- tai tila-aika -notaatiota, tai sitten rytmi niin kompleksista ettei metri manifestoidu
- kudokset koostuvat usein yksittäistä melodista linjaa kompleksisemmistä tasoista, tai itse kudokset muodostaa hahmokonaisuuden (sointikenttä)
- pienmuodot usein välähdyksenomaisia t. sitten laajoja sointipintoja, suurmuodot usein myös suppeahkoja ja yksiosaisia; lajiperinteeseen viittaavia muotoja kaihdetaan (Bergmanin taho) t. niihin etsitään uusi näkökulma (Heinisen taho ja Meriläinen)

- lähinnä perinteisiä soitinkokoonpanoja ja soittotapoja

- myös uusia ja teoskohtaisia kokoonpanoja sekä uusia sointeja tavoittelevia soittotapoja

On ilmeistä, että säveltäjän persoonatyylin sijoittaminen traditionalismi-moder-nismi -akselille edellyttää vertailukohtia. Nummi piti Heinisen ja Meriläisen sävel-kieliä "konservatiivisina" verrattuna Suomen Musiikkinuoriso -yhdistyksen sä-veltäjien (Erkki Salmenhaara, Kari Rydman, Henrik Otto Donner) 1960-luvun al-kuvuosien avant gardismiin, jolle oli tyypillistä mm. cagelainen happening, imp-rovisaatio, ligetiläinen kenttäteknikka, sitaatti- ja kollaasitekniikka sekä graafi-nen notaatio (Heiniö 1995, 153). Sen sijaan Heiniö luokittelee Heinisen ja Meriläi-sen sävelkieliä moderneiksi verrattuna lähinnä Joonas Kokkosen, Einojuhani Rau-tavaaran ja Aulis Sallisen 1970-luvun vapaatonaaliseen tuotantoon, josta Heiniö käyttää nimitystä "restaauraatioajan musiikki": restauraatiolla Heiniö tarkoittaa suomalaisessa musiikissa vuoden 1968 tienoilla tapahtunutta käännettä jälkisar-jallisista modernistisista ihanteista kohti perinteisten kauneusarvojen ja tonaalisten elementtien palauttamista (Heiniö 1995, 191).

Kuten Heiniökin mainitsee (Heiniö 1984, 9) ovat yllä luetellut kriteerit var-sin karkeita ("silmiinpistävin puute on traditionalistisen tahon eriytymättömyys"), mutta tällaisenaankin jaottelu tarjoaa omalle tutkimukselleni lähtökohdan traditionalismin ja modernismin määritelmille.

Meriläisen modernistisuudessa on huomionarvoista se, että säveltä-jäluonteeltaan hän on yllättävän varovainen omaksumaan uusia sävellysteknisiä ideoita. Hän toki seuraa valppaasti uusia musiikillisia ilmiöitä, mutta ei suin-kaan ala välittömästi kokeilla niitä sävellyksissään: hän jää punnitsemaan, missä muodossa uutuuksia voidaan integroida omaan sävelkieleen. Hän onkin toden-nut, että hän "ikään kuin ajautuu uusiin ilmiöihin" (Meriläinen 1987a). Kuvaava 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 Meriläisen asenne poikkeaa suuresti esimerkiksi Erik Bergmanin tavasta omak-sua jatkuvasti uusia ideoita:

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

Vaikka Meriläinen ei ehkä olekaan keksinyt varsinaisesti uusia musiikillisia ilmi-öitä, niin sen sijaan hän on omaksunut ja suodattanut erittäin monenlaisia ja mo-nitahoisia vaikutteita, joiden pohjalta hän on luonut persoonallisen tyyliinsä. Meriläisen oma kommentti on kuvaava:

"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 kiin-

nostukseni 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!" (Meriläinen 1987a.)

Toisaalta Meriläisen harkitseva asenne on varmasti ollut osaltaan vaikuttamassa siihen, että hänen sävellystuotantonsa on hämmästyttävän yhtenäistä ja laadultaan korkeatasoista – "minä sävellän koko ajan samaa teosta", kuten hän itse on sanonut (Meriläinen 1990). Tällä hän viittaa vuosikymmenien myötä vakiintuneeseen sävellystekniseen asennoitumiseensa, jossa tietyt musiikin yksityiskohdat, hahmot, eleet ja dramaturgiset käänteet eivät ole teoskohtaisia, vaan niitä saattaa esiintyä useammassakin teoksessa. Sen sijaan jokaisessa hänen teoksessaan vaikuttaa esiintyvän uusi, aikaisemmasta sävellyksestä ainakin jossain määrin poikkeava "ongelmanasettelu", mikä ilmenee teoksen alkumateriaalin työstämisessä kokonaisuudoksi:

"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 [vanhoja] – 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 tai 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.)

Paavo Heininen on todennut (Heininen 1972, 68), että "Meriläinen ei ole tyypiltään intellektuelli, analyttinen henki, joka voisi silpoa erilleen musiikin ja sen luomisen aspekteja [...]". Jos vertailukohdaksi otetaan toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen musiikin maineikkaimpia säveltäjiä – kuten Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen – niin voidaan havaita Meriläisen ei-systemaattinen asenne säveltäjäntyöhön. Vaikuttaa ilmeiseltä, että Meriläisellä on sävellystyön lähtökohtina tietyt systemaattiset sävellysmalleja, joita hän ei kuitenkaan sävellysprosessin aikana noudata säännönmukaisesti, vaan päinvastoin pyrkii jatkuvasti poistamaan viittaukset rationaaliin (ja analyttisesti selkeästi havaittaviin) sävellystekniikkoihin. Tämä koskee muotorakenteita, rytminkäsittelyä, motiivien tai aiheiden muuntelua, säveltasorganisaatiota ja ylipäänsä jokaista musiikillista parametriä. Ehkä tämä johtuu siitä, että (Lisztistä ja Bartókista kumpuavalle) Meriläisen transformaatio-metamorfoositekniikalle ovat kaikenlaiset säännönmukaiset muotokonseptiot vieraita. Vertailukohdaksi voidaan nostaa György Ligeti, jonka luomisprosessin

“epärationaaliseen” aspektiin on Paul Griffiths kiinnittänyt huomiota (Griffiths 1983, 59–61).

Useissa eri yhteyksissä Meriläinen on korostanut alitajunnasta kumpuavien ratkaisujen merkitystä luovassa toiminnassa. Hänen musiikkinsa yksi ominainen piirre vaikuttaakin olevan välttää “intuitiota kahlitsevien” sävellysteknisten systeemien käyttöä. Näin ollen Meriläisen musiikkia ei ole mielekästä analysoida viime vuosisadalla syntyneiden erilaisten sävellysjärjestelmien nojalla. Silti – kuten olen maininnut – Meriläisen teoksissa esiintyy kauttaaltaan voimakas persoonallisuuden leima ja lisäksi tietyt sävellystekniset ratkaisut säilyvät hyvinkin vakioina teoksista toiseen. Muutokset Meriläisen tyylissä esiintyvätkin pikemminkin vuosikymmenten kuin vuosien mittakaavassa. Meriläisen musiikin analysointi on nähdäkseni aloitettava siitä, että pyritään löytämään teoksesta toiseen esiintyviä yhteisiä piirteitä (tai vaihtoehtoisesti yksittäisiä, teoskohtaisia ratkaisuja) sekä tutkimaan, kuinka tietyt sävellystekniset ratkaisut mahdollisesti säilyvät aktuaaleina vuodesta toiseen, kuinka uusia käytäntöjä tulee vuosien mittaan mukaan tai kuinka tietyt ominaispiirteet jäävät vähitellen pois käytöstä.

1.3 Tutkimustehtävät

Tutkimukseni edustaa teoskeskeistä musiikkianalyysiä, jolloin keskeisimmän tutkimusmateriaalin muodostavat Meriläisen teosten partituurit. Teosanalyysini lähtevät liikkeelle oletuksesta, jonka mukaan Meriläinen rakentaa transformaatio- ja metamorfoosiprosessien avulla teoksensa siitä materiaalista, joka esitellään sävellyksen alkutahdeissa. Menetelmä muistuttaa esimerkiksi Einar Englundin, Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen suosimaa deduktiivista motiivitekniikkaa, jossa “mahdollisimman rajatusta ja kiteytetystä melodis-harmonisesta perusmateriaalista kehitellään [...] koko teos, ilman että tuon materiaalin ulkopuolelle eksytään” (Heiniö 1995, 65). Meriläisellä tämä “perusmateriaali” tosin käsittää säveltaso-organisaation lisäksi myös keskeisiä rytmisiä ja soinnillisia tekijöitä, joiden tarkastelua analyysissä ei voida sivuuttaa. Perinteinen motiivianalyysi tarjoaakin Meriläisen musiikin analyysille lähdökohdan, mutta menetelmää on kuitenkin muokattava hänen teostensa tarkasteluun paremmin soveltuvaksi. Teosanalyysieni toinen hypoteesi on, että moniosaisissakin teoksissa pitäytyminen alkutahtien materiaaliin tuottaa lopputuloksena syklisiä muutokokonaisuuksia. Tämän perusteella teosanalyysini rakentuvat kolmesta vaiheesta: (1) mikrotason analyysi, jossa tarkastellaan teoksen lähtökohtana olevaa musiikillista materiaalia (ks. tarkemmin luku 2.5.1); (2) keskitason analyysi, jossa tarkastellaan teoksen perusmateriaalin työstämistä transformaation ja metamorfoosin keinoin laajemmiksi kokonaisuuksiksi (ks. tarkemmin luku 2.5.2); (3) makrotason analyysi, jossa tarkastellaan teoksen kokonaisuuden rakentumista yhtäältä syklisyyden ja toisaalta perinteisen / ainutkertaisen muutokokemuksen näkökulmasta (ks. tarkemmin luku 2.5.3).

Tutkimukseni kolmantena hypoteesina on, että *Dialogeja pianolle ja orkesterille* (1977) päättää Meriläisen 1960-luvun viimeisinä vuosina alkaneen, suomalaisen musiikin “restaauraatiokautteen” omalla tavallaan liittyneen tyylillisen vaiheen, jolle olivat ominaisia tietyt myönnetykset traditionaalisille ilmaisuihanteille sekä – säveltäjän omien sanojen mukaan – ajautuminen “absoluuttisista musiikillisista

hahmotuksista kohti ihmiskeskeistä monimuotoisuutta” (Meriläinen 1976a, 115).
Uutta tyyllistä asennoitumistaan Meriläinen on luonnehtinut seuraavasti:

”Minä yksinkertaisesti kyllästyin siihen ”puhkuun”, joka oli *3. sinfoniassa* [1971] 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 sanovat, että minun musiikissani ei ole koskaan ollut jyrkkiä vaihdoksia. Se ei pidä paikkaansa ihan tarkkaan ottaen. Tässä *Simultus-kvartetissa* minä silloin ihan spontaanisti käänsin selkäni sille periodille: se tuli yksinkertaisesti täyteen. Silloin oli tämä Cluster-kvartetti, joka pyysi minulta teosta, ja tietysti tämä yhdistelmä jo edustaa ja vaatii toisenlaista käsittelyä. Jollakin tavalla se tilaus tuli hyvään aikaan ja kun minä pidin niistä muusikoista – he ovat hyviä muusikoita – niin kyllä minä tein sitten ihan tosissani tämän *Simultuksen*. Jos teosta tarkastelee, niin luulen, että siinä täytyy kiinnittää nimenomaan rytmiin erityistä huomiota. Ja kuten olen joskus sanonut, minä oikeastaan palaan siinä nuoruuden ostinatoon, jota *2. pianokonsertto* ja *1. sinfoniakin* ovat väärällensä. Siis se toistuva, säännöllinen rytmi. Ja sen jälkeen oikeastaan voisi rytmin tuloa karakterisoida siten, että siinä on aivan kuin säännöllisen ja epäsäännöllisen, tai säännöllisen ja ei-säännöllisen, säännöllisen ja vapaan rytmin vuorovaikutus, joka rupesi kiinnostamaan eri tavalla. Siis tarkoitan rytmin muotona eri tavalla kuin aikaisemmin. Että siinä on yksi selvä raja: rytmistä tulee aika yhtäkkiä hyvin tärkeä [elementti].” (Meriläinen 1987a.)

Monet suhteellisen vaivattomasti havaittavat tyylipiirteet *Dialogien* jälkeisissä sävellyksissä vaikuttavat puoltavan Meriläisen edellä siteerattua lausuntoa: rytmi ja sointiväri kohoavat musiikin parametreista vähintään yhtä keskeiseen asemaan kuin säveltaso-organisaatio, tila-aika -notaatio ja kontrolloitu aleatorisuus vakiintuvat Meriläisen nuottikuvaan, Meriläinen luopuu lajiperinteeseen viittävistä teosotsakkeista ja hän keskittyy orkesteriteosten sijasta kamarimusiikkiin, massiiviset sointipinnat ja väkivaltaiset huipentuvat katoavat hänen teoksistaan ja sen sijasta etualalle nousee ohuen ja dynaamisesti hillityn kudoksen suosiminen myös orkesterimusiikissa. Muutokset ilmenevät välittömimmin asenteessa säveltaso-organisaatiota, rytminkäsittelyä ja sointia kohtaan, mutta teoksia analysoidessani aloin olla yhä vakuuttuneempi siitä, että muutokset musiikin eri elementeissä heijastuivat myös muutoksina musiikin rakenteissa. Tämän seikan todentaminen edellytti analyttistä perehtymistä Meriläisen varhaisempaan, 1960- ja 1970-luvun alun tuotantoon ja uteliaisuus johdatti minut viimein tarkastelemaan neoklassisen kauden *Konserttoa orkesterille* vuodelta 1956.

Tutkimuksellani on kaksi päätehtävää. Ensimmäisenä tehtävänä on tarkastella kahden ensimmäisen tutkimushypoteesin valossa sitä, että vaikka Meriläisen musiikki voidaan edellisessä luvussa esiteltyjen kriteerien nojalla luokitella sävelkieleltään moderniksi, niin hänen säveltäjänasenteensa vaikuttaa silti olevan yllättävän konservatiivinen. Modernistisuus vaikuttaisi ilmenevän atonaalisuutena sekä pyrkimyksenä kohti musiikin eri parametrien (säveltaso-organisaatio, rytmi, sointi) tasavertaisuutta, konservatiivisuus puolestaan vaikuttaisi ilmenevän teoskokonaisuuksien rakentumisena alkutahdeissa esiteltyjen materiaalien pohjalta sekä siinä, kuinka nämä materiaalit saattavat toisinaan (mutta ei läheskään aina) jäsentyä perinteisiä muotokokonaisuuksia vastaaviksi rakenteiksi (kuten kahdenpuoleisuus tai jopa sonaattimuoto). Muotoanalyysien avulla tarkastelen myös kysymystä, missä määrin Meriläisen sävellyksille ovat ominaisia

teoskohtaiset rakenteelliset ratkaisut. Toisin sanoen etsin vastausta kysymykseen, kuinka Meriläinen säveltää.

Tutkimukseni toinen päätehtävä koskee Meriläisen musiikin eri parametrien välistä tasavertaisuutta. Sekä Heininen (Heininen 1972, 71) että Heiniö (Heiniö 1995, 414) ovat huomioineet Meriläisen musiikissa eri parametrien tasavertaisuuteen tähtäävän asenteen dodekafonisen vaiheen jälkeen (n. vuodesta 1963 lähtien). Kolmannen tutkimushypoteesin valossa tarkastelen tutkimuksessani sitä, onko Meriläisen kohdalla tie musiikin eri parametrien väliseen tasavertaisuuteen kuitenkin ollut huomattavasti pitempiaikainen prosessi kuin mitä Heininen ja Heiniö ovat antaneet ymmärtää – prosessi, jossa vasta vuoden 1977 tienoilla säveltasoo-organisaatio väistyy dominoivasta asemastaan, jolloin rytmi ja sointi nousevat merkityksiltään säveltasoo-organisaation rinnalle. Samalla tarkastelen sitä, heijastuvatko muutokset parametrien hierarkiasuhteissa teosten muodontaan mikro- ja makrotasoilla. Näiden seikkojen avulla etsin vastausta kysymykseen, millä tavoin Meriläisen sävellystyylillä mahdollisesti muuttui 1970-luvun puolivälin jälkeen, ja oliko kyseessä äkillisen tapahtuman sijasta pitempiaikainen prosessi, jonka ”oireita” esiintyy hänen tuotannossaan 1970-luvun puolivälistä alkaen.

Tutkimukseni edellyttää kokonaisvaltaista perehtymistä Meriläisen tuotantoon 1950-luvun nuoruustuotannon neoklassismista alkaen. Tutkimusraporttissani olen kiinnittänyt vuosien 1953–72 tuotannon kohdalla huomiota ensisijaisesti niihin tekijöihin, joita Heininen ei käsittele esseessään. Tutkimuksessani keskityn kuitenkin tarkastelemaan ensisijaisesti Meriläisen sävellyksiä vuosilta 1976–81 siitä näkökulmasta, voidaanko tuona aikana havaita Meriläisen sävelkielessä tyyllillistä uudelleenasetoitumista. Analyyttisen kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti *5. sinfonia* (1976), *Dialogeja pianolle ja orkesterille* (1977), *Mobile – Ein Spiel für Orchester* (1977), *Cinque notturni per piano* (1978), *Simultus for Four* (1979), *Kyma jousikvartetille* (1980) ja *Kineettinen runo pianolle ja orkesterille* (1981).

Tästä syystä johtuen tutkimukseni koostuu kahdesta osa-alueesta (vrt. tutkimuksen päätehtävät): yhtäältä vuosien 1976–81 sävellykset ja toisaalta vuotta 1976 edeltänyt Meriläisen tuotanto. Jälkimmäisen tutkimusosion ensisijaisena tarkoituksena on tarjota vertailumateriaalia edellisen osion teosanalyysille, mutta se on suuressa määrin myös itsenäinen tutkimusosio: sen yhteydessä tarkastelen yhtäältä Meriläisen sävellystyön kriisivuotia 1963–66, jonka olemassaoloon ainoastaan Heininen on ohimennen viitannut (Heininen 1972, 68), ja toisaalta *2. pianosonaatin* (1966) jälkeisen tuotannon tyyllillisiä ominaispiirteitä. Toisin sanoen pyrin kartoittamaan Meriläisen yllättävän pitkällistä siirtymävaihetta dodekafoniasta kohti jälkisarjallista, vapaata 12-sävelmusiikkia. Olen myös kokenut välttämättömäksi ottaa kantaa käsitteisiin ”musiikilliset karakterit” ja ”karakteriteknikka”, jotka esiintyvät etiketin kaltaisina määreinä jokaisessa Meriläistä käsittelevässä kirjoituksessa. Selvittelen yhtäältä sitä, voidaanko (viime kädessä *2. pianosonaatin* muodontaan periytyvää) karakteristiikkaa ylipäänsä nimittää lainkaan tekniikaksi ja toisaalta sitä, missä määrin karakteristiikkaa täytyy pitää teoskohtaisena, *2. pianosonaattiin* liittyvänä rakenteellisena ratkaisuna ja missä määrin sitä voidaan yleistää koskemaan Meriläisen muuta tuotantoa.

Analyyseissäni keskeisenä mielenkiinnon kohteina ovat musiikin muodot eli se, millä tavoin Meriläinen rakentaa teoksensa kokonaisuudeksi. Tarkastelen sitä, kuinka pienet rakenneyksiköt ovat muodostuneet ja kuinka ne yhdistyvät laajemmiksi kokonaisuudeksi, jaksoiksi, ja kuinka nämä puolestaan ketjuuntuvat

eheän teoskokonaisuuden luovaksi muutokokemukseksi. Olen vakuuttunut siitä, että juuri arkkitehtuuri paljastaa selkeimmin sävellysten yksilöllisyyden ja ainutkertaisuuden, suhteen perinteeseen sekä Meriläiselle ominaisen tavan säveltää – sen yhtenäisyyden vaikutelman, joka hänen tuotannossaan on. Tavallisesti muutokset rakenteissa (makrostruktuurissa) ilmenevät lisäksi maltillisemmin kuin muutokset eri parametreissa (mikrostruktuurissa), joihin kuulijan huomio välittömästi kohdistuu. Merkittävät muutokset rakenteiden komponoinnin tasolla ovat usein osoituksena tyyllisestä muutoksesta, eivätkä nämä muutokset Meriläisen kohdalla vaikuta olevan yhtäkkisiä tapahtumia vaan vähittäisiä siirtymiä yhdestä tyyllisestä asennoitumisesta toiseen.

Tutkimus ei ole kuitenkaan pelkästään muotoanalyysiä, sillä muutokokemus on tulosta musiikin jokaisen parametrin tuottamasta yhteisvaikutelmasta. On tosiasia, että keskittyminen vain yhden parametrin tarkasteluun antaa puutteellisen kuvan Meriläisen musiikista. Esimerkiksi joukkoteoriaa ja motiivianalyysiä on usein kritisoitu juuri siitä, ettei niiden avulla voida ottaa kantaa rytmiä ja sointia koskeviin tekijöihin. Musiikin eri elementtien tasavertaisuuteen tähtäävästä ihan-teesta johtuu esimerkiksi se, että Meriläisen partituureissa saattaa esiintyä laajojakin jaksoja, joissa säveltaso-organisaatio on jäänyt toissijaiseen asemaan. Näissä tilanteissa säveltaso-organisaatioon keskittyvä tarkastelu on luonnollisesti hyödyttöntä ja vasta rytmiin ja sointiin kohdistuva tutkimus tuo analyysiin mielekkyyttä. Lisäksi – kuten elävässä musiikissa yleensä – Meriläisen musiikille tyyppilliset eleet ovat yhtä useamman parametrin muodostamia kokonaisuuksia (säveltaso-organisaatio, dynamiikka, rytmi, sointiväri, kudoksen tiheys jne.), joten niiden analysointi edellyttää jokaisen parametrin huomioon ottamista.

Edellisessä luvussa (1.2) viittasin siihen, ettei Meriläisen musiikin tutkimiseen soveltuvaa valmista analyysimetodia ole olemassa. Tilanne voitaneen yleistää koskemaan hyvin monien jälkisarjallisten säveltäjien tuotantoa (vrt. esim. Padilla 1997, 178). Tämän takia aloitan tutkimusraporttini (2. luku) esittelemällä tutkimukseni analyttiset lähtökohdat, jonka yhteydessä käyn läpi Meriläisen musiikin eri parametreille (säveltaso-organisaatio, rytmi, sointi ja viimein muoto) soveltuvia lähestymistapoja. Useissa tapauksissa olen etsinyt korrelaatteja elävästä 1900-luvun musiikista.

Tutkimuksen ulkopuolelle olen rajannut Meriläisen elektroakustiset ja radiofoniset teokset. Syy on yksinkertainen: sähköisesti toteutettujen teosten analyysi edellyttää täysin toisenlaista lähestymistapaa kuin soitinteosten analysointi, sillä Meriläisen elektroakustisista ja radiofonisista teoksista ei ole olemassa partituureja (lukuunottamatta radiofoniaa *Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti* vuodelta 1982, joka toisaalta on varsin poikkeuksellinen radiofonia, sillä sitä voidaan esittää myös konserttitilanteissa tavanomaisten sävellysten tavoin). Tutkijan olisikin laadittava jokaisesta sähköisesti toteutetusta teoksesta kuuntelupartituuri sopivine ja johdonmukaisine symboleineen, mikä tuo mukanaan aivan uusia tutkimusongelmia. Myös elektroakustisista teoksista olen silti liittänyt tutkimukseen mukaan joitakin kuulonvaraisesti selkeästi havaittavia tekijöitä, mikäli ne ovat olennaisia Meriläisen sävellystyylin muutoksen kannalta.

On myös syytä huomauttaa, ettei tutkimuskohteenani ole Meriläisen koko tuotanto vuosina 1953–81. Kartoittaessani Meriläisen sävellysteknisiä keinovaroja ennen vuotta 1976 olen tarkastellut yksityiskohtaisesti lähinnä merkittäviä laajamuotoisia teoksia (kuten sinfoniat, konsertot, sonaatit) pienimuotoisempien teosten jäädessä lähinnä yleisluontoisten huomioiden varaan. Kyse ei ole arvo-

asetelmasta vaan siitä, että laajamuotoisessa teoksessa kykenee parhaiten hahmottamaan pitkäjännitteisen “sisäisen logiikan”. Tutkimukseeni olen lisäksi liittänyt mukaan analyttisiä huomioita Meriläisen orkesteriteoksesta *...mutta tämähän on maisema, monsieur Dali!* (1986), jonka olen analysoinut lisensiaatintyössäni (Laaksamo 2000). Tämän analyysin tehtävänä on tarjota Meriläisen 1980-luvun loppupuolen sävellystuotannosta vertailumateriaalia tarkastellessani sitä, mitkä piirteet vuosien 1976–81 sävellyksissä olivat väistyviä ja mitkä puolestaan luonteiltaan pysyviä tekijöitä.

2 TUTKIMUKSEN ANALYYTTISET MENETELMÄT

2.1 Yleiset huomiot analysoitavista teoksista

Ennen varsinaista analyysiä on sävellykseen hyödyllistä tutustua paitsi partituurin myös äänitteen avulla, mikäli se on mahdollista. Tavoitteena on saada yleiskäsitys analysoitavasta teoksesta, mutta tähän vaiheeseen voi jo sisältyä muotorakenteen alustavaa selvitystä.

Eri tutkijoiden mielipiteet äänitteen käytöstä analyysin tukena poikkeavat toisistaan suuresti. Perinteisen näkemyksen mukaan sävellystä on mielekästä lähestyä ainoastaan partituuria tutkimalla, jolloin äänitteellä ei ole analyysiprosessissa mitään käyttöä. Viime vuosikymmeninä on esiintynyt runsaasti aivan vastakkaisia näkemyksiä, joiden mukaan etenkin modernin musiikin analysointi edellyttää ensisijaisesti analyyttistä kuuntelua. Esimerkiksi Edgard Varèsen kohdalla on painotettu sitä, että tämän tyyppistä soinniltaan omintakeista musiikkia on syytä lähestyä ”ennakkoluulottoman kuuntelun” kautta, ilman ”pedanttista” partituurin tarkastelua (Mäkelä 1990, 48). Tämä ennakkoluuloton kuuntelu vastaa esimerkiksi Lawrence Ferraran fenomenologisesti orientoituneen analyysimetodin avointa (*open*) kuuntelua, jota hän on testannut Varèsen elektroakustiseen teokseen *Poème électronique* (Ferrara 1984, 359). Ferraralla analyysin eri tasot pohjautuvat ainoastaan – tietysti tutkimuskohteen luonteesta johtuen – auditiiviseen analyysiin. Näin ollen Ferraran analyysimetodia ei mielestäni voida soveltaa pelkästään akustisesti tuotetun musiikin analysointiin, vaikka hän vihjaakin metodinsa soveltuvan minkä tahansa atonaalisen musiikin tutkimiseen (Ferrara 1984, 358). Auditiivinen analyysi soveltuukin luontevimmin elektroakustisten ja radiofonisten teosten tutkimiseen, sillä niistä ei tavallisimmin ole olemassa ns. kuuntelupartituureja. Tutkijan olisi hyvä liittää analyysinsä yhteyteen myös laatimansa kuuntelupartituuri, jossa jokaisella äänikompleksilla on oma symbolinsa. Kestosuhteet käyvät ilmi graafisen notaation yhteyteen liitetystä aikajanasta. Tunnetuimpia elektroakustisesta – tai tässä tapauksessa elektronisesta – musiikista luotuja analyyttisiä kuuntelupartituureja on Rainer Wehingerin laatima graafinen partituuri György Ligetin teoksesta *Artikulation* (ks. Ligeti 1970).

Musiikissa, jossa kuulijan huomio kiinnittyy ensisijaisesti muuhun kuin perinteiseen säveltaso-organisaatioon, saattaa varsinkin perinteeseen viittaavien muotokokonaisuuksien havaitseminen kuulonvaraisesti olla lähes mahdotonta.

Tomi Mäkelä osuu asian ytimeen:

“[...] etenkin juuri Varèsen musiikkiin liittyen on todettava, että kaikkien kirjoittajien korostama sointimaailman originellius hämää klassis-romanttiseen estetiikkaan totuneita 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.)

Kahden toisilleen vastakkaisen näkemyksen välillä Padilla ehdottaa tietynlaista kompromissia: hänen mielestään paras tapa aloittaa analyysi on kuunnella musiikkia ilman partituuria ja saada selville auditiivisen analyysin perusteella teoksen olennaisimmat piirteet, jonka jälkeen partituuri on keskeinen tutkimuksen kohde (Padilla 1997, 185). Olen Padillan kanssa samaa mieltä siitä, että teokseen tutustuminen kuulonvaraisesti – ensimmäisen kerran jopa ilman partituuria – on analyysin kannalta hyödyllistä. 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 erityisen hyvin ilmi silloin, kun säveltaso-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 rytmien koskevien ilmiöiden analysoinnissa (mm. vaiherytmi ja ajan organisointi teoksessa) ja aleatorisen musiikin tutkimuksessa on äänitteestä suuri apu.

On kuitenkin todettava, että äänitteiden hyödyntäminen nykymusiikki-teoksen analyysissä ei ole ongelmattonta, mikäli kyseessä on konserttitaltiointi. Valtaosa uusista teoksista esitetään ainoastaan kerran (kantaesitys), jonka jälkeen ne usein vaipuvat unholaan. Kantaesitys ei välttämättä tee täysin oikeutta teokselle, sillä yksityiskohtien hiominen edellyttäisi useampia esitys- ja harjoituskertoja. Erityisen selvästi tämä ongelma ilmenee 1950-, 1960- ja 1970-luvuilla tehdyissä konserttiäänitteissä. Valitettavan monista Meriläisenkin teoksista on olemassa vain kantaesityksestä taltioitu äänite ja vertaamalla soivaa kuvaa partituuriin voi hyvinkin havaita enemmän tai vähemmän puutteita tai epätarkkuuksia. Analyysin tukena käytettäviin konserttiesityksiin on näin ollen syytä suhtautua varauksellisesti.

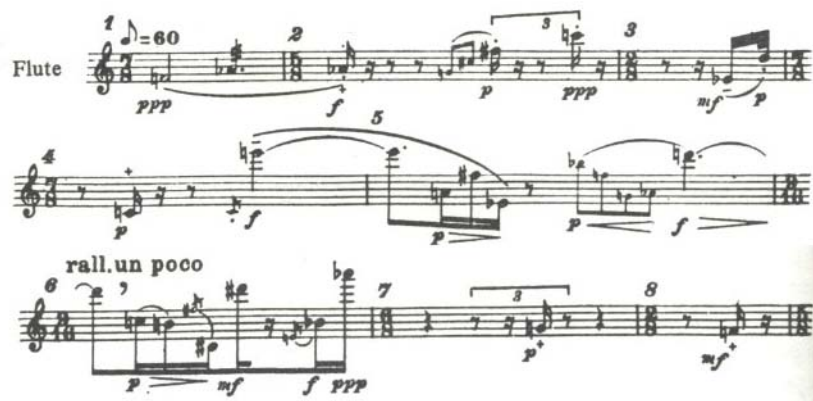
2.2 Säveltaso-organisaatio

Heiniö on todennut (Heiniö 1993, 29), 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.”

Tämä on ymmärrettävää, sillä tasavireisen järjestelmän, tonaalisuuden ja funktionaalisen soinnutuksen myötä harmonia on ollut suhteellisen helppoa käsitteellistää, toisin kuin on laita musiikin muiden parametrien – melodian, rytmin ja soinnin – kohdalla. Uudemmissakin analyttisissä järjestelmissä korostuu harmonian (Schenkerin metodi) ja säveltaso-organisaation (joukkoteoria) osuus. Nykyään harmonia kuitenkin vaikuttaa olevan säveltäjille vähemmän merkityksellinen ilmaisullisena keinona kuin vielä viime vuosisadan alussa. Melodiset, rytmiset ja ennen kaikkea soinnilliset tekijät ovat yhä useamman säveltäjän päämielenkiinnon kohteena. (White 1984, 90–92.) Analyttisessä mielessä tämä tarkoittaa sitä, että jo analyysin alkuvaiheessa on määriteltävä harmonisten ja melodisten elementtien – eli säveltaso-organisaation – asema tutkittavassa teoksessa.

Analyysieni kohteina ovat Meriläisen atonaalista, vapaata 12-sävelmusiikkia edustavat teokset, joten dodekafonisen musiikin analyysiongelmat eivät kuulu tämän tutkimuksen piiriin. Tavallisesti vapaalla atonaalisuudella tarkoitetaan Arnold Schönbergin, Alban Bergin ja Anton Webernin musiikkia suunnilleen vuosina 1909–1921, jolloin he olivat luopuneet tonaalisuudesta, mutta eivät olleet vielä siirtyneet dodekafoniaan. Mutta myös täyssarjallisen vaiheen jälkeen monet eurooppalaiset säveltäjät 1950-luvun lopulta lähtien alkoivat soveltaa teoksissaan ns. vapaata 12-sävelmusiikkia, jossa kromaattisen 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 ovat alkutahdit Luciano Berion teoksesta *Serenata I* huilulle ja 14 soittimelle, joka valmistui 1957. Säveltoistoja alkaa esiintyä 4. tahdista lähtien ja kromaattinen totaali täydentyy vasta 6. tahdissa (h¹). 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).

Atonaalisen, ei-dodekafonisen musiikin analysointia on dodekafoniaan verrattuna pidetty huomattavasti hankalampana tehtävänä erityisesti sen takia, että atonaalisuus käsitteenä itse asiassa kietoo sisäänsä valtavan määrän erilaisia sävellysteknisiä ja säveltäjäkohtaisia käytäntöjä, joille yhteistä vaikuttaa olevan

ainoastaan tonaalisuuteen rinnastettavien normatiivisten proseduurien ja riviteknisten käytäntöjen puute (Lansky & Perle 1980, 673).

Yhdysvaltalaisen musiikkiteoreetikon Allen Forten mielenkiinnon kohteina ovat olleet pääasiassa Schönbergin, Webernin ja Bergin ns. atonaalisen kauden teokset, jotka ovat jatkuvasti vastustaneet säveltaso-organisaatioon kohdistuvia analyysirytyksiä. Forte hierarkisoi atonaalisen musiikin säveltasokokonaisuuksien keskinäisiä rakenteellisia suhteita ja sovelsi automaattisen tietojenkäsittelyn menetelmiä musiikin tutkimiseen. (Hämeenniemi 1982, 9.) Lopputuloksena syntyi joukkoteoreettinen analyysimetodi, jonka avulla on mahdollista tarkastella atonaalisen ja ei-dodekafonisen musiikin säveltaso-organisaatiota. Kuitenkin jo Hämeenniemi varoittaa joukkoteorian periaatteita esittelevän kirjansa johdannossa menetelmän kapea-alaisuuden vaaroista (Hämeenniemi 1982, 5): "Toisaalta pelkästään kvantitatiiviseen tarkasteluun sopivan joukkoteorian sovellutusten ala musiikin tutkimisessa on varsin rajoitettu, ja tutkijalta vaaditaankin huomattavaa metodista itsekritiikkiä, jotta hän välttäisi alati vaanivan vaaran sortua kvasitieteelliseen numeroleikkiin."

Joukkoteorian avulla voidaan tarkastella ainoastaan säveltasojen välisiä suhteita ja lainalaisuuksia, joten rytmin ja soinnin analysointiin menetelmä ei soveltu. Näin ollen metodin soveltamisen mielekkyys voidaan nähdäkseni kyseenalaistaa sellaisten teosten kohdalla, joissa rytmi ja sointi ovat tasavertaisessa asemassa säveltaso-organisaation kanssa. Lisäksi nykymusiikin piiristä löytyy myös vapaata 12-sävelmusiikkia soveltavia säveltäjiä, joiden teosten säveltaso-organisaatiosta joukkoteoreettinen lähestymistapa ei kykene selvittämään lainalaisuuksia. Meriläisen teokset kuuluvat tähän kategoriaan.

Atonaalisen, ei-dodekafonisen 12-sävelmusiikin analyysissä tutkijan on nähdäkseni ensi töikseen selvitettävä, käyttääkö säveltäjä teoksessaan kromaattista totaalia systemaattisesti vai epäsystemaattisesti. Tässä työssä joukkoteoria on luonnollisesti mainio apuväline. Kromaattista totaalia systemaattisesti hyödynnettävistä teoksista voidaan tosin havaita lainalaisuuksia myös ilman joukkoteoreettisia menetelmiä. Tästä ovat osoituksena esimerkiksi Steven Stuckyn tutkimukset Witold Lutoslawskin teosten säveltaso-organisaatiosta (Stucky 1981). Lutoslawskin systemaattinen tapa käyttää kromaattisen asteikon kahtatoista säveltä tekee mahdolliseksi sekä vertikaalisen että horisontaalisen säveltaso-organisaation lainalaisuuksien selvittämisen – mutta samalla hänen menetelmänsä on niin omintakeinen, etteivät muut säveltäjät voi sitä soveltaa sortumatta plagiointiin.

Mielenkiintoinen on myös venäläisen Nikolai Roslavetsin vuosina 1913–19 kehittämä kromaattinen säveltaso-organisaatiosysteemi, jonka lähtökohtana on tietty, tavallisimmin 6–8-sävelinen säveljoukko. Etenkin Roslavetsin *viulukonsertossa* (1925) ilmenevä ns. komplementaarijoukkojen järjestelmä muistuttaa häkellyttävällä tavalla eräitä Meriläisen sävellysten säveltaso-organisaatioperiaatteita:

"Teos [*viulukonsertto*] alkaa kuusisävelisellä bassosoittimen motiivilla, joka jää soimaan konsertossa ostinatona. Tahdeissa 5–8 tulee mukaan väliääni, joka lisää sävelikköä kahdella uudella sävelellä. Nyt kromaattisen asteikon kahdestatoista sävelestä on käytetty yhteensä kahdeksan. Puuttuvat neljä säveltä muodostavat tämän kahdeksansävelisen joukon komplementaarijoukon. Nämä neljä säveltä soivatkin heti perään tahdeissa 9–13, kun orkesterin viulut esittelevät uuden sävelmotiivin." (Aho 1992a, 109.)

Analyttisessä mielessä kaikkein hankalimmin lähestyttäviä ovat teokset, joissa kromaattista totaalia toteutetaan enemmän tai vähemmän epäsystemaattisesti, mutta tällöinkin yksi mielekkäältä vaikuttava lähtökohta on tarkastella, millä tavoin teoksen alussa ja teoksen eri vaiheissa 12-sävelisyys täydentyy. Kromaattisen totaalin vähittäinen täydentyminen on tyypillistä esimerkiksi Joonas Kokkosen uustonaalisen kauden (1967–74) tuotannolle, jota Pekka Kuokkala on tutkinut (Kuokkala 1992), mutta sitä esiintyy runsaasti myös Meriläisen teoksissa. Täydentyminen saattaa olla osoitus pelkästään säveltäjän halusta ottaa kromaattisen asteikon sävelet käyttöön heti teoksen ensi tahdeista lähtien, jolloin toteamuksella ei ole suurtakaan analyttistä merkitystä. Mutta 12-sävelisyyden täydentyminen saattaa myös tapahtua esimerkiksi pienyksiköiden rajakohdissa, jolloin havainnon yleispätevyyttä voidaan testata muulloinkin teoksen aikana – ja muissa säveltäjän teoksissa. Jos esimerkissä 1 esitettyä Berion katkelmaa tarkastellaan tässä valossa niin huomataan, että kromaattinen totaali täydentyy rytmisesti ja dynaamisesti intensiivisimmässä vaiheessa (6. tahti), jonka jälkeen musiikki fragmentoituu yksittäisiksi, pitkien taukojen toisistaan erottamiksi sävelpisteiksi.

Vapaassa 12-sävelmusiikissa saattaa olla hedelmällistä tarkastella sävelmateriaalin suhdetta tonaalisuuteen ja konsonoivuuteen. Tonaalisuuden toleranssin mielessä atonaalisuutta oli 1900-luvun alkupuoliskolla lähinnä kahden tyyppistä: (1) kolmisointujen, diatonisten asteikkojen ja sävellajien funktionaalista käytöstä on luovuttu, mutta sävelten välisissä suhteissa esiintyy edelleen hierarkisia arvoasetelmia; (2) hierarkiset arvoasetelmat eivät ole yhtä ilmeisiä, mutta niitä esiintyy silloin tällöin. Edelliseen kategoriaan kuuluvat esimerkiksi monet Paul Hindemithin ja Igor Stravinskyn teokset, jälkimmäiseen puolestaan etenkin Webernin ja Schönbergin atonaalisen kauden teokset. (Lansky & Perle 1980, 669.)

Kohdasta (1) on myös käytetty nimitystä vapaatonaalisuus, jonka uusi kukoistuskausi koitti etenkin suomalaisessa musiikissa 1960-luvun lopulta lähtien. Tuolloin esimerkiksi Joonas Kokkonen ja Einojuhani Rautavaara siirtyivät dodekafonian jälkeen tyyllilliseen vaiheeseen, jota Heiniö on nimittänyt restauraatioksi: kolmisointuyhdistelmät edustavat lähinnä ei-tonaalista medianttiikkaa, musiikissa esiintyy hetkittäin selkeitä tonaalisia segmenttejä ja perinteisten asteikkojen sijasta suositaan erilaisia synteettisiä asteikkoja (Heiniö 1995, 193–194). Tässä yhteydessä on syytä mainita myös puolalaisen Krzysztof Pendereckin *1. sinfonian* (1973) jälkeisen ”uusromanttisen” tyyliperiodin sävellykset.

Kohdan (2) harmonista näkemystä edustavat toisen maailmansodan jälkeisessä musiikissa säveltäjät, joiden sävelkieli on atonaalista (joko dodekafoniasta kumpuavaa tai vapaata 12-sävelmusiikkia) ja jotka pyrkivät eliminoimaan musiikistaan tonaalisuuteen viittaavat tyyliaineokset. Silti suomalaissäveltäjistä Paavo Heinisen ja Meriläisen etenkin 1970-luvun sävellyksistä löytyy tuon tuostakin viitteitä sävelten välisten suhteiden hierarkiseen arvoasetelmaan. Heinisen kohdalla kuuluisin esimerkki lienee pianosonaatti *Poesia scillante ed incandescente* (1974), jonka luonteenomaisia intervalleja ovat noonit ja terssit – suurten terssien harmoninen asema korostuu jo sonaatin perustana olevassa 12-sävelrivissä, jonka seurauksena sekä monet soinnulliset rakenteet että eräät diatoniset klusterisommitelmat ovat terssisolujen manipuloimia (Kaipainen 1980). Toisaalta on syytä muistaa, että jo 1950- ja 1960-lukujen vaihteen suomalaiselle

dodekafoniale oli tyypillistä se, että teoksiin voitiin edelleen sisällyttää tonaalisia aineksia, sonorisuutta ja melodisuutta – Alban Bergin esikuvan innoittamassa hengessä (Heiniö 1995, 75). Ulkomaisista säveltäjistä esimerkiksi György Ligeti ja Witold Lutoslawski pehmensivät 1960-luvun lopulta lähtien sävelkieltään konsonoivampaan suuntaan, luopumatta kuitenkaan musiikin täyskromaattisuuden periaatteesta.

Atonaalisen tekstuurin keskellä esiintyvät hetkittäiset tonaaliset kiinnesävelet ja konsonoivat harmoniat herättävät välittömästi kuulijan huomion ja niiden sisältämä informaatioarvo on suunnilleen sama kuin repivän dissonanssin esiintyminen keskellä tonaalista musiikkia. Omassa tutkimuksessani olen päätenyt tonaalisten kiinnesävelten kohdalla tarkastelemaan sitä, voidaanko jokin sävel nimetä koko teoksen tai osan tonaaliseksi keskuksiksi vai onko kyseessä ohimenevä vaikutelma tonaalisesta keskiöstä. Kuuluisimpia esimerkkejä yksittäisen sävelen kohoamisesta täyskromaattisen musiikin tonaaliseksi keskuksiksi on Bartókin *Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle* -teoksen (1936) ensimmäinen osa, jonka harmoninen suunnitelma perustuu sävelelle a. György Ligetin tuotannossa 1960-luvun lopulta lähtien tonaaliset kiinnesävelet eivät vakiinnu koko teosta koskevaksi tonaaliseksi keskuksiksi – sen sijaan tonaalisilta kuulostaviin tilanteisiin (yksittäiset terssiharmoniat tai jopa kolmisoinnut) ikään kuin ajaututaan vaihikka teoksen kuluessa ja niistä etäännyttään miltei saman tien (Griffiths 1983, 63–64).

Tutkimuksessani olen tarkastellut Meriläisen teosten konsonoivuuden suhteellista osuutta vastakohtaparin avulla, jossa ääripäinä ovat yhtäältä pelkistetyt konsonanssit ja toisaalta kompleksinen sävelkimppu, kuten kluster tai monisävelinen sointu. Meriläisen musiikissa nimittäin saavutetaan luonteenomaisimmat harmoniset tehot usein juuri näiden ääritapausten käytön kohdalla (Heininen 1972, 83–84). Konsonanssien osalta merkitystä on paitsi intervallien laadulla (avosävyiset intervallit ja terssiharmoniat) myös painokkuudella ja kestolla. Totean jo tässä vaiheessa, että puhtaita kolmisointuja Meriläisen teoksissa esiintyy ainoastaan harvoissa poikkeustapauksissa. Klusterien kohdalla olen tarkastellut niiden rekisteriä ja nauhaleveyttä, monisävelisten sointujen (esimerkiksi 12-sävelsointu) kohdalla puolestaan niiden sisäistä rakennetta ja soitinnusta.

Sävellykselle keskeisten motiivien tai aiheiden intervallirakenteiden analyysi kuuluu myös säveltaso-organisaation tarkastelun piiriin. Vapaa 12-sävelmusiikki kiteytyy esimerkiksi Kokkosella mieluusti b–a–h tai b–a–c–h -tyyppisiksi soluiksi, jotka eivät ole teoskohtaisia (Kuokkala 1992, 53). Yleisesti ottaen vaikuttaa siltä, että luonteiltaan riittävän neutraalit ja abstraktit intervallikombinaatiot saattavat nykysäveltäjien musiikissa esiintyä teoksesta toiseen ilman, että ilmenisi vaikutelmaa itsensä toistamisesta. Päinvastoin: tämän kaltaiset eleet pikemminkin sulautuvat osaksi säveltäjän tunnistettavaa persoonatyylä.

Hankalimpia tehtäviä on määritellä säveltaso-organisaation asema tutkittavassa teoksessa – tähän ongelmaan törmää etenkin Meriläisen teosten keskeisiä musiikillisia aiheita tarkastellessa. Näin ollen esimerkiksi sävelryöpyn tarkkaa intervallirakenteen määrittystä oleellisempia tekijöitä saattavat olla sen liikesuunta, laajuus ja tiheys. Musiikissa, jossa aiheiden intervallirakenteet muuttuvat käytännöllisesti katsoen jatkuvasti, on nähdäkseni tyydyttävä aiheiden ja niiden tärkeimpien transformaatioiden karakterististen intervallien nimeämiseen. Kun aiheen yksilöllisyys ei enää perustu vakiona säilyvään intervallirakenteeseen, nousevat rytmiä ja sointia koskevat yksityiskohdat yhtä tärkeiksi kuin säveltaso-or-

ganisaatiota koskevat tekijät. Yksityiskohtaisempaa intervallirakenteen tarkastelua on puolestaan syytä tehdä etenkin teoksen alkumateriaalin analysoinnin yhteydessä sekä muotoyksiköiden rajakohdissa.

2.3 Rythmi

1900-luvun musiikille oli ominaista rytmin kohoaminen melodian ja harmonian rinnalle ilmaisulliseksi tekijäksi. Klassisin ja samalla varhaisin esimerkki musiikista, jonka teho perustuu yksinomaan rytmiin, on Igor Stravinskyn *Kevätuhrin* (1913) päättävä Uhritantsi. Yksinkertaiseen rytmisoluun sekä sen laajentumiseen ja supistumiseen perustuva rytmiiikka oli aikanaan vallankumouksellista, mutta kesti yli neljännesvuosisadan, ennen kuin Olivier Messiaen vuonna 1939 paljasti Uhritantsin rytmiiikan salaisuuden (Griffiths 1985, 76). Stravinskyn rytmiiikan pohjalta Messiaen kehitteli oman rytmitekniikkansa, jonka hän esitteli vuonna 1944 kirjassaan *Technique de mon langage musical*. Tämän tekniikan muotoja ovat (1) lisätyn aika-arvon rytmit, joissa rytmisyksikön kesto on pidennetty lyhyin sävelin, tauoin tai pisteellisin nuotein; (2) harvennetut ja tihennetyt rytmit; (3) symmetriset eli kääntämättömät rytmit, jotka ovat samat sekä vasemmalta että oikealta luettuna; sekä (4) rytmisen pedaali – itsenäinen, musiikin muista rytmeistä riippumatta toistuva rytmi (Morgan 1991, 335–336).

Esimerkissä 2 on näyte Messiaenin rytmisestä pedaalista. *Aikojen lopun kvartetton* (1941) ensimmäisessä osassa (Liturgie de cristal) pianon rytmikaava koostuu 17 aika-arvosta ja sellon puolestaan 30 aika-arvosta. Läpi koko osan soittimet noudattavat rytmikaavojaan orjallisesti. Viulun ja klarinetin osuudet puolestaan hahmottuvat rytmisesti vapaammin, lintujen laulua imitoiden. Musiikki on nuotinnettu 3/4-tahtiosoitukseen puitteisiin, mutta varsinaista kolmijakoista pulssia ei pääse syntyymään, ensisijaisesti harmonista pohjaa tukevan pianon tahtiviivojen yli sidottujen sointujen ansiosta. Sen sijaan kuulovaikutelmana on neljän soittimen välinen polyrytmisen kontrapunkti – siitäkin huolimatta, ettei kuulokuvan perusteella voida havaita useiden tahtien mittaisia rytmisten pedaalien muodostamia kokonaisuuksia. Olennaista onkin sellon ja pianon itsenäisin mutta säännöllisin rytmein etenevä tekstuuri, jota kontrastoivat viulun ja klarinetin vapaa-rytmiset arabeskit. Tietyissä mielessä kyseessä on säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus, joka Meriläisen musiikissa nousee keskeiseen asemaan 1970-luvun puolivälin tienoilla. Analyysiin voidaan vielä lisätä se, että jokaisella soittimella on soinnillisesti itsenäinen rooli: pianon jyrkät sointusarjat, sellon hauraat huiluäänet, klarinetin runsailla trilleillä koristeltu rytmisesti kompleksinen kuviointi sekä viulun korkeassa rekisterissä esiintyvät repetitiot ja sävelvuorotte-
lut. Vastaavanlaista eri soittimien soinnillista ominaislaatua Meriläinen on hyödyntänyt esimerkiksi *Simultus for Four*-kvartetossa (1979).

Niin ikään 1940-luvun puolivälissä yhdysvaltalainen Elliott Carter esitteli metriseksi modulaatioksi nimitetyn tekniikan, jolla tarkoitetaan joustavaa siirtymistä tempoalueelta toiselle ilman että kuultavissa oleva musiikin perusvirta häiriytyisi. Toisin sanoen metrisessä modulaatiossa ei muutu metri vaan tempo. Pelkistetyimmillään kyseessä on usean yhtäaikaisen pulssin muodostama polyfonia, jossa musiikillinen aika muodostuu monikerrokselliseksi ilmiöksi. Musiikin eri elementit – tempo, rytmi, säveltaso-organisaatio ja jopa muoto – vaikutta-

vat virtaavan loputtomasti samalla, kun jokainen tekstuurin osatekijä on muokattu niin yksilölliseksi kuin mahdollista. Carterin tavoitteena on, että jokainen soitin tai soitinryhmä toteuttaisi omaa yksilöllistä "käyttäytymiskaavaansa". (Morgan 1991, 397–398.)

Esimerkissä 3 on näyte Carterin monitahoisesta metrisestä modulaatiosta. *Jousikvartetossa nro 3* (1971) kokonaisuus jakaantuu kahdeksi yhtäaikaan soitettavaksi duetoksi, jolloin jopa osien lukumäärä on erilainen. Esimerkissä ylempi duo (1. viulu ja alttoviulu) soittaa *grazioso*-sävyistä osaa, jolle ovat tyypillistä hillitty ja lyyrinen musiikki sekä suhteellisen säännölliset rytmiset kuviot. Esitysohjeena

The image displays a musical score for a string quartet, specifically for the first violin (von), clarinet (Clar.), and cello (velle), along with piano accompaniment. The score is organized into three systems, with sections B and C clearly marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *gliss.* and *grazioso*. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns. The overall style is characteristic of Philip Glass's minimalist and modular approach to composition.

ESIMERKKI 2. Olivier Messiaen: Liturgie de cristal (Quatuor pour la fin du temps).

on *cantando* ("laulaen"). Alemman duon (2. viulu ja sello) *leggierissimo*-sävytteinen musiikki sisältää kiivaampia ja monipuolisempia rytmisiä hahmoja, repetitioita ja kevyitä *spiccato*-jousituksia. Duojen intervallimateriaalit poikkeavat myös selkeästi toisistaan: ylemmässä karakteristisena intervallina on pieni septimi, alemmassa puolestaan puhdas kvartti. Lisäksi dynaamiset tasot, tempo ja metri toteutuvat molemmissa kokonaisuuksissa eri tavoin – tosin tahtien pituudet ovat kummallakin duolla samat. Analyysiin voi vielä lisätä sen, että ylemmän duon on määrä soittaa täsmällisessä tempossa, kun sitä vastoin alempi duo voi hahmottaa rytmensä vapaammin (*quasi rubato*). (Morgan 1991, 400–401.) Vastaavanlaista tekstuurien monikerroksellisuutta on havaittavissa monissa Meriläisen sävellyksissä.

ESIMERKKI 3. Elliott Carter: Jousikvartetto nro 3 (Morgan 1991, 401).

Sekä Messiaenin että Carterin rytmitekniikoissa on kyse suhteellisen selkeästi erottuvista ja käsitteellistettävistä rytmisistä tapahtumista. Lisäksi etenkin Carter toteuttaa metristä modulaatiota teoksissaan varsin systemaattisella tavalla. Rytmielementin systemaattisen käsittelyn ääripisteenä oli tietenkin 1950-luvun sarjallisuus, jossa aika-arvoja alettiin käsitellä riviteknisin periaattein – ja jonka alkusysäyksenä itse asiassa oli Messiaenin pieni pianokappale *Mode de valeurs et d'intensités*, joka kuuluu sarjaan *Quatre études de rythme* (1949). Sarjallisen musiikin rytmikkaa ovat kirjoituksissaan tarkastelleet etenkin Karlheinz Stockhausen ja Milton Babbitt, mutta sarjallisen rytmien ilmenemismuodot ja ongelmat eivät kuulu tämän tutkimuksen piiriin.

Meriläisen musiikissa rytmi nousi säveltaso-organisaatioon nähden tasaver-taiseen asemaan pitkin 1970-lukua. Selkeimmillään tämä ilmenee erilaisten rytmisten hahmojen, tempojen ja pulsaatioiden välisenä polymetrisenä kudoksena. Systemaattisia proseduureja hänen rytminkäsittelyssään ei kuitenkaan ole havaittavissa. Analyyttisiä lähtökohtia Meriläisen rytmikan tarkasteluun tarjoavat sekä Messiaenin rytmisen pedaali (sitä kuin se ilmenee esimerkin 2 tapaisena erilaisen rytmitapahtumien kerroksellisuutena) että Carterin näkemykset yhtäältä yhtä aikaa esiintyvistä rytmisistä ilmiöistä ja toisaalta musiikillisesta ajasta monikerroksellisena ilmiönä. Meriläisen musiikissa toteutuu myös sama ilmiö kuin

esimerkeissä 2 ja 3: vaikka päähuomio kohdistuuakin rytmiiikkaan, niin kudus ei koostu pelkästään rytmisistä yksityiskohdista, vaan kokonaisuuteen vaikuttavat samanaikaisesti myös sointia ja säveltaso-organisaatiota koskevat tekijät.

Aikaulottuvuuden koordinoinnissa Meriläinen käyttää kolmenlaista notaatiotapaa:

- (1) Perinteinen notaatio, jossa käytetään tahtiosoituksia. Periaatteessa kyse on pulsatiivisesta rytmiiikasta.
- (2) Tahtiviivat toimivat lähinnä musiikillisia kuvioita tai kuvioryhmiä jäsentävinä tekijöinä. Tahtiosoituksia ei esiinny, "tahdit" ovat keskenään eri mittaisia eikä vaikutelmaa pulsaatiosta välttämättä pääse syntymään. Periaatteessa kyse on ei-pulsatiivisesta rytmiiikasta.
- (3) Tila-aika -notaatio, jossa taukojen kestot on ilmoitettu numeroarvoin (3 = 0,5 sekuntia). Periaatteessa kyse on ei-pulsatiivisesta rytmiiikasta.

Kolmijako ilmenee ainoastaan notaatiokäytännössä, eikä soivaa lopputulosta voida luokitella yhtä suoraviivaisesti. Kohdassa (2) mikään ei estäisi tila-aika -notaation soveltamista – etenkin silloin, kun tahtien sisään kirjoitetut kuviot hahmottuvat rytmisesti vapaasti. Kohdassa (1) pulsaation vaikutelmaa ei tahtiosoituksesta huolimatta pääse syntymään, jos esimerkiksi tahtien sisäinen rytmien jako on kompleksinen tai jos säveliä sidotaan tahtiviivojen yli. Kohdassa (3) pulsaation vaikutelma saattaa syntyä esimerkiksi muusta tekstuurista riippumattomien, säännöllisessä rytmisessä etenevien kuvioiden myötä. Tällaisia ovat esimerkiksi säännöllisessä 16-osaliikkeessä etenevät *perpetuum mobile* -kuvioinnit ja "laatikoiden" sisään sijoitetut itsenäiset rytmiset tapahtumat. Valitsemallaan notaatiotavalla Meriläinen pyrkii myös käytännöllisyyteen esittäjien näkökulmasta tarkasteltuna, joten kyseessä on tavallisesti teoskohtainen valinta. Toisaalta on myös mahdollista, että yhden teoksen puitteissa kaikki kolme notaatiotapaa ovat käytössä.

Meriläisen musiikin rytmiiikkaa on nähdäkseni mielekkäintä lähestyä toisilleen vastakkaisten poolien avulla. Ääripoleina ovat tällöin kohdan (1) säännöllinen, pulsatiivinen rytmi ja kohdan (3) vapaa, ei-pulsatiivinen rytmi. Monissa eri yhteyksissä Meriläinen kertoo siitä, kuinka hänen teoksissaan on keskeistä vapaan ja säännöllisen rytmien välinen vuorovaikutus. Kyse on vastaavista aikakategorioista, joita Witold Szalonek on käyttänyt teostensa rytmiiikan esittelyn yhteydessä: "rytmiaika" (*rhythmisierter Zeitverlauf*) ja "tila-aika" (*Zeitverlauf als Schallraum*; ks. Heiniö 1979, 12). Meriläisen rytmiiikan kohdalla vaikuttaa luonteelta tarkastella myös ääripoleja pysähtynyt liike – dynaaminen liike, jotka samanaikaisesti esiintyessään tuottavat paradoksaalisen vaikutelman siitä, että musiikin kokonaistapahtuminen tuntuu usein hyvin hitaalta, vaikka kuvioiden sisäinen liike on nopeaa. Tätä ilmiötä Heiniö nimittää "esineellistyneeksi liikkeeksi tilassa" (Heiniö 1991a, 135–136).

Lopuksi on syytä mainita, että etenkin tahtiviivattoman tila-aika -notaation käyttö paljastaa Meriläisen mieltymyksen kontrolloituun aleatorisuuteen. Tila-aika -notaatioissa sävelten kestot määräytyvät niiden keskinäinen sijoittumisen perusteella, jolloin aikaa vastaa nuottipaperin silmämääräinen tila vasemmalta oikealle – samalla perinteiset tempokarakterit ja perussyke saattavat eliminoidua (Heiniö 1995, 392–393). Meriläisen aleatorisuudessa esittäjien valinnanmahdollisuudet rajoittuvat lähinnä rytmien yksityiskohtiin ja soitettavien sävelten keskinäiseen järjestykseen. Witold Lutoslawskin tavoin Meriläinen ei salli

varsinaista improvisointia, sillä rytmien ja harmonien kontrolli säilyvät viime kädessä jatkuvasti säveltäjän hallinnassa – poikkeuksina ovat teokset *Konsertto kontrabassolle ja lyömäsoittimille* (1973) ja *Konsertti jossa nukahdin – tajunta virtasi irti* (1982), jotka sisältävät vapaasti improvisoitavia jaksoja. Meriläinen sävelsi molemmat teokset hyvin tuntemilleen muusikoille tietäen erinomaisesti heidän kyvykkyytensä improvisoida annetun materiaalin puitteissa. Rakenteisiin aleatorisuus ei Meriläisellä ulotu eikä se myöskään eliminoi vaikutelmaa musiikin prosessiivisesta luonteesta. Tämänkin kohdalla Meriläisen tuotannossa esiintyy yksi poikkeus, nimittäin Jukka Tiensuuille sävelletty cembaloteos *Zimbal* (1983), jonka ”Labyrintti”-nimisessä jaksossa esittäjä etenee annettujen ohjeiden perusteella kuvioista toiseen hieman Stockhausenin *Pianokappaleita nro 11* (1956) muistuttavalla tavalla.

2.4 Sointi

1900-luvun musiikin yksi keskeisiä tendenssejä vaikutti olevan säveltäjien kiinnostus sointia kohtaan. Sointi saattoi kohota jo vuosisadan alkuvuosina melodiaan ja rytmiin verrattuna tasavertaiseen asemaan, kuten esimerkiksi Arnold Schönbergin *Viiden orkesterikappaleen* Farben-osassa (1909), jota voidaan pitää ns. sointivärimelodian ensimmäisenä varsinaisena ilmentymänä. Edgard Varèse loi aikanaan vallankumouksellisen äänimaailman hyödyntäessään teoksissaan erityisesti lyömäsoittimien ja puhaltimien sointuja. Sointi saattoi myös itsenäistyä sävellysten keskeisimmäksi parametriksi, mikä puolestaan ilmeni säveltäjien kiinnostuksena löytää instrumenteista uusia, ennenkuulumattomia sointuja poikkeuksellisten soittotapojen avulla. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että suuressa osassa 1900-luvun musiikkia sointi on saavuttanut ilmaisullisen tekijän roolin, joka on yhtä keskeinen tai jopa keskeisempi kuin muut musiikin parametrit.

1900-luvun musiikin innovatiivisimpia аспекteja ovat olleet perinteisten soittimien ei-perinteiset soittotavat. Tavallisesti tämä edellytti soittimien tarkoitussellista väärinsoittamista, jotta saataisiin aikaan sointuja, joita soittimilla ei alunperin ollut tarkoitus tuottaa. (Morgan 1991, 391.) Pianon alalla yhdysvaltalaiset Henry Cowell ja John Cage olivat ehdottomia pioneereja. Cowell alkoi 1920-luvun alussa tuottaa uusia ääniä soittamalla pianoa suoraan kieliltä ja hänen oppilaansa Cage kehitti pari vuosikymmentä myöhemmin preparoidun pianon, jossa pianon kielille sijoitetut metalli- kumi- ja puuesineet muuttivat soinnin perkussiiviseksi. 1960-luvun alussa soinnilliset kokeilut vaikuttivat keskittyvän Puolaan: Krzysztof Penderecki keskittyi viulistina jousisoittimien uusiin soittotapoihin, kun sitä vastoin Witold Szalonek tutki puhallinsoittimien uusia sointuja ja Henryk Mikolaj Gorecki kiinnostui etenkin lyömäsoittimien tuottamasta äänimaailmasta. Szalonekin kokeiluihin vaikuttivat todennäköisesti italialaisen Bruno Bartolozzin puupuhaltimien uusia soittotapoja tarkasteleva julkaisu *New Sounds for Woodwind* vuodelta 1967. Oli myös tavallista, että 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. Tämä kuvastaa sointielementin 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” soittotapa. (Morgan 1991, 391.)

Sointielementin keskeisestä merkityksestä huolimatta sitä on kuitenkin vaikea lähestyä analyttisesti. Osittain tämä johtuu siitä, että melodia-, harmonia- ja muotoanalyysien korostuminen analyttisissä järjestelmissä on johtanut sointielementin väheksymiseen. Jopa rytmin eri ilmenemismuotoihin on kiinnitetty enemmän huomiota. Ensisijaisesti analyttiset vaikeudet johtunevat kuitenkin siitä, että sointi on monien eri osatekijöiden yhteistulos, jolloin sitä ei ole kovinkaan helppoa alistaa mittauksien kohteeksi. Kuten White toteaa (White 1984, 182) on sointi jäänyt tavallisimmin akustikkojen ja fyysikkojen mielenkiinnon kohteeksi.

Soinnin elementin voidaan katsoa koostuvan kolmesta tekijästä: sointiväri (timbre), dynamiikka ja tekstuuri. Soittaen tai laulaen tuotettu ääni tuottaa luonteenomaisen sointiväriin (myös poikkeuksellisten soittotapojen kohdalla) ja koska äänellä on oltava myös tietty voimakkuus ja vivahde, liittyy sointiväriin olennaisena tekijänä myös dynamiikka. Tekstuurin puolestaan muodostavat kaksi tai useampi yhtä aikaa soivaa ääntä. Tutkijan olisi analyysissään kyettävä kiinnittämään kaikkiin kolmeen osatekijään huomiota. (White 1984, 160.) Tämä havainnollistuu esimerkiksi siinä tapauksessa, kun tarkastellaan kudoksen tihentymistä huipentumaksi. Tihentymä on prosessi, johon äänen lukumäärän lisääntymisen ja soinnin lisäksi liittyvät myös rytmien ja dynaaminen tihentyminen. On tavallista, että tihentymät rakentuvat teoksen kuluessa eri tavoin. Näin ollen kudoksen tihentymisen ja harventumisen analyysi selvittää osaltaan sävellyksen kehityslinjoja ja muotokokemusta. Huomio kannattaa kiinnittää myös dynamiikan yleiseen kehityslinjaan: onko teos esimerkiksi yleisdynamiikaltaan hiljainen, kuinka runsaasti koko soitinarsenaalin tuttipintoja käytetään ja millä tavoin dynamiikan suvanto- ja korkeapainevaiheet teoksessa vuorottelevat.

Soinnin analysointiin on olemassa yhtä niukalti yleisiä analyysimalleja kuin rytmien tarkasteluun. Varsinkin, jos teoksessa esiintyy normaalista poikkeavia soittotapoja, tuottaa deskriptiivinen analyysi laihan lopputuloksen: toteamus ”klarinetti soittaa multifonisia ja murrettuja ääniä” antaa tuskin lukijalle minkäänlaista mielikuvaa soinnista, vaikka selvitykseen liittyisi nuottiesimerkkikin. Tomi Mäkelä on todennut (Mäkelä 1990, 51): ”Sanomattakin on selvää, että lähes jokaisella säveltäjällä on ollut oma tapansa hyödyntää ja soveltaa instrumentaatiota muotorakenteellisena keinovarana.” Tutkimuksessani keskitynkin tarkastelemaan lähinnä sitä, kuinka sointielementti liittyy sävellyksiin muotorakenteita jäsentävänä tekijänä, sillä Meriläisen musiikissa sointi vaikuttaa olevan usein myös muotoa luova elementti. Luontevan analyttisen lähtökohdan tarjoavat tällöin teokset, joissa sointi on musiikin olennaisin parametri.

Krzysztof Pendereckin jousiorkesteriteos *Threnody Hiroshiman uhrien muistolle* (1960) perustuu kokonaisuudessaan klustereille ja jousisoittimien poikkeuksellisille soittotavoille. Melodiasta ja harmoniasta ei voida perinteisessä mielessä puhua ja jopa täsmällisesti määritellyt sävelkorkeudet sekä rytmiset formulat ovat harvinaisia. Teoksen keskeisin parametri on sointi, jonka perusteella myös

kokonaisuus hahmottuu – suorastaan häkellyttävän perinteiseksi – kahdenpuoleiseksi kokonaisuudeksi: äärijaksojen suhteellisen staattisia klustersointeja kontrastoi keskijakson poikkeaville soittotavoille pohjautuva rytmisesti aktiivisempi, ”pointtillistinen” musiikki. (Morgan 1992, 410–412.)

György Ligetin soinnillisesti yhtä urauurtava teos *Atmospheres* (1961) operoi sekin orkesterin soinnillisilla ominaisuuksilla. Normaalista poikkeavia soittotapoja ei kuitenkaan esiinny ja myös teokselle leimalliset sointiblokit – kentät – poikkeavat Pendereckin staattisista klustereista siten, että sointimassan sisäiset ominaisuudet luovat kullekin kentälle ominaisen identiteetin. *Atmospheresin* kentät on myös nuotinnettu perinteisellä notaatiolla toisin kuin *Threnodyn* klusterit. Melodiaa, harmoniaa ja rytmiä teoksessa ei käytetä, sillä sävelet esiintyvät aina laajoina, monitahoisina komplekseina, ts. kenttinä. Perinteisen musiikin elementteistä jää siis jäljelle vain sointiväri, joka on *Atmospheresin* keskeisin parametri. (Salmenhaara 1964, 19.) Mutta *Atmospheres* etenee perinteisten musiikillisten tekijöiden hylkäämisessä vielä pitemmälle kuin *Threnody*: se hylkää lisäksi musiikillisen kausaliteetin ja periodisuuden. Koko teoksen muoto rakentuu jononaisesti toisiaan seuraavista kentistä, joilla ei ole yhteyttä toisiinsa, ja jotka erottuvat toisistaan rekisterin, keston, dynamiikan, sointiväriin ja sisäisen järjestyksen suhteen. (Salmenhaara 1964, 22–24.)

Sekä Pendereckin *Threnody* että Ligetin *Atmospheres* jakaantuu jaksoihin sointielementissä tapahtuvien muutosten perusteella. Pendereckin teoksessa muutokset tuottavat kahdenpuoleisen, Ligetin sävellyksessä jononaisen vaikutelman.

Giacinto Scelsin orkesteriteos *Quattro pezzi su una nota sola* vuodelta 1959 keskittyy sekin sointielementtiin, mutta *Threnodyyn* ja *Atmospheresiin* verrattuna se edustaa toista äärimmäisyyttä: klusterien ja kenttien sijasta Scelsi pysähtyy kuuntelemaan yhden sävelen tuottamia värisävyjä. Teoksen jokaisessa osassa soitetaan vain yhtä säveltä sen viritystä, väriä, dynamiikkaa ja artikulaatiota vaihdellen. Melodiaan viittaavia tekijöitä ei esiinny ja rytmisistä ilmiöistä voidaan puhua vain alukkeiden ja äänien sammumisen yhteydessä. Sointi on tässäkin teoksessa jäsentävä tekijä: muotokokemukseen vaikuttaa yhtäältä se, millaisille sointinyhdistelmille sävel on kulloinkin orkestroitu ja toisaalta se, minkälaisia sointisävyjä erilaiset viritykset ja yläsävelsarjat tuottavat. (Halbreich 1989, 23–24.) Scelsin käytäntöä muistuttavalla tavalla myös Meriläinen pysähtyy eräissä 1970- ja 1980-lukujen teoksissaan kuuntelemaan yksittäisten sävelten tuottamia sointisävyjä.

Analyttisessä mielessä oman lukunsa muodostavat teokset, joissa poikkeavat soittotavat esiintyvät tasavertaisina normaalien sointien kanssa – ja jolloin kyse ei siis ole koloristisista tekijöistä. Tällöin analyysin lähtökohtana voi olla näkemys, että teoksessa esiintyy kaksi toisilleen vastakkaista soinnillista maailmaa. Tähän viittaavat myös usein käytetyt käsitteet ”soinnin vieraannuttaminen” tai ”soinnin etäännyttäminen”, joilla pyritään kuvastamaan poikkeavien soittotapojen luoman sointimaailman funktiota teoksessa. Witold Szalonekin orkesteriteoksen *Les Sons* (1965) keskeisin parametri on sointi, jossa äänet voidaan karkeasti ottaen jakaa kolmeen luokkaan: sävelet, puolihälyt ja hälyt. Kuten Heiniö on osoittanut, vaikuttaa teoksen kolmeen jaksoon jakaantuvaan rakenteeseen dynamiikan, instrumentaation ja rekisterin lisäksi olennaisesti myös äänen luonne (Heiniö 1979, 25). Toisaalta normaalista poikkeavat soittotavat ja soinnit saattavat edustaa myös perinteisen soinnin tietoista tuhoamista: tämä funktio on

mikrointervallien käytöllä Bernd Alois Zimmermannin orkesteriteoksessa *Photoptosis* (1968) ja Ligetin jousiorkesteriteoksessa *Ramifications* (1969), jossa säveltäjä pyrki saamaan aikaan sairaan, jotain mätänevää ja rapautuvaa mieleentuovan soinnin (Griffiths 1983, 77). Meriläisen musiikissa normaalista poikkeavien soittotapojen funktioina ovat yhtäältä luoda kaksi erilaista soinnillista maailmaa ja toisaalta – harvemmin – normaalin soinnin tietoinen tuhoaminen.

Myös soinnin analysoinnin lähtökohdaksi olen katsonut mielekkääksi valita polariteetteja, joiden muodostamisessa puitteissa soinnin muutosta on mahdollista tarkkailla. Vastakkaisia pooleja voivat olla esimerkiksi normaali – poikkeava sointi, tiheä – ohut musiikillinen kudus, voimakas – hiljainen dynamiikka, korkea – matala rekisteri sekä staattinen – liikkuva sointikenttä. Tavallisesti polariteettien valinta on teoskohtaista.

2.5 Muoto

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.)

Miksi siis tutkia Meriläisen sävellysten muotorakenteita, mikäli niiden seuraaminen ei tuota vaikeuksia? Tutkimuksessani etsin vastauksia kysymyksiin, miten Meriläisen teokset toteutuvat yksilöinä ja mitä yhteisiä piirteitä niiden välillä on havaittavissa. Muotoanalyysi on vastausten löytämisessä nähdäkseni oivallisin väline. Lisäksi Meriläisen teosten pienoismuotojen rajaaminen on usein tulkinnallista ja analyysin tehtävänä on ottaa kantaa mahdollisiin erilaisiin tulkintamalleihin. Tulkinnanvaraisuutta esiintyy toisinaan myös teosten kokonaismuotojen kohdalla, joten Meriläisen teokset eivät välttämättä ole niin yksioikoisen selvästi avautuvia, mitä Heininen antaa ymmärtää. Seuraavassa luon suppean yleiskatsauksen niihin keskeisimpiin tekijöihin, joihin Meriläisen teosten muotoanalyysissä olisi kiinnitettävä huomiota.

Sävellystyönsä aikana säveltäjä kohtaa lukemattomia valinnanmahdollisuuksia, jotka teoksen analyysivaiheessa voidaan John D. Whiten mukaan rajoittaa neljään vaihtoehtoon: (1) kertaus (repetitio), (2) variaatio, (3) kehittäminen, (4) uuden materiaalin käyttö (White 1984, 14–15). Jokainen vaihtoehto tarjoaa mahdollisuuden kontrastiin – ja näin on laita myös kertauksessa, jossa kontrastia voivat luoda esimerkiksi muuttunut soitinnus tai tempo. Muotoanalyysissä on aiheita kiinnittää huomiota kontrastin luonteeseen tarkastelemalla erityisesti levon ja jännitteen välistä vuorottelua ja tasapainoa. Tämä ilmenee musiikissa usein toisilleen ristiriitaisten tekijöiden muodossa: harmonia saattaa esimerkiksi dissonoivuuden takia olla jännitteisessä tilassa, vaikka samaan aikaan rytmi ja sointi saattavat olla hyvinkin levollisessa tilassa. Keskenään kontrastoivien materiaalien avulla voidaan myös lähestyä kysymystä sävellyksen osatekijöiden välisestä yhtenäisyydestä. Materiaalin kertauksessa, jossa vain soitinnus on muuttunut, tämä yhtenäisyys esiintyy luonnollisesti siten, että sävelkorkeudet, harmo-

nia ja rytmiiikka säilyvät vakioina. Uuden materiaalin esittelyn kohdalla yhtenäisyys voi ilmetä esimerkiksi siten, että tempo, rytmiiikka, melodinen tyyli tai soitinnus säilyvät muuttumattomina.

Yleisesti ottaen sävellyksen muotoanalyysin eri vaiheet etenevät luontevimmin pienoismuotojen tarkastelusta kohti yleisempiä, teoksen kokonaismuotoa koskevia johtopäätöksiä. Muotoanalyysin voidaan katsoa koostuvan kolmesta vaiheesta, joita Whiten analyysimetodia soveltaen ovat (White 1984, 13):

- (1) Mikrotason analyysi. Tämä pitää sisällään sävellyksen motiiviaineiston ja temaattisen materiaalin analysoinnin. Myös kadensaalisten eleiden ja teoksen alkumateriaalin tarkastelut kuuluvat mikrotason analyysiin.
- (2) Keskitason analyysi. Tässä tarkastelun tasossa kiinnitetään huomiota siihen, kuinka motiiviaineisto ja temaattinen materiaali jäsentyvät laajemmiksi kokonaisuuksiksi, jaksoiksi.
- (3) Makrotason analyysi. Tämä sisältää jaksojen välisten suhteiden ja keskinäisen järjestyksen tarkastelun, jolloin mm. pohditaan sitä, noudattaako teos jotain vakiintunutta muotorakennetta. Mikäli teoksen lopussa palataan alkutapahtumiin, on tarkasteltava sitä, voidaanko puhua kertauksesta (ts. esimerkiksi kahdenpuoleisesta rakenteesta) vai onko kyseessä pikemminkin muodon symmetrian palauttava ele teoksen loppuvaiheissa. Myös teoksen rakenteen yksilöllisyyden ja mahdollisen ainutkertaisuuden (ns. ainutkertaisuusprinsiipin) tarkastelu kuuluu makrotason analyysiin.

Käytännössä tämä jako on periaatteellinen ja sen tehtävänä on lähinnä selventää muotoanalyysiin liittyviä tutkimusvaiheita. On nimittäin selvää, että ennen mikro- ja keskitasojen analyysiä on suoritettava ainakin kursorinen makrotason analyysi, joka pitää sisällään teoksen alustavan jakamisen pääjaksoihin. Tämä helpottaa yksityiskohtaisempien havaintojen sijoittamista oikeisiin viitekehyksiin.

2.5.1 Mikrotason analyysi

Kuten luvussa 1.3 olen maininnut, lähtevät teosanalyysini liikkeelle oletuksesta, jonka mukaan Meriläisen teokset nojaavat – tavalla tai toisella – siihen materiaaliin, joka esiintyy sävellyksen alkutahdeissa. Tällä tavoin Meriläinen pyrkii luomaan teoksiinsa yhtenäisyyden vaikutelman:

“[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 Stravinskylta kysyttiin, että miten hän alkaa säveltää. Stravinsky totesi, että ei siinä mitään muuta ole, kuin hän istuu pianon tai työpöytänsä ääreen ja toivoo, että harmaat aivosolut alkaisivat toimia. Tällainen ajatus on sitten juuri niiden harmaiden aivosolujen lähettämä ajatus. Ei sitä kylläkään voi heittää noin vain parerille, vaan se vaatii paljon improvisointia ja mietiskelyä, että pääsee sisälle tiettyyn miljööseen. [...] Mutta siitä eteenpäin on aivan kuin siinä miljöössä toimimista. Se on siis tavallaan alkuitu, johon tuntuu latenttina sisältyvän paljon kehittämisen mahdollisuuksia.” (Meriläinen 1976b.)

Tämä ajatus viittaa sävellyksen sisältämään orgaaniseen yhtenäisyyteen, jolla tarkoitetaan koko sävellyksen rakentamista muutamasta – tai jopa yhdestä ainoasta – ydinaiheesta. Ludwig van Beethovenin sinfonioista periytyvä ihanne sävel-

teoksen ykseydestä muodostui romantiikan aikana suorastaan itsestäänselvyydeksi ja monet 1900-luvun alkupuoliskolla vaikuttaneet musiikkiteoreetikot (kuten Schönberg, Webern, Rudolf Réti, Heinrich Schenker) kohottivat näkemyksen orgaanisesta yhtenäisyydestä suorastaan sävellyksen arvon mittariksi (Murtomäki 1990, 22–25). Ajatus sävellyksen orgaanisesta yhtenäisyydestä on leimallista nykyajankin musiikintutkimukselle: Jean Sibeliuksen sinfonioita on tutkittu ahkerasti tästä näkökulmasta (esimerkiksi Murtomäki 1990) ja suomalaisen nyky-musiikin piirissä on kiinnitetty huomiota etenkin Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen teosten ydinmotiivitekniikkaan (Kuokkala 1992; Anttila 2002).

Ajatus sävelteoksen orgaanisesta yhtenäisyydestä on viime vuosikymmeninä saanut osakseen myös runsaasti kritiikkiä. Veijo Murtomäen sanoin ”erityisen epäilyttävänä täytyy pitää sellaista musiikkinäkemystä, jossa uskotaan sävellyksen koko aineiston voitavan johtaa muutamasta tai jopa yhdestä ainoasta ’ydinaiheesta’” (Murtomäki 1990, 27). Tällä Murtomäki haluaa korostaa sitä, että pelkästään ydinmotiivitekniikkaan pitäytyvässä tarkastelutavassa teoksen todellinen moninaisuus jää helposti huomaamatta. Hieman myöhemmin Murtomäki kuitenkin lieventää näkemystään: ”Toisaalta ei ole myöskään syytä kiistää yhteyksien olemassaoloa musiikkiteoksessa silloin, kun ne ovat todellisia ja ilmeisiä” (Murtomäki 1990, 28). Meriläisen tuotantoa analysoidessaan tutkija joutuu mielenkiintoiseen tilanteeseen: ajatus alkumateriaalista koko teoksen lähtökohtana ei ole tutkijan esittämä näkemys, vaan itse säveltäjän, joka useissa eri yhteyksissä on sitä korostanut. Analyysin tehtävänä onkin selvittää, missä määrin teoksen aineisto voidaan johtaa alkutahtien tapahtumiin ja missä määrin uuden oloisen aineksen esiintyminen on tulosta temaattisesta transformaatiosta.

Sävellysten orgaanista yhtenäisyyttä tarkastelevissa analyyseissä on huomionarvoista se, että niissä yleensä keskitytään tarkastelemaan temaattista työskentelyä siitä näkökulmasta, kuinka teoksessa esiintyvät teemat ja motiivit voidaan palauttaa ydinaiheen intervalli- ja rytmikomponentteihin. Tällainen tarkastelunäkökulma *ei* sovellu Meriläisen musiikkiin. Tavallisimmin Meriläinen esittelee teoksensa alussa eräitä hyvin yleisluontoisia alkioita, joiden sisältämien *karakterististen tekijöiden* pohjalta teos ja yksittäiset osat muotoutuvat. *2. pianosonaatin* (1966) aloitus on tästä hyvä esimerkki (ks. esimerkki 4): teos alkaa dramaattisella klusterilla (a), sitä seuraa ”pisteellisesti” putoileva lyyrinen ja myös leikkimielisyyteen taipuva itu (b) sekä melodinen, mietiskelevä eepinen linjamotiivi (Meriläinen 1976a, 112).



ESIMERKKI 4. Pianosonaatti nro 2 (Meriläinen 1976a, 112).

On selvää, ettei tässä tapauksessa alkumateriaalin täsmällisillä intervallirakenteilla ja rytmisillä hahmoilla ole suurtakaan merkitystä teoksen kehityslinjoja ajatellen. On myös syytä huomauttaa, etteivät alun aiheet enää kertaudu sellaisinaan teoksen aikana. Tämän takia analyysissä on syytä keskittyä tarkastelemaan kunkin alkion yleisiä piirteitä, johon vaikuttavat kaikki musiikilliset parametrit – tässä tapauksessa ehkä olennaisimpana sointi. Meriläisen teoksissa alkumateriaalin kiinteys on kuitenkin teoskohtaista, jolloin jo analyysin alkuvaiheissa on ratkaistava, kuinka yksityiskohtaista intervallirakenteen ja rytmisten tekijöiden analyysiä on tarpeen suorittaa. Koska Meriläisen teosten alkutahtien alkioissa täsmällisillä intervalli- ja rytmikomponenteilla ei useinkaan vaikuta olevan ratkaisevaa merkitystä, vaan niiden karakteristiset piirteet ja tunnistettavuus riippuvat muista tekijöistä, on tämän takia mielestäni luontevampaa Meriläisen sävellysten yhteydessä suosia yleisesti käytetyn ydinmotiivin sijasta nimitystä *alkumateriaali*.

Alkumateriaalista kehkeytyy vähitellen teoksen tai sen osan keskeiset teeman kaltaiset hahmot, jotka ovat tavallisimmin luonteiltaan epämelodisia ja lyhytjännitteisiä, ja joissa rytmiä ja sointia koskevat tekijät nousevat tavallisesti yhtä keskeiseen asemaan kuin säveltaso-organisaatiota koskevat yksityiskohdat. Niiden rakenne myös muuttuu jatkuvasti ja vain harvoin ne esiintyvät kahta kertaa samassa muodossa – tyypillistä on esimerkiksi se, että teemaa kasvatetaan lisäämällä sen loppuun säveliä. Meriläisen teemat ovat näin ollen alusta lähtien alttiita transformaatioille, jolloin teeman luonne *käsitteenä* saattaa kyseenalaistua. Viime kädessä kyse onkin lähinnä kokoelmasta karakteristisia motiiveja, joita teoksen aikana työstetään. Teema-käsitteen määrittäminen Meriläisen teoksissa on siten yhtä vaikeaa kuin nykymusiikissa yleensäkin: ”In much contemporary music it is difficult to draw a line between what is proposed (i.e. a theme) and what is worked out from the proposal” (Drabkin 1980, 736). Teema-käsitteen käytön mielekkyys täytyy Meriläisen musiikissa nähdäkseni ratkaista teoskohtaisesti: mikäli teos rakentuu yleisten musiikillisten ominaisuuksien pohjalta (esimerkiksi säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus) eikä koko teokselle yksilöllisyyttä luovia teeman kaltaisia muodostelmia esiinny, on teema-käsitteen käytöstä luovuttava ja käytettävä teoskohtaisesti määriteltäviä muita käsitteitä.

Myös motiivi-käsitteen käyttö on ongelmallista nykymusiikin yhteydessä. Yleisen määritelmän mukaan motiivi on pienin rakenteellinen perusyksikkö, joka omaa temaattisen identiteetin ja jolla on oma karaktäärinsä. Se ei välttämättä ole itsessään täydellinen, sillä teema tai melodia saattaa koostua useasta motiivista. Motiivin temaattinen identiteetti perustuu rytmin, sävelkorkeuksien ja sointiväriin – tai näiden kaikkien – ominaispiirteisiin, eikä motiivin sisältämien sävelten lukumäärälle voida asettaa ylärajaa. (White 1984, 26.) Tämän määritelmän perusteella saattaa Meriläisen musiikin kohdalla olla toisinaan mahdotonta määrittellä, onko kyse teemoista vai motiiveista. Usein Meriläisen teeman kaltaiset hahmot kuitenkin sisältävät karakteristisia aiheita, jotka teoksen aikana irtoavat alkuperäisestä yhteydestään ja saavuttavat kudoksessa hetkellisesti keskeisen aseman. Tällaisia motiivia vastaavia aiheita Heininen nimittää *musiikillisiksi karaktereiksi* ja hänen määritelmänsä antaa samalla lähtökohdan Meriläisen musiikin mikrostruktuurin analysoinnille (Heininen 1972, 77):

”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: karakterien metamorfoosi. [Menetel-

mä] perustuu määrättyjen intervallien ja rytmien esiintymiseen *ratkaisevassa asemassa* eikä vain keskimäärin vallitsevina. Mutta nuo ratkaisevissa kohdissa esiintyvät karakteristiset elementit eivät koskaan liity toisiinsa niin pysyviksi muodostelmiksi kuin perinteinen motiivitekniikka edellyttäisi.”

Karakteri on näin ollen teeman ja motiivin rajamailla liikkuva hahmo, jonka rakenne ei säily vakiona. Se sisältää kuitenkin tiettyjä intervallirakennetta, rytmisiä ja sointia koskevia karakteristisia ominaisuuksia, joiden perusteella sen tunnistettavuus säilyy. Karakterin synonyymeinä voidaan pitää käsitteitä *aihe* ja *ele*, joista etenkin jälkimmäinen soveltuu erinomaisesti nykymusiikin analysointiin. On syytä huomauttaa, että karakteri-käsitteen käyttö ei ole suinkaan ongelmatonta Meriläisen teosten yhteydessä – siitäkin huolimatta, että se oli alunperin Meriläisen itsensä lanseeraama nimike. Nimikkeen käytön ongelmallisuutta tarkastelen 2. *pianosonaatin* analyysin yhteydessä (ks. luku 4.4).

Vaikka Meriläisen musiikki on atonaalista, se etenee kuitenkin prosessiivisesti, jolloin muotoyksiköiden rajakohdat erottuvat. Perinteisessä musiikissa tällaisia rajakohtia jäsensivät kadenssit ja myös nykymusiikissa voidaan havaita vastaavanlaisia päätöseleitä muotoyksiköiden rajakohdissa. Arnold Schönbergin dodekafonisessa *Pianokappaleessa op. 33a* (1929) muotoyksiköiden rajakohdissa esiintyy *kadenssaalisia eleitä* (Morgan 1992, 69), jollaisesta on näyte esimerkissä 5.

The image shows a musical score for Arnold Schönberg's Piano Piece op. 33a, measures 21-27. The score is in G-flat major and 3/4 time. It features various dynamics and articulations: 'cantabile' and 'p' at measure 21; 'rit' and 'a tempo' at measure 25; 'schierzando' and 'p martellato' at measure 26; and 'steigernd' and 'f' at measure 27. The score shows a clear progression of musical ideas and textures.

ESIMERKKI 5. Arnold Schönberg: Pianokappale op. 33a (Morgan 1992, 65–66).

Tahdeissa 23–24 esiintyy ensimmäisen jakson päättävä kadenssaalinen ele, jossa erityisesti kiinnittyy huomio tahdin 24 kvinttiharmonioihin – seikka, joka tietenkin oli tabu ortodoksisessa dodekafoniassa. Täydelliset konsonanssit erottuvat

ympäröivästä atonaalisesta kudoksesta välittömästi. Lisäksi voidaan havaita, että tempo hidastuu, kudosis ohenee ja dynamiikka vaimenee ennen tahdissa 25 alkavaa toisen jakson painokasta musiikkia. Näiden tekijöiden avulla kuulija havaitsee, että musiikissa on saavuttu taitekohtaan.

Yleistäen voidaan sanoa, että 1900-luvun atonaalisessa musiikissa rytmi, tempo, dynamiikka ja sointi ovat keskeisimmät tekijät, joiden avulla voidaan luoda kadensaalinen vaikutelma. Meriläisen musiikille tyypillinen kadensaalinen ele syntyy tempon hidastuessa, kudoksen ohentuessa ja dynamiikan vaimentuessa. Kadensaalisten eleiden tarkastelu muodostuu keskeiseksi silloin, kun analyysissä määritellään muotoyksiköiden välisiä rajakohtia.

2.5.2 Keskitason analyysi

Sävellyksen kokonaisuuden tarkastelu lähtee liikkeelle teoksen kokonaisuudesta, jolloin pyritään löytämään siinä erottuvia rajakohtia. Keskitason analyysissä teos pilkotaan luontevasti jakaantuviin yksikköihin ja tarkastellaan niiden rakennepiirteitä.

Meriläisen teoksissa temaattisen aineiston työstäminen alkaa välittömästi. Hänen musiikkinsa on niin sanoakseni totaalista variointia. Materiaalit muuntuvat ja yhdistyvät toisiinsa muodostaen laajempia yhtäjaksoisia kokonaisuuksia – yhtenäisiä ajatuslinjoja, joita voidaan nimittää perinteisen terminologian mukaisesti *taitteiksi*. Englanninkielisessä nykymusiikkia käsittelevässä kirjallisuudessa käytetään tavallisimmin nimitystä ”phrase” (vrt. esim. Stucky 1981). Taitteiden yhteenliittymät muodostavat kestoiltaan laajempia *jaksoja*, jotka perinteisessä musiikissa jäsentyvät sonaatti- ja rondomuotojen kaltaisiksi kokonaisuuksiksi.

Meriläisen teosten muodon yhteydessä Heininen puhuu ”karakterimetamorfoosien tekniikasta”, siteeraa Niels Viggo Bentzonin toteamusta ”metamorfoosi on aikamme muoto” ja toteaa, kuinka ”useat skandinaaviset säveltäjät [ovat] viljelleet metamorfoositekniikkaa, joka kuitenkin melkoisesti poikkeaa Meriläisen ajattelusta lähinnä melodisen luonteensa ja klassistisen, tonaalisen tyyli-taustansa vuoksi” (Heininen 1972, 78). Onko Meriläisen teosten kohdalla sitten kyse metamorfoosista vai transformaatiosta riippuu lähinnä siitä, miten käsitteet määritellään. Kirjallisuudessa käsitteet esiintyvät usein synonyymeinä (vrt. esim. Dallin 1974, 174–177 ja Macdonald 1980, 117).

Transformaatiolla tarkoitetaan prosessia, jossa teemaa muunnetaan siten, että uudessa kontekstissa se saavuttaa erilaisen hahmon, mutta muunnoksen eri elementit ovat edelleen palautettavissa alkuperäiseen teemaan (Macdonald 1980, 117). Teeman muoto siis muuttuu, mutta perushahmot ovat kuitenkin tunnistettavissa. Metamorfoosi puolestaan on niin ikään prosessi, mutta siinä teemaa muutetaan siten, etteivät sen alkuperäiset tunnuspiirteet ole enää tunnistettavissa (Kuokkala 1992, 20). *Kolmannen sinfoniansa* (1968/77) rakenteellisten periaatteiden esittelyn yhteydessä Paavo Heininen määrittelee variaation (joka hänellä tässä yhteydessä tarkoittaa samaa kuin transformaatio) ja metamorfoosin välisen eron seuraavasti: ”Variaatio on vegetatiivista erilaisuutta muuttumattoman identiteetin puitteissa, metamorfoosi taas orgaanista samuutta kätkeytyneenä ilmaisun muuttuneen identiteetin alle” (Heininen 1978). Metamorfoosilla tarkoitetaan siis musiikillisen aiheen muodonmuutosta tunnistamattomaksi hahmoksi. Transformaation ja metamorfoosin yhteinen piirre on niiden prosessiivinen luonne, ts. sävellyksellä on ensi tahdeista lähtien jokin päämäärä. Mutta metamorfoosi ete-

nee prosessina pitemmälle kuin transformaatio, kuten tanskalainen säveltäjä Vagn Holmboe havaitsi säveltäessään kuusiosaista muunnelmateosta *Suono da bardo* (1950). Viidettä osaa työstäessään hän huomasi, kuinka materiaali oli etäännytynyt alkulähtökohdistaan kohti sitä romanialaista valituslaulua, johon teos päättyy. (Nørgaard 1978, 45.) Toisin sanoen metamorfoosissa on kyse jatkuvasta kehitysprosessista yhdestä musiikillisesta ideasta toiseen, kuten Holmboe on todennut vuonna 1961:

”Muunnelmahan ei sinänsä ole mikään muoto, vaan eräs työskentelytapa, joka on aikaisemmin johtanut erilaisiin muotokokonaisuuksiin. Näin saattaa tapahtua nykyäänkin. Mutta kaikkien ajankohtaisten muotomahdollisuuksien joukossa on metamorfoosi mielestäni kaikkein vahvin, koska sillä sen lisäksi, että se muuntelee erästä substanssia, on myös päämäärä, joka pakottaa tapahtumasarjan järjestykseen ja jonka ansiosta tässä muotokaavassa on samaa hienosyisyyttä ja tasapainoa kuin. esim. klassisessa sonaatissa.” (Nørgaard 1978, 45.)

Jean Sibeliuksen *4. sinfonian* analyysissään Kari Rydman jakoi temaattisen muuntelun perusmahdollisuudet kahteen luokkaan: (1) melodinen hahmo ei muutu ja (2) melodinen hahmo muuttuu (Rydman 1963, 19). Näistä edellisen voidaan katsoa vastaavan transformaatiota ja jälkimmäinen puolestaan sisältää ainekset metamorfoosiin. Seuraavien esimerkkien avulla pyrin havainnollistamaan transformaation ja metamorfoosin välisiä eroja – ja yhtäläisyyksiä.

Temaattinen transformaatio 1800-luvun musiikissa personoituu Franz Lisztin tuotantoon. Esimerkissä 6a esiintyvä Lisztin *h-molli-pianosonaatin* (1852–53) dramaattinen teema on esimerkiksi 6b transformoitunut laulavaksi linjaksi. Melodinen hahmo on molemmissa sama: intervallirakenteet ovat lähes identtiset ja rytmikkaa on muunnettu lähinnä harvennuksen keinoin. Karakteristisimmat muutokset koskevat dynamiikkaa ja kosketustapaa (*f marcato* → *cantando espressivo*), rekisteriä (basso → diskantti) sekä säestystä (soinnut → murtosoinnut). Näiden muutosten myötä teeman luonne muuttuu olennaisella tavalla.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating a transformation of a melodic motif. Staff 'a)' shows the motif in the bass register with a dynamic marking of *f marcato*. Staff 'b)' shows the same motif transformed into a more lyrical style, marked *cantando espressivo*, and moved to the treble register. The rhythmic structure and intervallic relationships are preserved between the two versions.

ESIMERKKI 6a–b. Franz Liszt: Pianosonaatti h-molli (Macdonald 1980, 118).

Esimerkissä 7 on Béla Bartókin *toisen jousikvartetin* (1915–17) 1. osan aloittava motiivi (a) ja muutama osan aikana esiintyvä transformaatio (b–g). Ainoastaan kolmen ensimmäisen sävelen rytmi ja intervallien suunta säilyvät vakioina. Motiivin muut aika-arvot ja intervallit laajenevat tai supistuvat ja melodisen kaar-

roksen suunta myös vaihtelee. Silti muunnosten yhteys alkuperäiseen motiiviin ei kertaakaan kyseenalaistu – nimenomaan motiivin avausrytmin ja liikesuunnan ansiosta. (Dallin 1974, 175.)

a. p3
p

b. p3
p

c. p8
pp

d. p8
p

e. p9
p

f. p16
p dolce cresc.

g. p17
p mf

ESIMERKKI 7. Béla Bartók: Jousikvartetto nro 2, 1. osa (Dallin 1974, 175).

Edellinen esimerkki liikkui jo transformaation ja metamorfoosin rajoilla. Esimerkissä 8 toteutuu ratkaiseva askel metamorfoosin alueelle. Näyte on jälleen Bartókin musiikista, hänen *neljännestä jousikvartetostaan* (1928) ja siinä esitellään kvartetton ääriosia dominoivan motiivin metamorfoosi. 1. osan alussa motiivi ja sen inversio esitellään alkuperäisessä muodossa (a). Seuraavissa versioissa (b–c) joitakin motiivin intervaleja ja aika-arvoja on laajennettu, jolloin melodinen profiili on jo muuttunut huomattavasti. Huomio kannattaa kiinnittää myös siihen, kuinka alkuperäisen motiivin inversio toteutuu myös versiossa c. Loput motiivin muunnokset ovat kvartetton viimeisestä osasta. Aluksi version c rytmi on muuttunut kohotahdilliseksi ja motiivin pituus on kasvanut (d) ja tämä versio kuullaan lähes välittömästi inversiona (e). Seuraavassa versiossa (f) intervellit ja ambitus ovat laajentuneet ja kuudestoistaosat esiintyvät puoli iskualaa aikaisemmin. Versio g on f:n vapaa inversio. Viimeisessä vaiheessa (h) motiivi on kasvanut aidoksi melodiaksi, jonka jälkipuolisko on alkupuoliskon vapaa inversio. Melodia on johdettu alkuperäisestä motiivista (a), mutta tämän voi todeta vain, mikäli on

seurannut motiivin metamorfoosiketjua. (Dallin 1974, 176.) Kvartetto päättyy motiivin alkuperäiseen muotoon (a), jolloin kyse on muodon symmetrian pala-uttavasta eleestä. Yksi yhteinen nimittäjä motiivin eri transformaatioille kuitenkin löytyy, nimittäin aiheen välitön muunnos inversioksi.

a. p4



b. p4



c. p8



d. p45



e. p46



f. p46



g. p47



h. p47



ESIMERKKI 8. Béla Bartók: Jousikvartetto nro 4, 1. ja 5. osat (Dallin 1974, 176–177).

Esimerkissä 9 on näyte metamorfoosista, joka vastaa Rydmanin mainitsemaa ta-
pausta melodisen hahmon muuttumisesta siten, että "intervallit täyttyvät loma-

ja sivusävelillä, jotka saattavat ottaa hahmosävelten paikan” (Rydman 1963, 20). Bartókin *viidennen jousikvartetton* (1934) eri osien välinen, symmetrisesti toteutuva temaattinen sukulaisuus toteutuu metamorfoosin keinoin: 5. osa jatkaa 1. osan ja 4. osa jatkaa 2. osan materiaalin työstämistä niin sanotusti uudesta näkökulmasta – sama periaate esiintyy myös esimerkiksi Alban Bergin kaksiosaisessa *jousikvartetossa* vuodelta 1910. Bartókin kvartetton 2. osan teema on 4. osassa laajentunut niin huomattavasti, että niiden välistä yhteyttä on äärimmäisen vaikea havaita, mutta lähempi tarkastelu osoittaa, kuinka teeman sävelet kätkeytyvät muunnokseen lähes intervallitarkasti. Laajennuksesta huolimatta muunnoksen melodinen profiili vastaa alkuperäistä.

The image shows a musical score for two staves, labeled '2.tétel' and '4.tétel'. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the 2nd movement, with a melodic line in the upper staff and a more rhythmic line in the lower staff. The second system continues the 2nd movement. The third system shows the beginning of the 4th movement, with a melodic line in the upper staff and a more rhythmic line in the lower staff. The fourth system continues the 4th movement, with a 'pizz.' marking above the upper staff. The score illustrates the complex melodic relationship between the two movements, showing how the 4th movement's melody is a transformed version of the 2nd movement's melody.

ESIMERKKI 9. Béla Bartók: Jousikvartetto nro 5, 2. ja 4. osat (Kárpáti 1984, 27).

Edellisistä esimerkeistä ilmenee käsittääkseni havainnollisesti se, ettei transformaation ja metamorfoosin välille voida tehdä yksiselitteistä eroa – raja näiden välillä lienee usein tulkinnanvaraista. Ehkä kuitenkin esimerkissä 8 esiintynyt motiivin muunnoksen päämäärähakuinen luonne on metamorfoosille olennaisinta: siinä vaiheessa kun teema tai motiivi on transformaatioprosessissa muunnutun *ratkaisevalla tavalla* tunnistamattomaksi, on kyse metamorfoosista. Metamorfoosi siis edellyttää transformaatioprosessia, mutta metamorfoosin ei tarvitse olla transformaatioketjun päämääränä.

Meriläisen teoksissa esiintyy sekä transformaatio- että metamorfoositekniikkaa, usein juuri edellisissä esimerkeissä esiteltyjä periaatteita vastaavalla tavalla. On kuitenkin todettava, että Meriläisen musiikissa säveltaso-organisaation ja rytmin ohella myös sointi osallistuu usein ratkaisevalla tavalla muunnosprosessiin, jolloin aiheen muunnos saattaa soinnin avulla identifioitua vielä alkuperäiseen, vaikka rytmi ja intervallirakenne olisivatkin jo muuttuneet tunnistamattomiksi. Tutkimuksessani olen pyrkinyt selvittämään, kuinka aiheiden muunnosprosessit etenevät sävellysten jaksoissa. Jo tässä yhteydessä haluan

mainita sen, että toisinaan aiheiden varioitumisprosessi on Meriläisen teoksissa viety niin pitkälle, että aiheiden keskinäiset yhteydet ovat tulkinnanvaraisia.

2.5.3 Makrotason analyysi

Makrotason analyysissä teoksen jaksojen muodostamaa jatkumoa tarkastellaan kokonaisuuden kannalta – ts. millä tavoin teos toteutuu kokonaisuutena, häämöttääkö sen taustalla kenties perinteeseen viittaavia jäsennyksiä vai onko mahdollisesti kyseessä ainutkertainen muotoratkaisu. Yllättävää kyllä, myös tämä tarkasteluvaihe pitää sisällään suuressa määrin tulkintaa. Vaikuttaa siltä, että mitä kauemmaksi teokset ovat etääntyneet perinteisten muotokokonaisuuksien vaikutuspiiristä, sitä alttiimpia tulkinnoille niiden rakenteet ovat. Tämä ilmenee esimerkiksi Steven Stucky ja Charles Bodman Raen analyysistä Witold Lutoslawskin teoksista (Stucky 1981; Bodman Rae 1999). Esimerkiksi orkesteriteoksen *Mi-parti* (1976) jakaantumisesta yksittäisiin jaksoihin molemmat tutkijat ovat suurin piirtein samaa mieltä – aleatorisen kontrapunktin yksi tyypillisiä piirteitä onkin se, että musiikki etenee melkoisen selkeästi rajautuvina ”blokkimaisina” jaksoina. Olennaisimmat näkemyserot ilmenevätkin kokonaismuodon kohdalla, vaikka molemmat jakavat teoksen kahteen jaksoon, joita seuraavat lyhyt kliimaksi ja laaja kooda. Bodman Raelta jää kuitenkin kokonaan huomioimatta ympäröivästä kudoksesta hätkähdyttävästi erottuvan vaskivoittoisen kommentin rakennetta jäsentävä merkitys. Kommentti toistuu kahteen otteeseen ja Stucky on ymmärtänyt oikein sen rakenteellisen funktion teoksessa, nimittäen sitä ”vaskien keskeytykseksi”. Tämä on vain yksi esimerkki nykymusiikkiteosten rakenteiden tulkinnanvaraisuudesta.

Etenkin 1960- ja 1970-luvuilla nykymusiikin muotoanalyysissä korostettiin usein teosten ainutkertaisuusprinsiippiä. Käsittääkseni tämä kuvastaa sarjallisesta ajattelutavasta periytynyttä kehitysoptimismia: jokaisen sävellyksen tehtävänä oli olla ainutkertainen ratkaisu ainutkertaisiin sävellysteknisiin ongelmiin ja tämän ongelmanratkaisun tehtävänä puolestaan oli viedä musiikin *kehitystä* eteenpäin. Ainutkertaisuusprinsiipin ihannoiti ilmenee kirkkaana esimerkiksi Salmenhaaran Ligeti-tutkimuksessa (Salmenhaara 1964) ja jossain määrin vielä hänen Sibeliusen *Tapiola*-tutkimuksessaan (Salmenhaara 1970). Myös Heinisen Meriläiseseen (Heininen 1972) rivien välistä huokuu yksilöllisten muotoratkaisujen ihannoiti – etenkin *2. pianosonaatin*, *2. pianokonserton* ja *3. sinfonian* rakenneanalyysien yhteydessä. Vielä vuonna 1987 Harri Suilamo toteaa Meriläisen säveltäjätyypistä, että ”hänen ratkaisuilleen on usein ominaista teoskohtaisuus” (Suilamo 1987). Suomalais säveltäjistä sävelteoksen ainutkertaisuusprinsiipin tunnetuimpia edustajia lienee Jukka Tiensuu, jonka tuotannon peruspiirteitä ovat teos teokselta vaihtuvat ongelmanasettelut. Hänen estetiikkansa mukaisesti jokaisella sävellyksellä on oltava oma erityinen syynsä syntyä, minkä takia sävellysprosessi etsii aina uusia muotoja ja tarvitsee raaka-ainekseen mitä moninaisimpia materiaaleja. Juuri tämän vakaumuksen takia hänen tyyliinsä ja kehityksensä luonnehdinta on koettu hankalaksi tehtäväksi. (Heiniö et al. 1994, 508–509.)

Padilla tekee tärkeän havainnon todetessaan, että vaikka uuden etsintä on nykymusiikissa hyvin keskeistä, niin sillä on myös rajansa: materiaali ei voi olla aina ja jokaisessa tapauksessa relevantein kriteeri, eikä jokaisen teoksen materiaalissa aina ilmene jotakin vallankumouksellista (Padilla 1997, 184). Yhtä lailla skeptisesti tulee käsittääkseni suhtautua myös uskomukseen, että jokaisessa uu-

nessa 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 työستävätkin tavalla tai toisella samaa perusmateriaalia monissa teoksissaan. Eri teosten tärkein ero ei siis tällöin piile niiden materiaalisessa perustassa vaan siinä, kuinka säveltäjä käyttää sävellyskeinoja, miten hän rakentaa teokseen jännitteitä ja purkauksia, nousuja ja suvantovaiheita ja luo teokseen kiinteän kokonaisuuden. (Padilla 1997, 184–185.)

2000-luvun alkuvuosina, ainutkertaisuusprinsiippivaatimusten kenties jo laannuttua, saattavat monet takavuosina “ainutkertaista” vaikuttaneet teokset tuntua yllättävän konservatiivisilta. Tähän havaintoon viittasi Meriläinenkin vuonna 1984:

“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 1984b.)

Perinteisiä symmetrisiä muotoja ei välttämättä tarvitse hylätä 1900-luvun musiikin analyyseissä, 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 ABA¹-rakenteiden ja jopa sonaattimuotojen (lyömäsoittimille sävelletyissä teoksessa *Ionisation*) olemassaolo (Mäkelä, 1990, 70). Samaten Krzysztof Pendereckin radikaalin 1960-luvun kenties kuuluisin teos *Threnody* (1960) noudattaa kahdenpuoleista rakennetta (Morgan 1992, 410). Sekä Varèsen että 1960-luvun Pendereckin modernistisuus kohdistui ensisijaisesti soinnillisiin tekijöihin – edellisellä lyömäsoittimiin ja jälkimmäisellä etenkin jousisoittimien uusiin soittotapoihin – kun sitä vastoin muotorakenteet saattavat noudattaa yllättävän perinteisiä näkemyksiä. Onkin luontevaa ajatella, että vaikka musiikin muodot voivat olla hyvin erilaisia, on edelleenkin olemassa yleisiä periaatteita, jotka tavalla tai toisella ilmenevät muodoissa. Näiden periaatteiden selvittämisessä ovat käsitteet *kommunikoivuus* ja *dramaturgia* hyviä lähtökohtia.

Kommunikointia yleisön kanssa on pidetty nykymusiikin yhtenä keskeisimpänä ongelmana. Nykysäveltäjät ovat reagoineet syytöksiin musiikkinsa vaikeatajuisuudesta lähinnä kahdella tavalla: toiset säveltäjät ovat alkaneet säveltää helppotajuisemmin pyrkien ottamaan huomioon myös tavallisen kuulijan odotukset, kun taas toiset säveltäjät ajattelevat nykymusiikin kommunikaatio-ongelmien syntyneen yleisön jälkijättöisyydestä (Aho 1992b, 262). Vaikein tilanne lienee säveltäjillä, jotka ovat perusteellisesti miettineet musiikin kommunikoivuutta ja löytäneet mielestään ihanteellisen ratkaisumallin *tinkimättä* esteettisistä lähtökohdistaan. Usko Meriläisen vastaus nykymusiikin kommunikaatio-ongelmille oli “musiikillinen karakteristiikka”, jota säveltäjän pettymykseksi kuulijat eivät ole useinkaan teoksista havainneet.

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. Musiikillisessa dramaturgiassa Aho erottaa 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 1992b, 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 kehittämään ”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 ja staattisen dramaturgian yhdistäminen tuottaa Ahon mukaan usein dramaturgisesti sangen tehokkaan vaikutuksen. Luontevasti tämä vaikuttaa soveltuvan aleatoriseen musiikkiin, jonka piiristä Ahokin poimii esimerkiksi Witold Lutoslawskin suosiman kaksiosaisen muototyypin, jossa tapahtumaintensiteetiltään staattista ensiosaa seuraa tauotta dynaaminen toinen osa, johon musiikillinen tapahtuminen keskittyy (vrt. 2. *sinfonian* osat *Hésitant* ja *Direct*). Staattisen ja dynaamisen dramaturgian yhdistelmä ilmenee myös kahdenpuoleisessa rakenteessa, jonka lopussa palataan 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 saattaakin tehdä suuremman vaikutuksen verrattuna sen ensimmäiseen esiintymiseen. (Aho 1992b, 274–275.)

Lähtökohtani Meriläisen teosten muotoanalyysissä on se, että mikäli sävellyksen jaksot ovat järjestyneet tuottamaan vaikutelman symmetrisestä muotokokonaisuudesta (kahdenpuoleiset rakenteet), niin perinteisiä muotonimikkeitä on syytä käyttää. Symmetristen rakenteiden yhteydessä on kuitenkin aihetta pohdita sitä, kuinka paljon kokonaisuus sietää muuntelua tai tyypistämistä ollakseen vielä kertaus. Mikäli teoksen (tai sen osan) lopussa palataan alun materiaaliin, on selvitetävää, toteutuuko kahdenpuoleinen rakenne vai onko kyseessä ns. *muodon symmetrian palauttava ele*, joka jälkisarjallisessa musiikissa on yllättävän yleistä – ja joka ei tuota vaikutelmaa kahdenpuoleisesta kokonaisuudesta. Luontevimmin tällainen ele esiintyy metamorfoosiprosessin lyhyenä koodana, jossa kuulijan mieliin palautetaan prosessin alkutilanne (vrt. esimerkiksi Bartókin *neljännen jousikvartetin* 1. ja 5. osat; ks. esimerkki 8).

Meriläisen teosanalyysissä on syytä ottaa käyttöön nykymusiikin yhteydessä kenties yllättävältä vaikuttava rakenneperiaate, nimittäin *muodon syklisyys*. Syklisyydellä tarkoitetaan niitä erilaisia menettelyjä, joilla teoksen rakennetta pyritään yhtenäistämään. Sisäisissä syklisissä menettelyissä pyritään materiaalin yhtenäistämiseen ja ulkoisissa syklisissä menettelyissä tähdätään osien yhdistämiseen. Veijo Murtomäen esittelemistä tavoista toteuttaa sävelteoksen sisäinen ja ulkoinen syklisyys (Murtomäki 1990, 29–30) nostan esiin Meriläisen teosanalyysien kannalta keskeisimmät vaihtoehdot.

Sisäinen syklisyys toteutuu Meriläisellä lähinnä kahdella tavalla: (1) yksi tai muutama aihe muodostaa koko teoksen (myös moniosaisen) lähtökohdan, jolloin esimerkiksi teeman transformaatiot vastaavat yhteydestä; (2) metamorfoosin menetelmä, jossa uudet ideat ovat muuttumisprosessin tulosta: alku- ja päätepiste eivät ole yhdistettävissä keskenään muutoin kuin prosessin seuraamisen avulla.

Ulkoisista yhdistämistekniikoista Meriläisen kohdalla tulevat kysymykseen seuraavat: (1) osat yhdistetään yhdeksi jatkuvaksi kokonaisuudeksi, mutta kyseessä on vielä selkeästi moniosainen teos; (2) ”neliosainen yksiosainen muoto” – joka toteutuu esimerkiksi Schönbergin *Pelléas ja Mélisandessa* tai *Kamarikonsertossa nro 1* sekä Pendereckin *1. viulukonsertossa* tai *2. sinfoniassa* – on yksiosainen kokonaisuus, jossa tavallisimmin laajan sonaattimuodon puitteisiin on integroitu hidas osa (esimerkiksi laaja sivuteema) ja scherzo sekä finaali (esimerkiksi kertausjakso); (3) fuusiomuoto, jonka yksiosaisesta kokonaisuudesta voi löytää esimerkiksi perinteisen sinfonian osakarakterejä, mutta joka ei enää noudata perinteistä sektiojakoa.

3 VUODET 1953–62 – UUSKLASSISMIA, DODEKAFONIAA JA ELEKTROAKUSTISIA KOKEILUJA

3.1 Nuoruusvuodet Tampereella ja opinnot Helsingissä

Usko Aatos Meriläisen (s. Tampereella 27.1.1930) ensikosketus musiikin maailmaan tapahtui ennen sotia. Hänen äitinsä oli nuoruudessaan opiskellut viulunsoittoa ja hän myös lauloi mielellään sekä soitti mandoliinia, joka tuohon aikaan oli suosikki-instrumentti. Mandoliinin parissa myös tuleva säveltäjä sai ensikontaktinsa musiikkiin, mutta ratkaisevampaa oli pianon hankkiminen äidin toiveiden mukaisesti perheen uuteen omakotitaloon vuonna 1938. Piano-opinnot jatkuivat kuitenkin vain talvisodan syttymiseen saakka, jolloin Meriläisen perhe muutti kaupungista sotaa pakoon maaseudulle. Toisaalta nuorukaisen musiikkiinnostus oli laantunut alkuinnostuksen jälkeen muutenkin: opiskelu tuntui tylsältä, enemmän kiehtoivat ajan jännittävät tapahtumat, jotka heijastuivat sotaisiin leikkeihin. Soittotunnit tuntuivat lähinnä velvollisuudelta, eikä pojalla ollut mitään aikomuksia suuntautua vakavamielisempään, ammattimaiseen soitonopiskeluun. (Meriläinen 1988, Kinnunen 1966.)

Nuorukaisen mieli kuitenkin muuttui sotien jälkeen nopeasti, kuten hän itse vuosikymmeniä myöhemmin on kertonut: ”Musiikin tarve jollakin tavalla suorastaan iski – voi sanoa, että menetin mielenkiintoni kaikkeen muuhun.” Vuonna 1946 hän aloitti opintonsa Tampereen musiikkiopistossa diplomiurkuri Heikki Seppälän oppilaana. Seppälän opetus antoi Meriläiselle hyvät pohjatiedot paitsi soittamisessa myös teoria-aineissa. Pian syntyivät jo ensimmäiset sävellysyritelmätkin:

”Kyllä niitä joitakin syntejä tuolloin oli, mutta ne olivat hyvin lapsellisia. Eihän minulla ollut mitään tuntumaa tähän [säveltämiseen]. Minua huvittaa kyllä, kun joissakin yhteyksissä on tullut esille, että luonnontunnit – vesipisarot jotka tulee sieltä Sibeliukselta... että kyllä ne [ensimmäiset sävellykset] olivat tuollaisia luonnontuntuja ja tällaisia talvi-iltoja, lumisateita. Mutta kuten sanottu, ne olivat hyvin lapsellista hommaa. Mutta vähitellen kun teoriaa opiskeltiin niin tietysti tällainen klassinen tyyli ja kaikki nämä olivat pinnalla ja keskeisiä. Täällä [Tampereella] minun huippusävellykseni oli Beethovenin 32 muunnelmia c-molli, jotka silloin ilmeisesti olivat vielä minulle liian vaikeita, mutta kyllä minä niistä jotenkin selvisin. Sehän nyt kuvaa sitä

kunnianhimoista suuntaa, mikä silloin minulla oli – siis että kovasti pianistiksi ja suuria teoksia piti soittaa.” (Meriläinen 1988.)

Lapsuudessa kylvetty siemen oli päässyt itämään ja sai nyt oikeat kasvuolosuhteet. Musiikki valtasi nuorukaisen mielen kokonaan ja koulu – Tampereen lyseo – ei enää kiinnostanut. Pian oli edessä ratkaiseva päätös: koulunkäynti jäi kesken ja ammattiin tähtäävät musiikkiopinnot saivat voiton. Päätös ei luonnollisesti ollut helppo, etenkin koska vanhemmat olivat epäilevällä kannalla. Eihän suvussa ollut aikaisemmin ollut edes mainittavaa musiikillista lahjakkuutta – ainoastaan äidin isä Frans Vihtori Toivosen intohimona tiedetään olleen musisointi. Hän oli ammatiltaan suutari, jolla Tampereen hienostorouvat teettivät kenkensä. Frans Vihtori oli taitava ammattimies, joka kuitenkin olisi mieluummin soittanut viulua: kouluttamatta, ilman nuotteja, mutta korvaltaan tarkkana. (Kinnunen 1966, Meriläinen 1988.)

Usko Meriläisen musiikilliseen heräämiseen kuului luonnollisesti myös jokaviikkoiset orkesteri- ja solistikonsertit. Etenkin orkesterimusiikki vaikutti olleen suuri innoituksen lähde, niin konserttien kuin partituurien tutkimisenkin muodossa. Piano-opinnot olivat kuitenkin vielä tässä vaiheessa etusijalla, ja Tampereen musiikkiopiston kevätnäytteen arvostelu toukokuussa 1948 kehaisee ohimennen: “...Usko Meriläisellä Sibeliuksen Capricessa kävi aito nuorukaistemperamentti kauniisti ilmi...” Vuotta myöhemmin nuori muusikko sai maistaa ensimmäisen kerran kritiikin nurjaakin puolta: “Usko Meriläisellä on varmasti lahjoja ja musikaalisuutta, mutta teknillinen selvyys kärsii liian nopeasta temposta.” (Kinnunen 1966, Nieminen 1988, 4.)

Opinnot Tampereen musiikkiopistossa päättyivät vuonna 1950, jonka jälkeen hän siirtyi Sibeliuksen Akatemiaan. Yllättävää kyllä, piano-opinnot jäivät nyt taka-alalle ja pääaineiksi kehkeytyivät orkesterinjohto ja – hieman myöhemmin – säveltäminen:

“Minä en enää muista missä vaiheessa minua alkoi kiihottamaan ja kiinnostamaan tämä kapellimestarityö. Että lähinnä minä pyrin sinne. Ja nimenomaan kun kuulin, että Funtek tulee sinne opettajaksi, niin sinne piti välttämättä päästä. Ja sitä en todellakaan kadu: se oli hyvin hedelmällinen ja hieno aika. [...] Jotenkin minä totesin, että minä haluan laajemman instrumentin, ja että hyvää pianistia minusta ei enää tule – ehkä sen takia, että sen verran myöhään se into nousi. Tämä kapellimestarityö ja siten Merikannon luokse sävellystä opiskelemaan. Kyllä ne nousivat [etusijalle], ja pianonsoittohan sitten jäi varsin vähiin lopulta.” (Meriläinen 1988.)

Leo Funtekin kursseille osallistuivat Meriläisen kanssa samaan aikaan myös Jorma Panula ja Paavo Berglund, joista jälkimmäinen tosin kohta siirtyi Wieniin opiskelemaan. Myös Aarre Merikannon johdolla opiskeli koko joukko tulevia nimekkäitä suomalaissäveltäjiä: Meriläisen lisäksi mm. Einojuhani Rautavaara, Aulis Sallinen, Paavo Heininen, Matti Rautio, Leonid Bashmakov, Illka Kuusisto ja Jouko Linjama.

Ennen Sibeliuksen Akatemiaa Meriläinen ihaili klassismin ajan mestareita, erityisen hartaana Beethovenia – sekä tietenkin Sibeliusta. Näiden ihanteiden vaaraan hän rakensikin ensimmäisen musiikkikäsityksensä, mikä ilmenee hänen ensimmäisessä julkisesti esitetystä orkesteriteoksensa *Sumu*. Se valmistui vuonna 1952 ja kantaesitettiin 12. syyskuuta Tampereen kaupunginorkesterin konsertissa. Nuoreen säveltäjään teki järäyttävän vaikutuksen se, kuinka suuri joukko

muusikoita opiskeli nuotteja, joita hän oli paperille pannut. Teos on vielä tallessa, mutta esityskiellossa:

“Kyllä se tuolla jossakin laatikossa on, mutta pysyköön siellä. Se nyt on tällainen, sanoisinko sibeliaanis-vaikutteinen. En minä enää edes muistakaan, mitä siellä oli... Engannintorvisoolo siellä oli ainakin, ja siellä lopussa – josta minä itse olin kovasti vaikutettu – käytettiin tukittuja käyrätorvia, joka oli tällainen etäinen ja aivan kuin sumusta kuuluva sointi. Kyllä siinä oli paatostakin kovasti, niin kuin nuorella täytyy ollakin. Se oli todellakin sellainen omin päin tehty, joka soitettiin täällä [Tampereella]. Oikeastaan monta kertaa ajattelee, että kaikkeen tottuu, ja se on pahe: monet hyvät asiat tulevat tavanomaisiksi. Muistan sen kun iso orkesteri soittaa minun nuottejani, niin se oli jotain niin suurta. Että ei ole oikeastaan koskaan myöhemmin tällä tavalla tuntunut suurenmoiselta kun orkesteri soittaa. Nimenomaan se, että siinä oli palanen minua. Koko tämä asia oli minulle tavattoman vaikuttava ja se oli yksi niitä suurimpia elämyksiä.” (Meriläinen 1988.)

Sumu sai Aamulehden konserttikritiikissä myönteisen vastaanoton: “Sävellys tapasi tunnelmassaan hyvin osuvasti sakean sumun keskellä syntyvän, rauhattoman ja pois pyrkivän olotilan. Loppu oli varsinkin onnistunut. Nuoren säveltäjän opettajalla (Aarre Merikanto) on varmaan suuri osuus juuri soitinnuspuolen onnellisessa ratkaisussa. Kaikenkaikkiaan tavallista suurempia lupauksia herättävä esikoisteos.” Vielä saman syksyn aikana *Sumu* esitettiin Pohjoismaisilla musiikkijuhlilla Oslossa. (Nieminen 1988, 5.)

3.2 Uusklassinen vaihe

Sävellysohjelmien ohella Meriläisen pääaineena oli myös orkesterinjohto, eikä vuonna 1953 vielä ollut lainkaan selvää, kumpi kiinnostuksen kohde perisi lopulta voiton. Lokakuussa 1953 Meriläinen totesi johtamansa *ensimmäisen sinfonian* kantaesityksen yhteydessä: “Vieläkin tuntuu siltä kuin säveltäjä ja kapellimestari katsoisivat minussa toisiaan hiukan syrjäsilmin: kumpi saa lopulta ensi sijan? Luulen kuitenkin molempia tarvittavan, sillä uhkarohkeata kai olisi odottaa tulevaisuudessa Suomessa toimeen vain säveltämisellä.” Samana syksynä Meriläinen teki opintomatkan Salzburgiin, jossa hän osallistui Igor Markevitchin kapellimestarikursseille. (Nieminen 1988, 5–6.) Samalla Meriläisen ensimmäiset laajamuotoiset teokset saivat – modernistisista aineksistaan huolimatta – myönteistä palautetta kriitikoilta, mikä varmasti osaltaan edesauttoi säveltäjä-Meriläisen voittoa kapellimestari-Meriläisestä.

Mikäli *Sumu* vielä heijasteli kansallisromanttisia ihanteita, niin uudet virikkeet nousivat pian ajankohtaisiksi. Einar Englundin kaksi ensimmäistä sinfoniaa (1946 ja 1947) häkellyttivät sibeliaaniseen perinteeseen tottunutta nuorta säveltäjäpolvea: “Tuon konsertin jälkeen olimme kaikki englundiaaneja”, on Joonas Kokkonen kertonut Englundin *ensimmäisen sinfonian* kantaesitystä muistellessaan (Heiniö 1995, 37). Meriläisen kohdalla merkittävimmät kansainväliset vaikutteet löytyivät Igor Stravinskyn ns. venäläisen kauden teoksista ja Béla Bartókin myöhäistuotannosta. Varhaistuotantonsa keskeiset virikkeet ja piirteet Meriläinen on kirjannut seuraavasti:

“Ruotsin radiosta kuulemani Stravinskin ‘Kevätuhri’ muodostui minulle vahvaksi herätteeksi ja 50-luvun opiskeluaika kului vahvan ‘stravinskiaanisuuden’ merkeissä. Ensimmäiset laajmuotoiset teokseni, *ensimmäinen sinfonia*, *pianokonsertto* ja *Konsertto orkesterille* ovat tietyn neoklassisen ajatustavan sävyttämiä, keskeisenä aineksena motorisen rytmin liike. Sinfoniassa ja orkesterikonsertossakin on jo havaittavissa pyrkimystä tonaliteetin ulkopuolelle, kuitenkin täysin spontaanein sävytyksin ilman ‘systemaattisia’ rakenteita.” (Meriläinen 1976a, 105.)

Meriläisen uusklassinen vaihe ajoittuu vuosiin 1953–58. Tämän tyylikauden keskeiset teokset ovat *1. sinfonia* (1953–55), *Sarja neljälle vaskipuhaltimelle* (1954), *Partita for Brass* (1954), *1. pianokonsertto* (1955), *Konsertto orkesterille* (1956) ja *Pianosonatiini* (1958), joista viime mainittu valmistui Asconassa dodekafonian opintojen lomassa, “kun oli ikävä tyttärtä ja kotiin” (Meriläinen 1988). Kansainvälistä tunnustustakin oli luvassa ja kesällä 1954 Tampereelle osoitettu kirje tuntui nuoresta säveltäjästä varmasti pieneltä läpimurrolta. Cincinnatin sinfoniaorkesterin johtajan Thor Johnsonin nimeä kantavassa sävellyskilpailussa Meriläisen *Partita for Brass* sai toisen palkinnon. Einojuhani Rautavaara voitti kilpailun teoksellaan *A Requiem of Our Time*. Palkintosumma oli 175 dollaria. (Nieminen 1988, 6.) Toisaalta jo seuraavana vuonna Meriläinen koki kotimaassaan takaiskun, kun hänen *1. pianokonserttonsa* julistettiin Suomen Kulttuurirahaston sävellyskilpailussa mahdottomaksi soittaa (Heininen 1972, 69). Väitteet teoksen ylitsepääsemättömistä teknisistä vaikeuksista kumosi joulukuussa 1956 Olli Tenkanen, joka soitti konserton kantaesityksen Kuopiossa säveltäjän johtamana.

Yleisesti ottaen voidaan todeta, että Meriläisen uusklassisen kauden teokset paljastavat myös perinteisiä arvoja korostavan opiskeluympäristön: dodekafoniaa ei tuolloin Suomessa vielä opetettu, Keski-Euroopassa kohua herättäneestä sarjallisuudesta puhumattakaan. 12-sävelmusiikin edelläkävijöitä olivat Suomessa Erik Bergmanin *Kolme fantasiaa* klarinetille ja pianolle vuodelta 1954 ja orkesteriteos *Tre aspetti d’una serie dodecafonica* vuodelta 1957 (Heiniö 1995, 67). Dodekafonian saloja opiskeltiinkin ulkomailla, etenkin Wladimir Vogelien luona Asconassa, jonne Bergman ensimmäisenä suomalaissäveltäjänä teki opintomatkan vuonna 1954 (Heiniö 1995, 86). Myös Meriläisen varhaistuotannon lajiperinteeseen viittaavat teosotsikot kielivät voimakkaasta mutta ilmeisen problematisoimattomasta traditiosidonnaisuudesta, kuten ilmenee Meriläisen lausunnosta *1. sinfoniastaan*:

“Totta kai silloin kirjoitettiin sinfoniaita, olivathan Englundin sinfoniat aivan lähi-menneyttä. Sinfonian kirjoittaminen ei ollut mikään problematiikka. *Toisen sinfonian* [1964] kohdalla se olikin jo harkitumpi teko ja ohjelmakommentissa muistaakseni heitinkin esiin kysymyksen: ‘Miksi sinfonia?’” (Meriläinen 1987a.)

1. sinfoniansa tyyllillisistä pyrkimyksistä Meriläinen on myös todennut: “Sanotaan nyt kauniisti, että se on ilmausta myöskin siitä erittäin suppeasta näkemyksestä, mikä 1950-luvulla oli vallalla” (Meriläinen 1990).

Stravinskyn vaikutteet ilmenevät Meriläisen varhaistuotannossa lähinnä synkooppi- ja ostinatopitoisena, tahtilajinvaihdoksia sisältävänä rytmiiikkana (Suilamo 1988, 8), mutta tähän on lisättävä se, että *Kevätuhrin* rytmisoluille perustuva rakentamistapa jäi Meriläisellekin salaisuudeksi. Ostinatoihin on kiinnittänyt huomiota jokainen Meriläisen varhaistuotantoa käsitellyt kirjoittaja, kuten myös aikalaiskritikot. Se oli kuitenkin 1950-luvun nuorien suomalaissäveltäjien tyyppillinen keinovara, kuten Einojuhani Rautavaara on huomauttanut: “Esimer-

kiksi ostinaton runsas käyttö, joka noihin aikoihin kuului monen muunkin Merikannon oppilaan teknilliseen arsenaaliin, oli myöhemmin vaikeasti hylättävä tapa” (Heiniö 1995, 41). Myös harmonian puolesta Meriläisen varhaisteokset noudattelivat aikakautensa suomalaista uusklassismia: sekuntidissonanssein ryydittyä kvarttikeskkeistä soinnutusta sekä toisinaan keskisävelistä, lähinnä modaalista melodiamuodostusta (Suilamo 1988, 17). Rakenteellisena keinoarvana usein esiintyvät imitaatio- ja kaanonmuodostelmat viittaavat tyyllillisenä esikuvana lähinnä myöhäistuotannon Bartókiin – ei niinkään Anton Weberniin, jonka tuotantoon tutustuttiin Suomessa vasta 1950-luvun jälkipuoliskolla.

Meriläisen oppivuodet Merikannon johdolla huipentuivat sävellyskonsertteihin Tampereella ja Helsingissä syksyllä 1957. *Orkesterikonserton* myötä oli Meriläinen kulkenut uusklassisen tiensä loppuun, mutta tältä kaudelta jäivät ainakin kaksi merkittävää juonetta Meriläisen musiikkiin. Ensiksikin Meriläisen mielipiteet myötäilivät vielä hyvin pitkään Stravinskyn väittämiä musiikin absoluuttisuudesta ja autonomisuudesta, ja toiseksi motorinen mutta usein oikukas rytmikka on vielä nykyäänkin osa hänen rytmistä kokonaisnäkemystään. Meriläisestä tuli ns. stravinskylaisen autonomiaestetiikan kannattaja. Käsitteellä viitataan Stravinskyn vuonna 1935 antamaan kuuluisaan lausuntoon: ”Mielestäni musiikki on luonteensa mukaisesti kyvytön ilmaisemaan yhtään mitään, oli sitten kyseessä tunne, mielen asenne, psykologinen tila, luonnonilmiö jne.” (Griffiths 1992, 70). Neoklassismin hengessä Stravinsky tavoitteli ”puhdasta musiikkia”, joka koostuisi äänestä ja ajasta, ja jonka rakennusaineiksina ovat intervallit ja rytmi. Stravinskyn käsityötaidon ylistys ilmeni selkeimmin kurin ja järjestyksen välttämättömyyden ylistyksenä. (Stravinsky 1968, 9–10.)

Keskellä *Orkesterikonserton* sävellystyötä Meriläinen matkusti vuonna 1956 Darmstadtin kesäkursseille. Siellä hän kertomansa mukaan näytti *1. pianokonserttonsa* partituuria Ernst Krenekille, joka luettuaan sen läpi totesi: ”Niin, tällainen vaihe on jo itse asiassa ohi, mutta voihan näinkin tietysti tehdä jos haluaa” (Meriläinen 1990). *Konsertossa orkesterille* esiintyykin sekä taakse- että eteenpäin viittaavia piirteitä ja teosta voidaan pitää uusklassisen ja dodekafonisen kausien vedenjakajana Meriläisen tuotannossa. Heinisen mukaan teoksen uudistusimpulssit ovat toisaalta sellaisia, joiden kehittäminen seurasi välittömästi, mutta toisaalta myös sellaisia, joiden täysi hyväksikäyttö oli mahdollista vasta tulevaisuudessa teknisen varmuuden ja kokemuksen myötä (Heininen 1972, 70). Välittömästi hyödynnetty uudistusimpulssi koski dodekafonian omaksumista, kun sitä vastoin tulevaisuuteen viittaava piirre ilmenee siinä, kuinka *Orkesterikonserton* aloittavasta 12-sävelisen valta-aiheen osasista Meriläinen rakentaa eri osien lähtökohdat – ei tässä vaiheessa vielä dodekafonian mukaisen systemaattisen intervallikäsittelyn mielessä, vaan näiden osasten sisältämistä karakteriominaisuuksista käsin (Meriläinen 1976a, 105). Teoksessa on siis jo idullaan ”musiikillisten karakterien metamorfoosi”.

Orkesterikonsertto alkaa 12-sävelisellä aiheella, jota ei käsitellä riviteknisin periaattein. Johdannossa aiheesta kehittyy 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 pääteema (c¹; ks. esimerkki 10). Variantit ovat intervallirakenteiltaan itsenäisiä: variantti b ei ole 12-sävelinen vaan a:n vapaa inversio ja variantti c on a:n ja b:n niin ikään vapaasti työstetty yhdistelmä. Rytmikaava sen sijaan säilyy koko johdannon samanlaisena. Itse asiassa *Orkesteri-*

konsertron johdannon sävelarkkitehtuuri on hämmästyttävän lähellä Witold Lutoslawskin kaksi vuotta *myöhemmin* (1958) valmistuneen jousiorkesteriteoksen *Surumusiikkia Bartókin muistolle* johdantoa (Prolog). Molemmissa johdannoissa kromaattinen teema tihentyy vakiona säilyvän rytmikaavan puitteissa vähitellen moniääniseksi kaanonkudokseksi ja molemmille voidaan nimetä esikuvaksi Bartókin *Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle*.

The image shows four staves of musical notation, labeled a, b, c, and c1. Each staff contains a 12-note melodic line in G major. Staff a is the original theme, b and c are variations, and c1 is the ending of the first part.

ESIMERKKI 10. Orkesterikonsertron johdannon 12-sävelaihe (a), sen kaksi varianttia (b ja c) sekä 1. osan päätteema (c¹).

Ensimmäisen osan 12-sävelinen päätteema (c¹) on Meriläisen mainitsema “valta-aihe”, jonka karakteristiset ominaisuudet toimivat 2–4 osien lähtökohtina. Nopean toisen osan tematiikalle on leimallista päätteeman alaspäinen 16-osamotiivi, hidas kolmas osa jatkaa ensiosan johdannon kaanonkudoksen linjoilla ja reipas finaali muuntaa ensiosan päätteemaa vapaasti, rytmisesti vauhdikkaampaan asuun (ks. esimerkki 11).

Siinä missä Meriläisen uusklassisen kauden teosten rytmiiikan esikuvana on ollut Stravinsky niin *Orkesterikonsertron* kummina on ollut Bartók. 1. ja 3. osien kaanonkudoksien esikuvana on todennäköisesti ollut *Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle* ja “valta-aiheen” avaavat kaksi peräkkäistä kvarttia tuottavat luonnollisesti suomalaiselle uusklassismille tyypillistä melodiikkaa mutta viittaavat myös Bartókin *Orkesterikonsertron* (1943) “mottoaiheeseen”. Kolmas osa päättyy Bartókin “yömusiikit” mieleen tuovilla sävyillä ja lisäksi toisen osan teemalle luonteenomainen jousien glissando (ks. esimerkki 11) lienee peräisin Bartókin partituurien tutkimisesta. Muutoin Meriläisen *Orkesterikonsertron* nopeiden osien rytmiiikka on paikoin lähellä opettaja-Merikannon “tanhumusiikkia” ja 2. osassa tietyt soitinnusta koskevat yksityiskohdat tuovat vastustamattomasti mieleen Sergei Prokofjevin. Tyypillistä Meriläistä on sen sijaan ensisijaisesti ajatus siitä, että teoksen alussa esitellyn materiaalin pohjalta voidaan kasvattaa kokonainen teos. Myös partituurin tietyt yksityiskohdat paljastavat *Orkesterikonsertron* säveltäjänsä tekemäksi: ennen kaikkea kannattaa mainita tapa, jolla johdannon tasajakoisena etenevä kaanon keskeytyy jousien 3/4-rytmissä eteneviin dissonoiiviin akordeihin (eri oktaavialoihin sijoitetut sävelet f ja fis), joiden yllä vaskipuhaltimet soittavat niin ikään pulsaatiota hämärtäviä tersseistä rakentuneita sointupilareita (ks. esimerkki 12). Itse asiassa idullaan ovat jo ainekset vaiherytmiin, joka 1970-

a)

VI. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

b)

Viol. I
Viol. II
Viola
V-celli
C-bassi

b)

VI. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

c)

Allegro molto

Fl. I

ESIMERKKI 11a-c. Orkesterikonsertton 2.-4. osien päätteemat.

luvun puolivälistä lähtien muodostuu Meriläisen teoksissa keskeiseksi rytmiseksi ilmiöksi (ks. luku 6.3).

Orkesterikonsertton ensiosan päätteema tarjosi Meriläiselle mahdollisuudet sekä hitaaseen ja mietiskelevään jousiorkesterikudokseen että rytmiseen vauhdikkouteen, jopa tanssillisuuteen. Intervallirakenteiden puolesta etenkin 2. ja 4. osien teemojen yhteyttä ensiosaan on sen sijaan vaikea osoittaa, kuten Meriläinen itsekin on todennut: "Minä käytin valta-aiheen ominaisuuksia eri osissa hyvin vapaasti" (Meriläinen 1976b). Tämän tyyppinen musiikillisten aiheiden "karakteristisiin ominaisuuksiin" pohjautuva työskentely muodostui viimeistään *2. piano-sonaatista* alkaen Meriläiselle tyypilliseksi ajattelutavaksi, mutta intervallirakenteiltaan täsmällisiin permutaatioihin perustuvaan dodekafoniseen ajattelutapaan tämä metodi ei sen sijaan soveltunut. Osittain tästäkin syystä dodekafoninen vaihe jäi Meriläisellä huomattavasti lyhyemmäksi kuin useimmilla kollegoillaan.

The image shows a musical score for an orchestral concert introduction. The score is written for a full orchestra, including brass, woodwinds, strings, and percussion. The brass instruments (Corni, Tr., Trb.) are marked 'Con sord.' and 'pp'. The woodwinds (Vln., Vc., Cb.) are marked 'pp'. The strings (Vl. I, Vl. II) are marked '(nat.)' and '(poco)'. The Cb. part has a circled '1' below it.

ESIMERKKI 12. Orkesterikonsertton johdanto. Kontrabassojen urkupisteen yllä jouset soittavat 3/4-sykkeessä dissonoivia akordeja saaden vastaansa vaskien staattiset sointupilarit.

3.3 Dodekafoninen vaihe

Syksyllä 1955 Meriläinen sai Kordelinin säätiöltä apurahan ulkomaanmatkaa varten ja matka toteutui seuraavana vuonna. Kesällä 1956 hän teki vaikutuksiltaan kauaskantoisen matkan Darmstadtin nykymusiikkikursseille, jossa hän perehtyi dodekafonian periaatteisiin Ernst Krenekin johdolla. On muistettava, että vuonna 1956 sekä Pierre Boulez että Karlheinz Stockhausen olivat jättäneet taakseen täyssarjallisen vaiheen ja alkaneet tunnustella sarjallisten periaatteiden yhdistämistä aleatorisiin periaatteisiin. Huolimatta festivaalin jo osittain jälkisarjallisesta ilmapiiristä Darmstadt merkitsi monille osanottajille ennen kaikkea ensikosketusta dodekafoniseen sävellysmetodiin (Suilamo 1988, 17).

Itävaltalaissyntyinen Ernst Krenek kuului niihin eurooppalaisiin säveltäjiin, jotka joutuivat emigroitumaan Yhdysvaltoihin kansallissosialismin nousun myötä. Bergin ja Webernin ystäväpiiriin kuulunut Krenek aloitti sävellystuotantonsa vapaan atonaalisuuden merkeissä, mutta siirtyi 1920-luvun alkuvuosina uusklassiseen sävelkieleen. Vuonna 1927 valmistunut kuuluisa jazzoppera *Jonny spielt auf* merkitsi käännettä kohti romanttista ilmaisua, kunnes hän vuonna 1931 alkoi johdonmukaisesti soveltaa teoksissaan dodekafonisia ja viimein vuonna 1950-luvun puolivälissä sarjallisia ja elektronisia sävellysprinsippejä. Yhdysvaltoihin Krenek muutti vuonna 1938 ja koki saman kohtalon kuin Schönberg tai Bartók: sävellystilauksia ei tullut, joten elatuksensa hän joutui hankkimaan yliopistojen ja musiikkioppilaitosten opettajana. Krenek saavutti etenkin 12-sävelmusiikin opettajana legendaarisen maineen ja 1950-luvulta alkaen hän vieraili

myös Euroopassa arvostettuna esitelmöitsijänä mm. Darmstadtin kesäkursseilla. (Daniel 1980, 253–255.)

Krenekin kesäkurssi merkitsi Meriläiselle tutustumista dodekafonian periaatteisiin, eikä kyseessä ollut vielä tässä vaiheessa metodin johdonmukainen opiskelu. Tämän takia Krenekin osuus Meriläisen sävellyksenopettajana on kirjallisuudessa sivuutettu lyhyellä maininnalla:

“No, siitä [Krenekin merkityksestä] ei ole puhuttu sen vuoksi, että se ei ollut mikään suuri; se oli pelkkä heräte. Darmstadt jollakin tavalla löi myöskin rikki sitä minun sovinnasta kuvaani ja tuli esiin asioita, joista minä en mitään tiennyt – eli tämä dodekafonia ja sarjallisuus, joka silloin siellä oli. Minulla ei todella ollut mitään varustuksia aivan kuin hypätä näihin uusiin asioihin. Se kaikki oli minulle paljasta ihmettelyä. [...] Ja se, että Krenek oli siellä... Meillä oli sävellysluokka ja se oli tällaista ryhmäopetusta, jossa tällaista individualistista suhdetta ei tullut. Että se kuului vain siihen kesäkurssikokonaisuuteen, jonka merkitys oli nyt siinä, että tämän opiskelun kautta sitten minä huomasin, että nyt minä olen pahasti jäljessä näistä ajatuksista enkä minä tiedä näistä asioista mitään.” (Meriläinen 1990.)

Ensikosketuksen 12-sävelmusiikkiin Meriläinen koki tyrmistyttävänä, mikä kuitenkin pian vaihtui uteliaisuuteen ja haluun oppia uusi metodi (Meriläinen 1988). Myönteinen asennoituminen ilmenee myös hänen Darmstadtista kirjoittamastaan lehtiartikkelista Helsingin Sanomiin, jossa hän mainitsee Boulezin, Nonon ja Berion ja sanoo, että tällaiseen musiikkiin tulisi myös Suomessa tutustua:

“Suomalainen musiikkiväki on yleensä liian karkäs suhtautumaan negatiivisesti uudempien tyyliuuntien saavutuksiin. Ennakkoluuloton suhtautuminen ja todella vakava tutustuminen niihin tarjoaa uuden hedelmällisen maaperän, joka ehkä vapauttaa Suomen musiikkielämän siitä umpiotilasta, jossa nyt olemme.” (Nieminen 1988, 7.)

Orkesterikonserton jälkeen Meriläisen teosluettelossa seuraa muutaman vuoden tauko, mikä osittain johtui *Ariuksen*, kokoillan baletin pitkästä sävellysprosessista, mutta ennen kaikkea nämä vuodet kuuluivat uuden teknillisen ja tyyllisen asennoitumisen kypsyttelyyn (Heininen 1972, 71). Tuskailu uuden sävellystekniikan löytämisessä päättyi vasta kesällä 1958 Asconassa. Säveltäjän sanojen mukaan “lukon aukaisi” Wladimir Vogel in “kuuri”, joka oli “puhdasta tekniikkaharjoittelua erilaatuisin tehtävin, joiden yhteydessä käytiin kyllä keskustelua erilaisista tyyllillisistä näkemyksistä” (Meriläinen 1976a, 105–106). Tai kuten Vogel oli kuivasti todennut sävellystyön umpikujassa painiskelleelle oppilaalleen: “Niin, jos hammasta särkee, niin mennään hammaslääkärille, ja jos säveltäminen ei käy niin mennään sävellyksenopettajalle” (Meriläinen 1988). Asconan kesän vaikeuksia Meriläinen on muistellut seuraavasti:

“Kyllä minä myönnän sen, että monta kertaa meni sormi suuhun. Ja Vogel sanoi että ‘Ich finde keinen Sinn in diesen Aufgaben!’ Se tuntui vähän tylsältä, että näissä ei ole nyt mitään järkeä. Ei sen ajattelutavan oppiminen ollut minulle helppoa – vuosien aikana oli kumminkin omaksunut tiettyjä ajatustapoja, jotka nyt murtuivat, ja oli rakennettava uutta. Ei se ollut käden käänteessä tapahtuvaa ja tässä edellytettiin tiettyä, sanoisinko älyllispohjaista asennoitumista, joka oli minulle vähän vieras. Kyllä se oli todella vaikeaa. Mutta se oli juuri oikea tapa päästä eteenpäin, minä sain aivan kuin uutta näkökulmaa musiikilliseen materiaaliin.” (Meriläinen 1988.)

Sveitsiläinen Wladimir Vogel joutui Krenekin tavoin kansallissosialistien epäsuosioon. Hän syntyi Moskovassa ja hänen ensimmäiset sävellyksensä heijastivat Aleksandr Skrjabinin ja saksalaisen ekspressionismin vaikutteita. Vuodesta 1918 hän työskenteli Saksassa, mutta kiinnostuttuaan 1930-luvun alussa työväenliikkeestä ja kommunismin ihanteista hän joutui kansallissosialistien noustua valtaan vuonna 1933 muuttamaan Sveitsiin. Myös Sveitsissä viranomaiset kielsivät Vogelien työskentelyn, mutta hän ei kuitenkaan emigroitunut Yhdysvaltoihin – toimeentulosta huolehtivat rikkaat suojelijat ja varakas vaimo. Säveltäjänä Vogel tunnetaan ensisijaisesti laajoista draamallisista vokaaliteoksistaan (mm. *Thyl Claes* vuosilta 1938–45), joissa hän puhekuorotekniikan avulla tutkii laulun ja puheen intonaation välisiä suhteita. Dodekafoniaa Vogel sovelsi ensimmäisen kerran viulukonsertossaan vuonna 1937. Hänen varhaisissa 12-säveltekniikkaa noudattavissa sävellyksissään on huomionarvoista mieltymys vertikaaliseen dodekafoniaan konsonoivia intervallisävyjä kaihtamatta – nämä piirteethän olivat tyypillisiä myös suomalaiselle 1950- ja 1960-lukujen dodekafoniale. Pitkin 1950-lukua Vogelien kiinnostus arkkitehtuuria kohtaan alkoi heijastua myös hänen sävellyksensä rakenteisiin – ja samalla hän alkoi sovetaa dodekafoniaa aikaisempaa huomattavasti monipuolisemmilla tavoilla. Varsinaiseen sarjallisuuteen Vogel ei edennyt. (Oesch 1980, 56–57.) Vogel toimi myös arvostettuna sävellyksenopettajana ja suomalaissäveltäjistä Erik Bergman kävi ensimmäisenä Vogelien kursseilla. Dodekafonian lisäksi Bergman kiinnostui myös Vogelien puhekuorotekniikasta, jota Bergman sittemmin sovelsi omissakin teoksissaan (Heiniö 1995, 95). Ei siis liene ihme, että juuri Bergmanin suosituksesta myös Meriläinen, Rautavaara ja Tauno Marttinen matkustivat Asconaan Vogelien oppilaiksi.

12-säveljärjestelmän omaksuminen merkitsi Meriläiselle sävellysteknisenä periaatteena tonaalisuudesta luopumista, esteettisenä periaatteena puolestaan edellä mainitun stravinskylaisen autonomiaestetiikan lujittumista. Vuonna 1961 Meriläinen oli jo vakuuttunut rivitekniikan tarjoamista mahdollisuuksista, kun hän Arne Kinnusen tekemässä haastattelussa totesi seuraavaa:

”Jos rivitekniikka on nyt puhdistanut musiikin [romantiikasta], olemme oikealla tiellä. Sen sijaan että musiikki olisi ilmaisua, se on ajattelua aivan samoin kuin filosofia. Musiikissa vain ajatellaan toisen kaltaisella materiaalilla kuin filosofiassa. Ihmisen ajattelu – kätkeköön se mitä kerroksia tahansa – projisoidaan musiikissa sävelmateriaaliin. Tällä ei ole sanallista vastinetta, mutta kumminkin se on yhtä tottelevainen kuin kieli.” (Nieminen 1988, 9.)

Meriläisen dodekafonisen kauden teokset eivät ole 12-säveljärjestelmän ”tyyli-
puhtaita” sovellutuksia, mutta toisaalta ne eivät myöskään tyyliominaisuuksiltaan edusta säveltäjän luonteenomaista kehityslinjaa. Heinisen mukaan syynä tähän oli se, että dodekafonia on ensisijaisesti melodis-motiivinen periaate, kun taas Meriläinen oli etsimässä tekniikkaa, jonka avulla voisi toteuttaa kaikkien musiikkilisten elementtien tasapainoon perustuvia ilmaisuihanteita. Dodekafonia jäikin Meriläisen kohdalla lyhyemmäksi vaiheeksi kuin monilla muilla tuon ajan suomalaisilla säveltäjillä: rivien valta-aika ulottuu hänen tuotannossaan *ensimmäisestä pianosonaatista* (1960) *Kamarikonserttoon viululle, jousille ja lyömäsoittimille* (1962). Lisäksi dodekafoninen kausi ajoittuu Meriläisellä limittäin sekä edellisen että seuraavan vaiheen kanssa. Hän oli alkanut säveltää *Arius*-balettia jo ennen Asconan matkaa, mutta se valmistui vasta pianosonaatin jälkeen vuonna 1960 – *Arius* ei siis ole dodekafoninen sävellyks, mutta Heinisen mukaan sen sävelajattelu

perustuu tärkeiltä osin rivitekniikkaan (rivimateriaalia käytetään johtoaihemaisesti siten, että kullakin päähenkilöllä on oma rivinsä). Toisaalta luonteenomaisinta rivimusiikkiaan Meriläinen toteutti vuonna 1965 valmistuneessa *ensimmäisessä jousikvartetossa*, joka sijoittui keskelle seuraavaa tyylillistä vaihetta. (Heininen 1972, 71–72.)

Kesällä 1958 Meriläinen sai Asconaan tiedon, että hän on yksi kolmesta säveltäjästä, joka on palkittu Wihurin rahaston ooppera- ja balettisävellyskilpailussa. Meriläisen lisäksi palkinnon saivat Tauno Pylkkänen ja Uuno Klami, jonka kilpailuteos oli baletti *Pyörteitä*. Meriläiseltä palkintolautakunta tilasi sävellettäväksi baletin *Arius*, joka oli alkuperäiseltä nimeltään *Ruokojen kulkue*. (Nieminen 1988, 9; Heiniö 1995, 131.) *Ariuksen* kromaattinen ja monipuolinen intervallikieli, joka toisinaan on ilman tonaalisia assosiaatioita, jatkaa *Orkesterikonserton* johdannon kromaattisen kaanonkudoksen viitoittamilla linjoilla. Toisaalta etenkin *Ariuksen* johdanto paljastaa tämänkin teoksen taustalla olevan esikuvan, Stravinskyn: johdannon alussa fagottien ja kontrabassojen esittämät bassolinjat viittaavat *Tulilinnun* avaukseen, kun sitä vastoin johdannon päättävät tahtilajien vaihdokset ja synkoopit palautuvat *Kevätuhrin* rytmiikkaan.

Kaksitoistasävelisyys luonnollisesti rikastutti Meriläisen intervallikieltä, mutta rytmin ja soinnin eriyttämistä ei vielä tässä vaiheessa tapahtunut (Heiniö 1986, 149). Rytmiikka tyytyi selkeään pulssiin ja sointikuvaltaan Meriläisen dodekafonisia teoksia on moitittu monokromaattisiksi (Heininen 1972, 74) – ts. Meriläinen ei pyri hyödyntämään soittimien sointipaletteja koko laajuudessaan vaan tyytyy normaaliin sektioajatteluun. On totta, että jatkuvista tahtilajinvaihdoksista huolimatta selkeä pulssi hallitsee niin *1. pianosonaatissa* kuin *Kamarikonsertossakin* lähes joka tahtia. Varsinkin sonaatin etupäässä kaksiaäninistä, samoin nuottiarvoin etenevää musiikkia ovat niin Heiniö kuin Heininenkin verranneet barokkiin, jopa Johann Sebastian Bachiin (ks. Heininen 1972, 74). Mutta etenkin sonaatin kolmannen osan *perpetuum mobile*-kuviointi jää Meriläisen 1960- ja 1970-lukujen pianomusiikin nopeiden osien yhdeksi tunnusmerkiksi.

Meriläisen dodekafoniseen kauteen sisältyvät uutuudet koskevat ennen kaikkea melodista ja soinnullista rakennetta sekä satsin yleishahmottelua. Karakteristisinta melodista ainesta ovat *Kamarikonsertossa* ja *1. pianosonaatissa* esiintyvät lyhyet sekunti- ja septimiaihelmat (ks. esimerkki 13), jotka eivät niinkään ole itsenäisiä temaattisia ideoita kuin satsin melodisia alkuelementtejä. Juuri tämäntapaaiset kuviot ja niiden johdannaiset muodostavat seuraavan kauden musiikin pääsisällön. Toinen tärkeä materiaalityyppi ovat koko- ja puoliaskelia epäsäännöllisesti yhdistävät astekulut, joiden funktiona on ei-temaattisesti lisätä satsin yleistä liikkuvuutta (ks. esimerkki 14). *Pianosonaatissa* niitä esiintyy runsaasti ja *toisen sinfonian* (1964) orkesterisatsi perustuu suurelta osin tällaisille juoksutuksille. (Heininen 1972, 75.)

Dodekafonisellakin kaudella Meriläinen säilytti välittömän ja improvisatorisen asennoitumisen sävellysprosessiin. Hän ei käytä preformuloituja kaavioita, rivin kvartti- tai kvinttivarientteja tai matemaattisia permutaatiotapoja, joten hän pystyy halutessaan poimimaan esille rivistä haluamansa hahmot. Horisontaalista dodekafoniaa Meriläinen käyttääkin hyvin harvoin, sen sijaan luonteenomaisinta hänelle on vertikaalinen dodekafonia. Meriläinen rakentaa fraaseja toistamalla intervaleja ja intervalliryhmiä, ja taustatekstuuriin voi sisältyä rivistä poimittuja pitkiä pysyviä säveliä. Rivien rakenteissa ovat tyypillisiä symmetrisyys sekä konsonanssivaltaiset intervalliryhmittymät. Muotorakenteissa Meriläinen luo-

puu selvärajaisten kontrastoivien muotoyksikköjen laatimisesta, mutta Heinisen mukaan hän kuitenkin säilyttää sonaattimuodon perusajatuksen jatkuvan kasvun, huipennuksen ja jännityksen laukeamisen muodossa. (Heininen 1972, 74–76.)

Dodekafonisella kaudellaan Meriläinen sävelsi myös joukon näytelmä-, elokuva- ja kuunnelmamusiikkia. Näytelmämusiikkia Meriläinen sävelsi etenkin Tampereen Työväenteatteria varten, jonka kapellimestarin tehtävät hän otti vastaan alkusyksystä 1957. Maininnan ansaitsevat musiikit näytelmiin *Peer Gynt* (Henrik Ibsen) ja *Viimeiset kiusaukset* (Lauri Kokkonen), jonka sittemmin Joonas Kokkonen vuonna 1975 sävelsi suosituksi oopperaksi. Erityisesti on syytä ottaa esille Meriläisen säveltämät musiikit Eeva-Liisa Mannerin näytelmään *Eros ja Psykhe* (1961–62) ja Georg Büchnerin näytelmään *Wozzeck* (1963), joissa säveltäjä kokeilee ensimmäisen kerran sähköisesti tuotetun musiikin mahdollisuuksia. *Eros ja Psykhen* sekä *Wozzeckin* sisältämät nauhaosuudet liittyvät suomalaisen sähkömusiikin pioneerivaiheeseen, jota Petri Kuljuntausta on kirjassaan *On/Off – Eetteriäänistä sähkömusiikkiin* (Kuljuntausta 2002) ansiokkaasti tarkastellut.

Meriläinen oli tutustunut elektronimusiikkiin jo Darmstadtissa vuonna 1956, jolloin hän osallistui konserttiin, jossa esitettiin alan klassikoita (mm. Stockhausenin *Gesang der Jünglinge* sekä *Studie I ja II*). Saman vuoden kursseilla Ernst Krenek myös johti suurta keskustelua, jossa pohdittiin sähköisesti toteutetun musiikin rakenteellisia mahdollisuuksia. Meriläisen omakohtainen kokeilu nauhamusiikin parissa alkoi ulkoisesti melkoisen vaatimattomissa puitteissa: *Eros ja Psykhen* parikymmenminuuttisen nauhaosuuden hän valmisti omalla nauhurillaan, mutta sai apua materiaalin koostamisessa ja käsittelyssä Yleisradion Tampereen studioilta. (Kuljuntausta 2002, 101; 205; 372.) Meriläinen on kuvannut ensimmäisen nauhasävellyksensä työstämistä seuraavasti:

”Sinänsä on kysymys tempuista nauhan kanssa, kun en mielestäni saanut käytettävissä olevasta yhtyeestä sellaista tuntua irti. Tein sen äärettömän primitiivisin keinoin: kotona oli kurja itä-saksalainen Smaragd-nauhuri, jonka olin ostanut Kuopiossa ollessani. Äänilähteenä olivat kaikenmoiset äänet alkaen radioni lyhytaaltojen ‘häiriöistä’.” (Kuljuntausta 2002, 375–376.)

Eros ja Psykhe -musiikin nauhaosuus edustaa konkreettista musiikkia, jossa on mm. käytetty pianoa preparoimalla ja kieliä käsin hivelemällä aikaan saatuja sointuja. *Wozzeckin* musiikki puolestaan sisältää soitinosuuksien lisäksi sähköisin keinoin väritettyjä ihmisääniä. Rytmikka hahmottuu molempien teosten nauhaosioissa voittopuolisesti vapaasti, usein jopa ei-pulsatiivisena liikkeenä. Meriläisen dodekafonisen kauden soitinteosten esittelyn yhteydessä kirjoittajat ovat ihmetelleet sitä, kuinka rytmikka ja sointi eivät säveltaso-organisaation tavoin vielä eriydy. Rytmien ja etenkin soinnin eriytyminen tapahtuukin Meriläisen tämän ajan elektroakustisissa kokeiluissa, joka heijastuu hänen soitinteoksissaan aluksi varovaisesti (*Kamarikonserton* kaksi ”stereofonisesti” sijoitettua jousiorkesteria ja näiden taakse sijoitettu, kahteen osaan jaettu runsas lyömäsoittimisto), mutta *2. sinfoniasta* (1964) ja etenkin *1. jousikvartetosta* (1965) lähtien tietoisena pyrkimyksenä kohottaa sointi ja rytmi tasavertaisempaan asemaan säveltaso-organisaation rinnalle. Rivilogiikasta luopuminen ei Meriläisen kohdalla näin olleen merkinnyt musiikin pelkistymistä tai paluuta vanhaan, vaan pikemminkin päinvastoin.

A musical score for a chamber concert, featuring a single melodic line at the top and a multi-staff accompaniment below. The top staff contains a complex melodic line with various rhythmic values and dynamic markings such as *f*, *p*, and *br.*. The accompaniment consists of four staves, with the first two staves marked *pizz* and *arco*, and the bottom two staves marked *aspr.*. The score includes dynamic markings like *f*, *p*, and *br.*, and features complex rhythmic patterns, including a 3/4 time signature and a 4/4 time signature. The notation is dense and intricate, with many accidentals and slurs.

ESIMERKKI 13. Kamarikonsertton lyhyitä sekunti- ja septimiaiheita.

A musical score for a piano sonata, consisting of two staves. The top staff is marked with a 4/4 time signature and a 5/4 time signature, and the bottom staff is marked with a 4/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including irregularly combined whole and half notes, and various accidentals. The notation is dense and intricate, with many accidentals and slurs.

ESIMERKKI 14. 1. pianosonaatin koko- ja puoliaskelia epäsäännöllisesti yhdisteleviä astekulkuja.

4 VUODET 1963–66 – SÄVELLYSTYÖN KRIISI JA INTUITIION VOITTO

Dodekafoninen vaihe merkitsi Meriläiselle ensisijaisesti lopullista irrottautumista tonaalisista siteistä, mutta 12-säveljärjestelmän metodin hän koki omalle sävellystavalleen vieraaksi ja liian rajoittavaksi. Hän ei niinkään vieroksunut dodekafonian konstruktivisuutta tai kompleksisuutta sinänsä, vaan pikemminkin riviin perustuvan säveltaso-organisaation fantasiaa sitovaa ankaruutta. Dodekafonisesta ”tukirangasta” luopumisesta Meriläinen on maininnut seuraavaa:

”Pyrkimys suuntautui kohti välittömämpää, intuitiopohjaa hyväksi käyttävää 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.)

”Tarpeeksi väljän rakenteellisen tukeutumispohjan” löytyminen ei kuitenkaan ollut helppoa, vaan Meriläisellä oli edessään muutaman vuoden mittainen etsinnän ja kokeilun vaihe – Heininen viittaa suoranaiseen kriisikauteen 2. ja 3. *sinfonian* välisenä aikana (Heininen 1972, 68). Orkesteriteoksesta *Epyllion* (1963) alkaen Meriläinen tutkiskeli teoksissaan erilaisten rakenteellisten ratkaisujen tarjoamia vaihtoehtoja, kunnes viimein 2. *pianosonaatin* (1966) ”musiikillisten karakterien metamorfoosi” tarjosi hänelle ”välittömän” ja ”tarpeeksi väljän” miljöön työskennellä. Muodontaa alkoivat ohjata teoksen alussa esitellyt musiikilliset alkio, joiden muuntumisesta ja yhdistymisestä laajemmiksi kokonaisuuksiksi rakenteet kasvavat. Idullaan tämä asennoitumistapa oli jo *Orkesterikonsertossa*.

Dodekafoninen vaihe oli saanut Meriläisen vakuuttuneeksi atonaalisuuden välttämättömyydestä, joten 12-säveltekniikan hylkääminen ei merkinnyt 12-sävel-

musiikin hylkäämistä. Hänen sävelkieltään tulivat edelleenkin hallitsemaan kromaattinen totaali ja kolmisointutabu. (Heiniö 1995, 412.) Meriläisen tyyllinen muutos ilmenikin selkeimmin musiikin muissa parametreissa kuin säveltasorganisaatiossa. Ilman sarjallista välivaihetta Meriläinen siirtyi dodekafoniasta suoraan jälkisarjalliseen aikaan ja vapaaseen 12-sävelmusiikkiin.

Meriläisen jälkisarjallisessa musiikissa rytmisen spektri ulottuu pelkistetyistä repetitiosta sangen pitkälle eriytyneisiin rytmihahmoihin. Yhtenä tärkeänä rytmityyppinä ovat erilaiset sävelkertaukseen liittyvät ideat vapaasti muuttuvin tai säännöllisesti tihenevin/harvenevin aika-arvoin. Usein repetitioihin liittyy olennaisena tekijänä koloristisuus, kuten pianistinen dolce-kosketus *2. pianosonaatissa* tai pasuunoiden vuorotellen esittämän säännöllisen repetition tuottama kaikuefekti *2. sinfoniassa*. Rytmikka saattaa edelleen liikkua 1/16-osien jatkuvana *perpetuum mobile* -liikkeenä (*2. pianosonaatin* finaali), mutta säännöllisen tahtiosoituksen puitteissakin voi jo esiintyä niin monimutkaisia rytmikuvioita, että säännöllinen pulssi tuhoutuu (*2. sinfonia*).

Melodisen aineksen osuus vähenee entisestään Meriläisen musiikissa, sillä parametrien tasavertaisuuteen tähtäävä ajatus edellyttää mieluummin lyhyistä karakterialkioista koostuvaa satsia kuin pitkien melodioiden valta-asemaa. Lyhyet, oikukasrytmiset arabeskit muodostuvatkin keskeisiksi samoin kuin sekunti- ja septimiaiheista kasvavat kuviot. Melodiset linjat ovat usein jäsentymättömiä joko siten, että melodia kiertele suppealla alueella tai siten, että se nousee hitaan arpeggion tavoin vinorintamana. Mutta myös sellaisia äärimmäisyyksiä kuin skaalamuodostelmat ja oktaavihypytyt tapaa Meriläisen partituureista (ks. esimerkit 15 ja 16). (Heininen 1972, 81.) Mutta toisaalta eri oktaavialoihin hajoitettut sävelpisteet ja intervallikimput tuottavat etenkin *Impressionissa* (1965) ja *2. pianosonaatissa* Boulezin tai Stockhausenin sarjallista "pistemusiikkia" lähentyvää kudosta. Lisäksi Meriläisenkin pianomusiikissa materiaali jäsentyy mieluiten selkeästi rajautuviin pieniin yksikköihin, kuten Boulezin tai Stockhausenin piano-tuotannossa.

ESIMERKKI 15. 2. pianosonaatti. Skaalamuodostelma, joka Meriläiselle epätyypillisesti yhdistelee puoli- ja kokoaskelia säännöllisesti.

Meriläisen pääperiaatteena on kromaattisen totaalin vapaa toteuttaminen, jonka ansiosta harmoninen skaala ulottuu pelkistyneimmistä konsonasseista aina laajoihin klustereihin. Asteikkojuoksutukset esiintyvät usein kaksiaänisinä, jolloin kyse ei ole paralleeli- vaan kiilaliikkeestä. Liike suuntautuu joko priimistä kohti suurempaa intervallia tai päinvastoin lähentyen kohti priimiä (ks. esimerkki 17). Tämän tyyppinen kiila- tai viuhkamainen liike on periaate, jota Meriläinen käyttää sangen runsaasti lähinnä polyfonisten kudosten kaksiaänisten osakerrostumien

rakenneperiaatteena. Tulevaisuutta ajatellen oireellista on *toisen sinfonian* suhteellisen runsas terssien käyttö, usein poikkitelaisina duuriterssien yhdistelminä (ks. esimerkki 18). (Heininen 1972, 82–85.) Tällainen ”konsoivien kaksiäänisten kombinaatioiden” käyttö ei liity millään tavoin tonaalisuuteen, vaan keskeistä on konsoivien intervallien pehmeä sointi vastakohtana yleensä sangen dissonaivalle tekstuurille.

The image shows a musical score for strings, measures 24 and 25. The tempo is marked 'meno mosso' and the performance instruction is 'con sord.' (con sordina). The score is for four parts: I (Violin I), VI (Violin II), Va (Viola), and Vc (Violoncello). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The music features a dissonant texture with overlapping intervals and a soft dynamic 'p'.

ESIMERKKI 16. 2. sinfonia. Pelkistettyjä oktaavihyppyjä keskellä dissonaivaa tekstuuria.

The image shows a musical score for piano, measures 6, 7, and 8. The score is for the right and left hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The music features a dissonant texture with overlapping intervals and a soft dynamic 'p'. The right hand has an octave sign '8va' and the tempo is marked 'marc.' (marcato).

ESIMERKKI 17. 2. pianosonaatti. Priimiä kohti suuntautuva kaksiääninen kiilamuodostelma.

The image shows a musical score for strings, measures 5, 6, and 7. The score is for four parts: I (Violin I), VI (Violin II), Va (Viola), and Vc/Cb (Violoncello/Contrabasso). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 5/4. The music features a dissonant texture with overlapping intervals and a soft dynamic 'p'. The tempo is marked 'p espr.' (piano, espr.) and the performance instruction is 'doke' (dolce).

ESIMERKKI 18. 2. sinfonia. Terssiharmonioiden yhdistely toisiinsa poikkitelaisesti ei luo vaikutelmaa tonaalisuudesta.

Meriläisen orkestrointi nojaa edelleenkin puhtaiden, normaalien sointivärien yhdistelemiseen – Meriläinen ei sekoita värejä. Soittimien erikoisia soittotapoja ja sointitehoja hän käyttää vielä tässä vaiheessa hyvin säästeliäästi. Esimerkiksi puupuhaltimien läppävibratot ovat harvinaisia poikkeuksia, ahkerimmin käytetyt “uudet” soittotavat rajoittuvat pianon “mykkien sävelten” tuottamiin kaikuja yläsävelefekteihin sekä jousisoittimien sul ponticello ja flautando -sointeihin. Keksintä kullekin soittimelle on soittimen ominaisuuteen sanelemaa, ja satsikokonaisuus operoi lisäksi sävelmassojen liike- ja tiheysuhteiden vaihtelulla (Heininen 1972, 85).

4.1 Epyllion

On tullut tavaksi aloittaa Meriläisen jälkisarjallinen vaihe suppeasta orkesteriteoksesta *Epyllion* (1963), jota voidaan pitää dodekafonian rajamailla liikkuvana sävellyksenä. Kuvaavaa on Meriläisen oma luonnehdinta teoksesta:

“*Epyllion* [...] ei ehkä sävellyksenä ole niinkään merkittävä, mutta eräänlaisena siirtymävaiheena sillä on minulle jotenkin ‘lukkarinrakas’ merkityksensä sävellysteni joukossa. Teos pohjautuu vielä rivimaterian hyvinkin vapaaseen käyttöön. Tämä ei kuitenkaan ole teoksessa olennaista. Sen sijaan on mielestäni hauska ajatus sävelrunosta, jonka lähtökohtana ovat alussa ilmenevät piskuiset alkuidut latentein karaktääriominaisuuksin, idut jotka kehittyvät ja yhdistyvät laajemmiksi kokonaisuuksiksi.” (Meriläinen 1976a, 109.)

Epyllionin päättävää käyrätorvisooloa Heininen pitää Meriläisen 1960-luvun muutoin sangen epämelodisen tuotannon merkittävimpana melodiana (ks. esimerkki 19) ja tämän melodian vähemmän kehittyneitä muotoja on teos täynnä, jolloin niiden kerta kerralta kasvavat esiintymiset ovat yksi teoksen muodon pääjuonista (Heininen 1972, 81).

The image shows a musical score for a Cornet (Cor.) part. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody begins with a piano (*p*) dynamic, then moves to mezzo-forte (*mf*). There are slurs over the first two measures and the last two measures. A dynamic marking *p* is placed under the final measure of the first staff. The second staff continues the melody, starting with a 4/4 time signature, then changing to 2/4, 4/4, and finally 3/4. It begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ESIMERKKI 19. *Epyllionin* päättävä käyrätorvisoolo.

Epyllionin syntyhistoriasta löytyy myös Meriläisen intuitioon luottavaa sävellystapaa valaiseva esimerkki:

“*Epyllionissa* on käyrätorvien yhden äänen sisääntulo. Olin joutunut sävellystyössä jumiin ja ihmettelin, kuinka sävellyksessä etenisin. Sitten kuulin mielessäni tuon äänen lukiessani aamulla lehteä, ja muistan hyvin sen riemastuneen tunteen, kun kirjoji-

tin tuon äänen partituuriin. Minulle nousi mielikuva metsästä ja metsästystorven törähdyksestä, johon kaiku vastaa. Tämä laukaisi sen umpisolmun, joka minulla siinä kohdassa oli.” (Meriläinen 1987a.)

1960-luvulle tultaessa Meriläinen uskoi vakaasti, että musiikilla ei voi ilmaista varsinaisesti mitään – sävelellä itsessään on ihmismieleen tarpeeksi syvä ja voimakas kontakti. Mutta *Epyllionin* myötä Meriläinen oli vaivihkaa liukumassa absoluuttisesta musiikista kohti ilmaisullisempia lähtökohtia. Kreikan kielen sana *epyllion* merkitsee lyhyttä, kertovaa runoelmaa tai vanhaa, lyhyttä legenda. *Epyllionissa* Meriläinen halusi omien sanojensa mukaan välittää kuulijalle aistimuksen ajan väijäämättömästä liikkeestä. Museossa olevat vanhat esineet kertovat kukin oman historiansa: niitä katsellessa saa jonkinlaisen aavistuksen siitä nyt jo kadonneesta ajasta, jolloin ihmiset ovat käsitelleet näitä esineitä. Eli kuten Eeva-Liisa Mannerin *Eros ja Psykhe* -runonäytelmässä sanotaan, ”myös esineet muistavat”. (Meriläinen 1986.)

Epyllion valmistui 13. syyskuuta 1963 ja Jorma Panulan johtama Helsingin kaupunginorkesteri kantaesitti sen Sibelius-viikoilla kesäkuussa 1964. Teoksen oli tilannut saksalaisen Bote & Bock -kustantamo, jonka kanssa Meriläinen oli vuonna 1962 solminut kustannussopimuksen. Kantaesityksen jälkeen *Epyllion* esitettiin myös Berliinin radion nykymusiikkikonsertissa. Myös *2. sinfonia* ja kamariorkesteriteos *Impression* (1965) siirtyivät kustantajan luetteloon.

4.2 Sinfonia nro 2

Vuonna 1964 valmistunut 2. sinfonia on Meriläisen ensimmäinen laajamuotoinen, vapaata 12-sävelmusiikkia toteuttava sävellys. Sinfonian yhteydessä säveltäjä on puhunut laajasta sonaattimuodosta, joka Heinisen mukaan on kuitenkin paljon piilevämpi kuin *2. pianokonserton* (1969) sonaattimuoto (Heininen 1972, 87). Parikymmenminuuttinen, yksiosainen teos hahmottuu materiaaliltaan yhtenäisenä ja tauottomana hitaan (*Lento*, t. 1–80), nopean (*Vivacetto*, t. 81–240) ja hitaan (*Lento*, t. 241–327) jakson muodostamana kokonaisuutena, jossa päätösjakso kertoo suurella määrällä ensimmäistä. Hitaat äärijaksot ovat Heinisen mukaan muotoa ABA ja hän luonnehtii A:ta ”raskaaksi” ja B:tä puolestaan ”graziososävyiseksi” (Heininen 1972, 87–88). A:n pienyksiköt jäsentyvät taitteiksi (Heinisen terminologian mukaan ”materia-aalloiksi”), jotka rakentuvat voittopuolisesti dynamiikaltaan ja tekstuuriltaan tihentyvistä kiila- ja viuhka-aiheista (ks. esimerkki 20).

Sinfonian nopeaa keskijaksoa Heininen nimittää scherzoksi. Se on edellisen jakson materiaalin metamorfoosi siten järjestettynä, että ”grazioso-karakterii” kehystää nyt ”väkivaltaisen tehokasta ydintä” (*ritmico assai*, t. 147 alkaen). Muotorakenteeksi hahmottuu ”tyypillinen scherzorakenne” A w Trio B A¹ C A², jossa A:t ovat osittain tarkkoja, osittain vapaita kertauksia ja C alkaa B:n hidastettuna muistumana, mutta jatkuu sitten ”uutena koloristisena episodina”. Kolmas jakso kertoo ensiosan katkelmia joko nuotti nuotilta tai vähäisin muutoksin, ja sinfonia päättyy alkutahtien dynaamisesti hyvin hillittyyn nuottitarkkaan kertaukseen. (Heininen 1972, 88.)

2. sinfonian rakenteen olen esittänyt kaaviossa 1. Kertautuvan materiaalin määrä on niin poikkeuksellisen suuri Meriläisen muihin teoksiin verrattuna, että olen merkinnyt ne kaavion oikeaan reunaan sulkuihin.

The image displays a page of a musical score, identified as 'ESIMERKKI 20'. The score is for a symphony and covers measures 16 to 18. It features a complex orchestration with multiple staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *f*, *ff*, *mf*, and *p espr.*. There are also performance instructions like *Solo*, *div.*, *dolce*, and *mf espr.*. The score is marked with a circled '3' at the beginning of measure 16. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg. I), Horns I/II (Cor. (F)), Horns III/IV, Trumpet (Tr. (B)), Timpani (Timp.), Arpa (Arpa), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a dense texture with many notes and rests, particularly in the string and woodwind sections.

ESIMERKKI 20. 2. sinfonian dynamiikaltaan ja tekstuuriltaan tihentävä viuhka-aihe (t. 16-18).

1. jakson rakennetta on syytä tarkastella yksityiskohtaisemmin, sillä sen perusidea - alkutahdeissa esitellyn materiaalin komponointi laajemmiksi kokonaisuuksiksi - tulee tästä lähtien muodostumaan suorastaan Meriläisen sävellysten tavaramerkiksi.

I jakso, t. 1–80 (Heininen: A 1–39, B 40–65, A¹ 66–79):

aineiston esittely, t. 1–10	(1–14 = 311–324)
1. taite, t. 1–17	(10–22 = 66–79)
2. taite, t. 18–29	(24–32 ≈ 258–266)
3. taite, t. 30–39	(33–50 = 271–288)
4. taite (“grazioso-vaihe” huipentumiseen), t. 40–65	
1. taitteen materiaalin kertaus, t. 66–79	(66–79 = 10–22)

II jakso, t. 81–240 (Heininen: A 81–118, w 119–132, Trio 133–142, B 143–165, A¹ 165–188, C 189–205, A² 206–240):

A, t. 81–118 + huipentuma, t. 105–106	(81–93 = 206–218)
	(98–106 ≈ 165–174)
“improvisatorinen välike”, t. 119–132	
trio-vaihe, t. 133–142	
B = “ritmico assai -ydin”, t. 143–165	
A:n varioitu kertaus, t. 165–188	(165–174 ≈ 98–106)
C-vaihe, t. 189–205 (alkaa B:n hidastetulla muistumalla)	
A:n varioitu kertaus, t. 206–240	(206–218 = 81–93)

III jakso, t. 241–327 (Heininen: A 241–270, B 271–310, A¹ 311–327):

trio-vaiheen sitaatti + paluu 1. jakson materiaaliin, t. 241–257	
2. taitteen muunnettu kertaus, t. 258–266	(258–266 ≈ 24–32)
klarineteilla muistuma scherzon aiheista,	
johon yhdistyy terssiaihe & peilisymmetria, t. 267–269	(267–269 = 40–41)
1. jakson “grazioso-vaihe” ilman huippukohtaa, t. 271–288	(271–288 = 33–50)
“vakava jousiepisodi + kompakti crescendo-kohta”, eli	
huipennus, joka on edeltäneen kehityslinjan tulos, t. 288–310	
sinfonian alkutahtien mieleenpalautus, t. 311–324	(311–324 = 1–14)

KAAVIO 1. 2. sinfonian rakenne.

Tahdeissa 1–4 esitellään sinfonian alkumateriaali (ks. esimerkki 21): kiila-aihe (x), arpeggio-pienmotiivi (y ; ylös- tai alaspäin etenevä kolmisävelaihe), värielementti (2. viulujen flautando-soinnit), asteikko-aiheen alkumuoto (kokoaskelliike), matalien jousien ja 1. viulujen pitkät sävelet sekä keskeiset konsonoivat harmoniat terssi + kvintti (kiila-aiheessa, t. 2). Huomio kannattaa kiinnittää myös kiila-aiheen ja arpeggio-pienmotiivin vapaaseen peilisymmetriaan. Lisäksi jo tässä teoksessa esiintyy äärirekisterissä soivia pitkiä säveliä – eräänlaisia musiikillisia “tiloja” – jotka hämärtävät pulsaatiota ja joiden muodostamaan tilaan yksittäiset aiheet sijoittuvat.

Tahdeissa 5–6 alun asetelmat toistuvat muunnettuina sekä hieman supistettuina, mutta kiila-aihe aukeaa jo pieneksi viuhkaksi (t. 6). Tahdeissa 7–17 seuraa alkuaiheiden komponointi laajemmaksi kokonaisuudeksi (ks. esimerkit 21 ja 20), johon sisältyy ensimmäinen pieni huipentuma (t. 16–17). Huipentumassa kiila-aihe aukeaa koko orkesterin viuhkaksi, mutta sen rakennuselementteinä ovat myös alkutahtien arpeggio-pienmotiivit. Kudoksesta erotuu huipentuman päättävä alaspäinen sekstoliaihe (t. 17), joka myöhemmin saa keskeisemmän merkityksen. Muutoin tahdeista 7–17 erottuvat asteikkoaihe (t. 7–10; alttoviulujen kokoaskelliike), värielementti (t. 10–11), poikkitelaiset terssit (t. 11; siitä kehittyy terssiaihe t. 18 alkaen), pitkät sävelet sekä kvintit ja oktaavit. Sinfonia on näin ollen jatkuvaa kehittelyä ja muuntelua (transformaatiota) alkutahdeista lähtien.

On myös syytä panna merkille, kuinka koko orkesteri tulee mukaan vasta ensimmäisessä huipentumassa, sillä tahtien 1–13 musiikki on kirjoitettu yksinomaan jousille. Tämän kaltainen koko orkesterin resurssien vähittäinen käyttöön-otto tulee olemaan Meriläisen myöhemmille orkesteriteoksille tyypillistä – mutta vastaavanlaista ajattelutapaa esiintyi jo *Orkesterikonserton* johdannossa.

ESIMERKKI 21. 2. sinfonian alkutahtien tapahtumat (t. 1–15) (jatkuu).

Tahdissa 18 alttoviulujen ja viulujen tertsiaiheet aloittavat 2. taitteen, joka kestää tahtiin 29 asti – tätä vaihetta ei voida jakaa 1. taitteen tavoin pienempiin yksiköihin. Orkesteri soi nyt tasapuolisemmin kuin 1. taitteessa, sillä jousien esittelemää materiaalia alkaa vähitellen siirtyä muille soitinryhmille (esimerkiksi kiila-aihe käyrätorvilla tahdeissa 21–22). Uuden oloisena aiheena esiintyy harpun sävelrepetitio tahdeissa 24 ja 26 (jota tosin trumpetin repetitio oli jo ennakoanut tahdissa 17). Repetitiosta kehkeytyy 3. jaksolle karakteristinen “kaikumotiivi”, ts. monokromaattisen soitinparin esittämä säännöllinen repetitio. 2. taite jatkaa 1.

ESIMERKKI 21 (jatkuu).

(Kiila-aihe aukeaa viuhkaksi)

("Asteikko-aihe")

(Kvintti)

(Poikkitelaiset terssit)

taitteen materiaalin työstämistä laajemmaksi kokonaisuudeksi ja myös huipentuma (t. 27) on massiivisempi kuin aiemmin. Myös 2. taitteen huipentuma rakentuu avautuvasta viuhkasta, jonka rakennusaineiksina ovat asteikko- ja kiila-aiheet, arpeggio-pienmotiivi, terssiaihe ja repetitio.

3. taite (t. 30–39) on komponoinniltaan vastaavanlainen kuin 2. taite, tosin soitinryhmiä käsitellään nyt täysin tasapuolisesti. Harpun sävelrepetitiosta kehkeytynyt kaikumotiivi on keskeisessä asemassa (t. 35, 37 ja 39) ja uutena elementtinä esiintyy "grazioso-karakterin" ennakointi huiluilla tahdissa 36 – kyseessä on leikkimielinen, nopearytmisen staccato-arabeski, joka muutamaa tahtia myöhemmin (t. 40) aloittaa 1. jakson "grazioso-vaiheen".

4. taite (t. 40–65) – jota Heininen nimittää “grazioso-vaiheeksi” – liittyy elimellisesti aikaisempiin tapahtumiin, mutta erottuu materiaalinsa puolesta selkeästi itsenäiseksi kokonaisuudeksi. Sille ovat leimallisia kepeät, nopearytmiset staccato-arabeskit (“kiila-aiheen intervallien oktaavitranspositioihin perustuvat aiheet, joihin liittyy oktaavi- ja astekulkuja”) sekä tihentymiset kerta kerralta massiivisemmiksi huipentumiksi. Itse asiassa staccato-arabeskit ovat kiila-, terssi- ja asteikkoaiheiden transformaatioita (ks. esimerkki 22). Ensimmäinen tihentyminen (t. 46–47) rakentuu kiila-aiheen transformaatiosta vaskien uhmakkaaksi viuhkaksi, puupuhaltimien grazioso-arabeskeista, kaikumotiivista sekä terssiaiheen ja arpeggio-pienmotiivin etäisistä muistumista. Tätä seuraa välittömästi sinfonian 1. jakson ydin tahdeissa 50–54: “pisteellisten kvintolirytmien artikuloima suuri, kompakti crescendo”, joka “laukeaa säännöllisten 16-osien sykintään”. Kvintolirytmien sävelvuorottelu on kaikumotiivin transformaatio ja suuren teressin alueelle vakiintuneena edestakaisena liikkeenä (vrt. t. 53–54) se huipentaa sinfonian päätösvaiheissa koko teoksen.

Kvintolirytmien laukaisema crescendovaihe huipentaa 1. jakson. Tätä seuraa tekstuurin väliaikainen ohentuminen ja staccato-arabeskien fragmentoituminen 16-osien “sykinnäksi” tahdista 55 alkaen. Tästä kehkeytyy vielä pieni tihentyminen tahdeissa 61–63, jonka rakennusaineiksina ovat vaskien viuhka-aiheen lisäksi 16-osafragmenttien kiinteytyminen alkuperäisten arabeskien kaltaisiksi kuvioiksi. Yleisesti ottaen 4. taitteen tapahtumia voidaan kuvata suvantovaiheiden (staccato-arabeskit) ja tihentymien välisenä vuorotteluna. 1. jakso päättyy tahtien 10–22 kertaukseen, joka käsittää 1. taitteen ensimmäisen pienen huipentuman ja sitä seuranneen laantumisen.

Sinfonian 2. jakso jatkaa 1. jakson materiaalin työstämistä, mutta hieman uudesta näkökulmasta: 4. taitteelle ominaiset “grazioso-sävyt” nousevat nyt keskeiseen asemaan, mistä syystä Heininen aivan perustellusti nimittää 2. jaksoa scherzoksi. Varsinaisena kehittelyjaksona tätä jaksoa tuskin voidaan pitää – olihan 1. jakso kokonaisuudessaan jo alkutahdeissa esitellyn materiaalin komponenttia ja transformaatiota laajemmiksi ja 4. taitteessa luonteiltaan jopa erilliseksi kokonaisuudeksi. 2. jakson tapahtumat jatkuvat suoraan siitä, millaiseksi musiikki oli 4. taitteessa kehittynyt.

2. jakso alkaa asteikko-aiheen muunnoksilla sekä kiila- ja terssiaiheiden scherzandovarianteilla (ks. esimerkki 23). Säännöllisten triolirytmien sykinnän alla (t. 91–92; vrt. 4. taitteen kvintolirytmit) soi vaskilla muistuma kaikumotiivista, joka johtaa pian (t. 99 alkaen) jousien ylöspäin kohoavaan *perpetuum mobile*-liikkeeseen, joka puolestaan laukaisee “viuhkamaisen tuttikohdan” tahdissa 105. Heinisen nimittämä “improvisatorinen välike” (t. 119–132) alkaa 4. taitteen staccato-arabeskeilla. Koko 2. jakso huipentuu “väkivaltaisen tehokkaaseen *ritmico assai* -yttimeen” (t. 143 lähtien). Kyseessä on kestoltaan koko teoksen laajin huipentuma ja koska siinä lisäksi ei kuulu jälkiäkään 2. jakson alkupuolen kepeistä scherzandosävyistä, voi tämän vaiheen (t. 143–165) aivan oikeutetusti erottaa itsenäiseksi taitteeksi. Muutoin huipentumaa voidaan pitää 4. taitteen huipentuman makromuotona: kummassakin olennaisina rakennusaineiksina ovat säännöllisessä rytmisessä etenevät sävelvuorottelut, joiden trioli-, kvintoli- ja sekstolirytmit kuitenkin hämärtävät peruspulsaatiota.

3. jakso rakentuu suurelta osin 1. jakson materiaalin kertaamiselle – seikka, mikä on Meriläisen säveltäjäkuvalle hyvin epätavallista. Päätösjakso kuitenkin alkaa 2. jakson “trio-vaiheen” muistumalla (t. 242–243 ≈ 133–134), jota seuraa pa-

The image shows a page of a musical score for the 2nd Symphony, Staccato-Arabesque, measures 40-41. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Timpani (Timp.), Arpa, Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is characterized by staccato rhythms and arpeggiated patterns. Dynamics range from fortissimo (f) to piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ESIMERKKI 22. 2. sinfonian staccato-arabeskeja (t. 40–41).

Iuu 1. jakson materiaaliin: tahdistä 245 lähtien terssiaiheet ja arpeggio-pienmotiivit esiintyvät lähes alkuperäisessä asussaan. Suurin mielenkiinto kohdistuu 3. jakson lopussa esiintyvään ”vakavaan jousiepisodeihin” (t. 188–301) ja sitä välittömästi seuraavaan ”kompaktiin crescendo-kohtaan” (t. 301–310). Jousiepisodille on ominaista viuhkamaisesti laajentuva polyfoninen kudos, jollainen sittemmin on leimallista esimerkiksi *3. sinfonian* (1971) hitaille jousitaitteille. Vaikka episodi on intervallimateriaaleiltaan uuden kuuloista, palauttavat etenkin asteikko- ja kiilalaiheet sekä vapaa peilisyymmetria musiikin aivan sinfonian alkutahtien jousisointeihin. ”Kompakti crescendovaihe” keskittyy puolestaan – jälleen kerran – terssin

16 Vivacetto (♩ = ca. 104)

Fl. I
Ob. I
Cl. (B)
I/II
Cor. (F)
III
IV
Tr. (B)
Trb.
Tamb. picc.
Arpa
vi. I
vi. II
Va.
Vc.

16 Vivacetto (♩ = ca. 104)

ESIMERKKI 23. 2. sinfonian 2. jakson alkulähtökohdat (t. 81–84).

alueella tapahtuvaan sävelvuorotteluun, joka laantuu kaikumotiiviin tahdista 308 alkaen ennen sinfonian alkutahtien dynaamisesti hillittyä mieliinpalautusta (t. 311–324 = 1–14). Edellä kuvatut tapahtumat rakentavat sinfonian kehityslinjoista vakuuttavan synteessin, aikaisempiin tapahtumiin elimellisesti liittyvän musiikillisen yhteenvedon.

Minkälaisen vaikutelman *2. sinfonian* rakenne sitten antaa kokonaisuutena? Rakenteellisena esikuvana tai pikemminkin lähtökohtana Meriläisellä on varmasti

ollut sonaattimuoto, mutta Heininen on oikeassa todetessaan, että sonaattimuoto toteutuu teoksessa piilevänä. Ehkä parhaiten teoksen kokonaisuutena voi kuvata yksiosaisena kokonaisuutena, jonka väljästi toteutetun sonaattimuodon puitteisiin on integroitu scherzo (2. jakso). Varsinaista kehittelyjaksoa ei teoksessa ole, sillä jo 1. jakso rakentuu kokonaisuudessaan alkutahtien materiaalin transformaatioille ja 2. jakso jatkaa materiaalin työstämistä uudesta näkökulmasta – johon tosin 1. jakson lopun “grazioso-karaktereissa” jo viitattiin. 2. jakson transformaatioprosessi on jo lähellä metamorfoosia, sillä aiheet alkavat saada tunnistamattomia muotoja. Ratkaisevaa askelta ei kuitenkaan vielä oteta, sillä 3. jaksossa on selkeästi kyseessä 1. jakson kertaus – teoksen päättävästä lyhyestä synteisivaiheesta huolimatta. Lisäksi on syytä huomauttaa, ettei 1. ja 3. jaksojen lopussa ole varsinaisesti kyse A:n kertauksesta (t. 66–79 ja 311–324) vaan sinfonian alun tapahtumien mieliinpalautuksesta, jotka palauttavat kummallekin jaksolle – ja sinfonian päätöstahdeissa koko teokselle – muodon symmetrian.

Oman huomionsa ansaitsevat sinfonian runsaat nuottitarkat kertaukset, joihin siirrytään huomaamattomasti, ilman vähintäkään dramaattisuutta. Meriläisen myöhemmissäkin teoksissa esiintyy usein nuottitarkkoja kertauksia, mutta täysin erilaisissa ympäristöissä ja funktioiltaan erilaisina. Jostain syystä Meriläinen halusi *2. sinfoniassaan* kirjoittaa aidon tuntuisen kertausjakson, sillä hänen myöhemmissä laajamuotoisissa teoksissaan kertausjaksot on poikkeuksetta korvattu transformaatioprosessin lopputuloksen esittelevällä synteisivaiheella – tällä kertaa synteisiin ainoastaan viitataan “vakavan jousiepisodin” aikana.

Lopuksi siteeraan vielä Meriläisen lausuntoa sinfonian huipentumisissa keskeisessä asemassa olevan terssin alueella tapahtuvan sävelvuorottelun funktiosta ja alkuperästä:

“Minä uskon myöskin aika paljon alitajuiseen työskentelyyn taikka asian ja ajatuksen alitajuiseen valmistumiseen. Jotenkin minun on hyvin vaikea jatkaa, jos teen juuri laajamittaista työtä ja jos en tunne omakseni täysin sitä edellistä, aivan niin kuin ponnahduslautana jatkoon. Minulla on joitakin varsin havainnollisia esimerkkejä siitä, kuinka joku asia pitkällisen pohdinnan jälkeen saattaa yhtäkkiä valmistua ja olla aivan selviönä, että ‘Miksen minä heti kirjoittanut noin?’ Minulla tulee mieleen eräs sellainen seikka, joka nyt on varsin havainnollinen ja ehkä voi viitata sellaiseen ulkopuolelta tulevaan vaikutelmaan. Se oli varsin tiedotonta laatua. Minä tein Kansallisteatteriin Mannerin *Eros ja Psykheen* musiikkia, ja siinä oli tämä toinen näytös, joka tapahtui kuoleman jälkeen. Minähän en soittamista saanut sellaisia värejä kuin olisin tahtonut ja ryhdyin kokeilemaan konkreettisella musiikilla. Otin ääniä mistä sain ja perusmateriaalina oli lyhytaalloilta saadut häiriöäännet, jotka tosiaan monet on hyvin kauniita. Ja siellä oli yksi, joka minusta oli tavattoman hyvä. Semmoinen terssin alueella edestakaisin liikkuva ääni, jossa minusta oli hätää ja minä otin sen siihen mukaan. Se oli minusta hyvin kaunis ääni. Jälkeen päin minä huomasin, että *toisessa sinfoniassa* aivan pakosta murtautui aivan samanlaatuinen ajatus ja juuri tämän kolmannen osan [jakson] huippukohta perustuu tälle samalle äänelle – terssin alueella edestakaisin liikkuva. Minusta siinä on jotakin sellaista hälyttävää, joku teho joka minua viehätti. Ja se oli suorastaan vaatimus, että sen piti olla näin. Ehkä voi sanoa, että se on joku paloauto tai jotain...” (Meriläinen 1967.)

2. sinfonia oli Suomen Yleisradion tilaus. Paavo Berglundin johtama Radion sinfoniaorkesteri kantaesitti sen marraskuussa 1964.

4.3 Jousikvartetto nro 1

Meriläisen seuraava laajamuotoinen teos, vuonna 1965 valmistunut kolmiosainen *1. jousikvartetto*, on saanut osakseen ansaittua huomiota ja jopa ihmettelyä Meriläistä käsittelevissä kirjoituksissa. *2. sinfonia* oli antanut vakuuttavan ja lupaavan näytön mahdollisuudesta rakentaa laajamittainenkin teos alkutahdeissa esiteltyjen alkioiden – karakterien, jos niin halutaan sanoa – pohjalta. *1. jousikvartetossaan* Meriläinen palaa kuitenkin ajassa taaksepäin ja valitsee teoksen rakenteelliseksi tukirangaksi dodekafonian, josta hän jo pari vuotta aiemmin oli irrottanut *Epyllionin* myötä. Vaikuttaa ilmeiseltä, ettei Meriläinen vielä tässä vaiheessa – edes *2. sinfonian* voimanponnistuksen jälkeen – ollut täysin vakuuttunut vapaan 12-sävelmusiikin tarjoamista mahdollisuuksista. Mahdollisuuksista, jotka tietenkin toivat mukanaan vaikean kysymyksen siitä, kuinka kromaattista totaalia voidaan hallita ilman systemaattisia sävellysmetodeja. *1. jousikvartetton* dodekafonia on yksi osoitus Heinisen mainitsemasta ”houkutuksesta turvautua systeemiin [...] miniatyyreja laajempien ‘atonaalisten’ teosten edellyttämän tavattoman voimankulutuksen voittamiseksi” (Heininen 1972, 68).

12-säveltekniikkaa Meriläinen soveltaa kvartetossa jälleen melko vapaasti, mutta melodiset fraasit ovat kieltämättä hyvin lähellä Wienin koulun ekspressionismia: suppeat ja sähköiset fraasit etenevät laajoin intervallihypyin, kudos on rytmisesti rikasta ja kontrapunktista. Kaikkia dodekafonian tabuja Meriläinen ei tälläkään kertaa tottele: uusklassiset ostinatot vilahtavat ohimennen ja joitakin taitteita kerrataan nuottitarkasti. Jokaiseen osaan sisältyy mietiskelevä *recitativo*-taite, joka luonteeltaan ja materiaaliltaan säilyy samanlaisena vaikka ei sellaisenaan kertaudukaan. (Heiniö 1986, 154.)

Yksi *1. jousikvartetton* keskeinen tekijä on sekä Heiniseltä että Heiniöltä jäänyt huomioimatta – nimittäin se, että viimeistään tämä teos kumoaa väitteet Meriläisen dodekafonisten teosten soinnillisesta monokromaattisuudesta, ts. yksivärisyydestä. Jousisoittimien moninaiset ja erilaiset soittotavat luovat teokseen äärimmäisen vivahteikkaan ja rikkaan sointivärien kirjjon. Tämä osoittaa, että soinnilliset kokeilut elektroakustisen musiikin parissa jättivät jälkensä myös Meriläisen soitinmusiikkiin (ks. esimerkki 24). Jouni Kaipainen on aivan oikeassa todetessaan, että kvartetto muodostaa eräänlaisen synteysin dodekafonikko-Meriläisen ja karakteristikko-Meriläisen välillä (Kaipainen 1990). Juuri tässä teoksessa toteutuu rytmin ja soinnin eriytyminen, jota Meriläisen aikaisemmissa dodekafonisissa teoksissa ei vielä tapahtunut.

Etenkin kvartetton 1. osan muotodramaturgia viittaa selkeästi Meriläisen 1970-luvun ja sen jälkeiseen tuotantoon: hidas *recitativo*-avaus, joka kiihtyy tempoltaan nopeahkoksi *perpetuum mobile* -liikkeeksi (*Mosso*; t. 29) ja tihentyy edelleen koko kvartetin esittämiksi sävelrepetitioiksi (*Leggierissimo*; t. 58), jonka jälkeen musiikki rauhoittuu *mosso*-vaiheen nuottitarkkaan kertaukseen (t. 77–83). Toisin sanoen rytmikka ja tempomuutokset vaikuttavat suuresti muodon jäsentymiseen. Maininnan ansaitsevat myös 2. osan *ritmo libero* -jaksot. Ne sähköistävät vähitellen musiikillista kudosta, joka sitten kulminoituu intensiiviseen *feroce*-vaiheeseen (1. kerralla; t. 173 alkaen) ja lähes yhtä intensiiviseen sointiväritapahtumaan (2. kerralla; t. 227 alkaen), jossa fortessa soitetaan aleatorisesti tihentyviä repetitioita.

1. jousikvartetton kohtalo kuvastaa 1960-luvun suomalaista musiikki-ilmapiiriä. 2. osa etenee etupäässä vivace-tempossa ja enimmäkseen Bartókin *4. kvartetton*

neljännen osan tavoin pizzicatona, kunnes keskivaiheilla siirrytään pariin otteeseen proportionaaliseen notaatioon, ts. varrettomiin nuotteihin (ks. esimerkki 24). Tiettävästi tähän Suhonen-kvartetti lopetti 1960-luvulla harjoitteluyritykset toden, ettei teosta voida esittää vasta kuin seuraavalla vuosisadalla. Niinpä teos esitettiin vain osittain (vrt. Heinisen *1. ja 3. sinfonioiden* kohtalot) ja unohdettiin. (Heiniö 1986, 154.) 15 vuotta myöhemmin englantilaiset muusikot kuitenkin saapuivat suomalaisten avuksi: Medici-kvartetti kantaesitti *1. jousikvartetton* kokonaisuudessaan Hämeenlinnassa syyskuussa 1980 ja myös levytti sen Finlandia-yhtiölle.

ESIMERKKI 24. 1. jousikvartetton toisen osan proportionaalista notaatiota ja sointiväri-keskeisyyttä (t. 170–175).

4.4 Pianosonaatti nro 2

1. jousikvartetton myötä Meriläinen jätti lopulliset jäähyväiset dodekafonialle. *Epyllionissa* ja *2. sinfoniassa* esiintynyt ajatus rakentaa kokonainen teos alkumateriaalin sisältämien karakterististen ominaisuuksien pohjalta vaikutti sittenkin luontevammalta vaihtoehdolta kuin mielikuvitusta ja intuitiota liikaa kahlinnut rivitekniikka. Kvartetton jälkeen valmistunut lyhyt kamarimusiikkiteos *Impression* (1965) alkaa vastakohtaparin esittelyllä, josta teos vähitellen kasvaa: hidas, laaja-intervallinen melodia-aihe sekä nopeasti ja suppea-alaisesti etenevä, oikukas-rytmisen arabeski. Meriläinen on myös todennut (Meriläinen 1987a), että *Impressionissa* on jo idullaan säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus, joka 1970-luvulla nousi hänen teoksissaan keskeiseen asemaan.

Meriläisen kertoman mukaan vuonna 1966 valmistuneessa *2. pianosonaatissa* muodostui “musiikillisen karakteristiikan käytöstä eräs tietoinen muodonnan ominaisuus” (Meriläinen 1976a, 112). Tähän teokseen palautuvat myös kaikki Meriläisen musiikkia koskevissa kirjoituksissa esiintyvät selostukset karakteriteknikaasta. *2. pianosonaatti* on Meriläisen karakteristiikan ensimmäinen, selvin ja itse asiassa ainoa “tyylipuhdas” edustaja. Sonaatin rakenteellista ratkaisua Heininen vertaa Bernd Alois Zimmermannin ja Kazimierz Serockin tapauksiin rinnastettavana tyypillisenä, rivimekanismista irtautuneena jälkisarjallisena ajatteluna (Heininen 1972, 78). Siinä missä *2. sinfonian* kohdalla oli vielä hyvin pitkälle kyse perinteisestä motiiviteknikaasta, niin *2. pianosonaatin* rakenneperiaatteeksi nousee “musiikillisten karakterien metamorfoosi”. Seuraavaksi esitellen yksityiskohtaisesti, kuinka Meriläinen itse ja Heininen (tosin Meriläisen analyysihin perustuen) ovat esitelleet *2. pianosonaatin* karakteristiikkaa. Heinisen mukaan:

“II sonaatin alussa esitellään kolme karakteria: kenttä, piste ja linja (k, p ja l; ks. esimerkki 25a). ‘Kenttä’ voi olla joko yksityinen cluster tai kasvaa laajaksi sävelryöpyksi, ‘pisteen’ karakteriin sisältyy jo ensi kerralla repetition mahdollisuus. Läheltä metamorfoosin alkuketjua on myös esimerkki 25b. Esimerkki 25c on näyte karakterien synteesisistä: ‘linjan’ yksityiskohtiin on kytkeytynyt ‘pisteen’ ja ‘kentän’ (= kapean clusterin) muotoja. Vielä kehittyneempi on seuraava ‘kentän’ metamorfoosi; siihen liittyy puolestaan ‘pisteen’ ja ‘linjan’ piirteitä (esimerkki 25d). Ja koko ensiosaa voidaan pitää ‘kentän’ makromuotona, toista osaa ‘pisteen’ ja finaalia ‘linjan’; ‘kentällä’ on silloin dramaattinen, ‘pisteellä’ lyyrinen ja ‘linjalla’ eppinen merkitys.” (Heininen 1972, 77.)

Meriläisen mukaan:

“Teos avautuu alkioin, joissa aivan kuin puristuneena, latenttina ilmenevät ominaisuudet ovat koko teoksen lähtökohtina: dramaattinen kluster (a), sitä seuraava ‘pisteellisesti’ putoileva lyyrinen ja myös leikkimielisyyteen taipuva itu (b) sekä melodinen, mietiskelevä linjamotiivi (c). [...] Alun alkiorryhmiin kuuluu vielä minua suuresti viehättänyt detalji: pitkään päätössäveleen (h) liittyy pianon soinnillinen ominaisuus, dynamiikaltaan laskeva, kaiunomainen dolce-karaktääri, jolla myös on teoksessa oma rakenteellinen merkityksensä. Sonaatin kokonaisuus siis pohjaa näiden alkioiden ominaisuuksiin, niiden laajentumiseen, muuntumiseen ja erilaatuiseen yhteytykseen. [...] Ajatustapaan kuuluu lisäksi tietty sävyjen lainautuminen. Esim. cluster-motiiviin pohjaava aines saattaa esiintyä liikkuvana kenttänä tahi hajonneena pisteelliseksi linjaksi; kuten pääosan alussa; motiivi b vastaavasti dramaattisena aksenttina jne. [...] Alkusolukko ei siis ole teema eikä sitova systeemi, vaan hahmotusta väljin ‘säännöin’ säätelevä säveltämiseen houkuttava karakteristinen virike.” (Meriläinen 1976a, 112–113.)

Heiniö on aivan oikeassa todetessaan, että “karakterit ovat siis varsin yleisluontoisia hahmotuksellisia yksikköjä, joissa itse sävelmateriaalin yksityiskohdat ovat toissijaisia: esimerkiksi melodia on ‘linja’ riippumatta siitä, eteneekö se lähinnä asteittain vai pienin hypyin” (Heiniö 1995, 416). Heinisen mukaan karakterit “eivät ole rakenteen tarkoista detaljeista riippuvia vaan säilyttävät identiteettinsä, vaikka jokainen yksityiskohta muuttuisi: karakterien metamorfoosi” (Heininen 1972, 77). Näin yleisellä tasolla määriteltyihin musiikillisiin rakennusaineisiin liittyy eittämättä suuri tulkinnallinen ongelma: eri karaktereiden piirteitä voidaan hyvin helposti nähdä suurin piirtein missä tahansa vain halutaan. Kun esimerk-

a)

b)

c)

d)

ESIMERKKI 25a-d. 2. pianosonaatin karakterit ja niiden transformaatioita.

kiä 25b vertaa esimerkkiin 25a, niin sehän alkaa "piste-karakterilla" ("putoava" c^4-h^2) ja esimerkin päättävä "kenttä" rakentuu "linjan" aineksista, mutta matalassa rekisterissä ja nopeassa tempossa sävelryöppy tuottaa tietenkin klustermaisen vaikutelman. Samaten esimerkin 25d aloittavaa eri oktaavialoihin hajoitettua sointua lienee hyvin vaikea mieltää varsinaiseksi "kentäksi", so. klusteriksi. Myös Meriläisen analyysin tiettyjen yksityiskohtien todentaminen voi jo edellyttää mielikuvitustakin, kuten maininta, että karakteri (b) taipuu helposti myös leikkimielisyyteen - tai toteamus, että "cluster-motiiviin pohjaava aines saattaa esiintyä [...] hajonneena pisteelliseksi linjaksi" (Meriläinen 1976a, 113).

Mielestäni on selvää, että näin yleisluontoisesti hahmottuviin aiheisiin on sovellettava yhtä väljää analyyttistä lähestymistapaa. Yksityiskohtien, karakterien eri piirteiden nimeämisyrittysten sijasta on oleellisempaa keskittyä tarkastelemaan yleisellä tasolla suurempia linjoja ja niiden toteutumista. Meriläinen itse ei kuitenkaan pidä sonaatin ainuttakaan detaljia yhdentekevänä: siitä on osoituksena Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa oleva Josef Weinberg -kustantamon

julkaisema nuotti, jonka sisältämät virheellisyydet Meriläinen on kärsivällisesti korjannut punakynällä.

Meriläisen esittämiin näkemyksiin kolmen karakterin vaikutuksesta teoksen osien rakenteisiin (Meriläinen 1976a, 113) voidaan myös esittää joitain kriittisiä huomioita. Niin tekee itse asiassa myös Heininen. Edellä siteeratun karakterien esittelyn yhteydessä Heininen lainaa Meriläisen ajatusta, että sonaatin kolmas osa toteuttaa ”linja-karakterin” makromuodossa. Myöhemmin Heininen kuitenkin kirjoittaa: ”Sonaatin finaalissa *perpetuum mobile* -liike luo kohdittain clustereita [...]; koko osa voidaan tulkita yhden äänen polveilun tuottamaksi nousevaksi ja laskevaksi, leveneväksi ja supistuvaksi clusteriksi, jossa vain osittain vilahuttaa esiin oktaavien selkeys.” (Heininen 1972, 85.) Myös sekä Heinisen että Meriläisen mainitsemasta toista osaa ”vallitsevasta piste-karakterista” voidaan olla eri mieltä – niin hallitsevassa asemassa melodinen ”linja-karakterin” (oktaavikaksinnuksineen) osassa on.

2. *pianosonaatti* on ”väljin säännöin” toteutetun karakteristiikan ainutkertainen toteutus. Tämän jälkeen valmistuneissa teoksissa Meriläinen suuntautui jälleen kohti perinteisempää motiivitekniikkaa, jossa karakterististen ominaisuuksien identifiointi ei ole läheskään yhtä tulkinnanvaraista. On myös syytä todeta, että sonaatin jälkeisistä Meriläisen teoksista on hyödytöntä etsiskellä kolmea ”peruskarakteria”: toki ne ovat orkesteri- ja pianomusiikista löydettävissä – sävelpisteet ja -repetitiot, melodiset aiheet, klusterit – mutta niillä ei enää ole 2. *sonaatin* kaltaista kaikkialle ulottuvaa rakenteellista merkitystä. Missään tapauksessa sonaatin karakteristiikkaa ei voida yleistää Meriläisen sävellyksiä yhdistäväksi *tekniikaksi*, kuten monissa yhteyksissä on tehty. Tätä on myös Meriläinen tähdentänyt:

”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.)

Se on kuitenkin todettava, että 2. *pianosonaatin* karakteristiikan myötä sointi ja rytmi nousivat yhä tasavertaisempaan asemaan säveltasorganisaation rinnalle. Teos hyödyntää monipuolisesti pianon soinnillisia mahdollisuuksia ja rytmikasta Heiniö on todennut: ”juuri karakteristiikan myötä säveltäjä päätyi tässä teoksessa agogiikan, rytmien ja kudoksen nopeisiin vaihteluihin *samankin* osan puitteissa, mitä kuvastaa esim. ensimmäisen osan tempo-osoitus *A tempo variable lento – mosso* (Heiniö 1991a, 132–133). Merkintätapa vaihtelee 4/4-tahtiosoituksen ja tahtiviivattoman notaation välillä. Ensimmäinen osa alkaa 4/4-tahtiosoituksella (pulsation kuitenkin tulematta esille), mutta osan kuluessa tahtiviivoista luovutaan. Myös toisessa osassa esiintyy rytmiltään vapaita ”libero”-taitteita, mutta koko kolmas osa etenee jatkuvana 1/16-kuviointina – tosin ilman tahtiviivoja.

Heinisen mukaan ”II sonaatin ensiosa sisältää kolme vaihetta, jotka ovat symmetriset siten, että ensimmäisen lopussa ja kolmannen alussa on suuri nousu.” (Heininen 1972, 87.) Tämän mukaan ensiosan rakenne hahmottuu kaavion 2 mukaisesti:

Johdanto	(t. 1-17; kesto 1'50")	Hidas johdanto, kolmen karakterin esittely ja niiden välitön metamorfoosi.
1. jakso	(t. 18-55; kesto 2'30")	Kenttä-karakteristinen kompleksi tekstuuri, joka lyhyen linjakatkelman jälkeen kohoaa huipennukseen (<i>brillante</i>).
2. jakso	(t. 56-57/III*; kesto 0'40")	Alkaa säännöllisellä 1/32-staccatoilla, yhä diffuusimmaksi käyvä liike johtaa 3. jaksoon.
3. jakso	(t. 57/IV*-61; kesto 1'40")	Täysin pulssittomista sävelryöpyistä muodostuva taite. Dynaaminen huippukohta on alussa, jonka jälkeen sointi muuttuu kellomaiseksi ja hajoaa yhä hauraampana korkeampaan rekisteriin edeten.

* tarkoittaa usean nuottiviivaston mittaista "tahtia", jolloin roomalaiset numerot viittaavat viivastojen järjestysnumeroon. So. "57/IV" = sivulla 6, toinen viivaston alusta (*ff-merkinnästä*) lähtien.

KAAVIO 2. 2. pianosonaatin ensimmäisen osan rakenne Heinisen mukaan.

Meriläisen mukaan ensimmäisen osan "muodonnaan rajakohtina toimivat kolme erilaatuista variaatiota cluster-motiivista. Sitä seuraavat ja siihen ovat yhtyneenä muut alkuominaisuudet, myös vapaasti kehittyvinä muunnoksina." (Meriläinen 1976, 113.)

Alkutahdit (t. 1-17) muodostavat hitaan johdannon, jossa esitellään kolme "peruskarakteria" välittömine transformaatioineen. Itse asiassa koko johdanto on äärimmäisen konsonanssivaltainen, oktaavikaksinnukset (tai -paralleeliliikkeet) hallitsevat tekstuuria ja ne liittyvät linja-karakteriin. Lisäksi on huomioitava soimaan jäävät oktaavit, joiden tuottamat yläsävelkaikuefektit viittaavat suoraan 2. osaan – ne vaikuttavatkin esiintyvän aina linja-karakterin yhteydessä (t. 4-5, 6-9, 12-13, 15-17). Myös matalan sävelalueen pianissimokluster (= kenttä-karakter) koostuu oktaaviin päättyvästä undesimien sarjasta (ks. esimerkki 25b), mutta konsonoivia harmonioita ei matalan rekisterin ja nopean tempon takia voida havaita. Kuvio tahdin 14 alussa on pikemminkin linjan ja pisteen sulautuma kuin kenttä. Johdannon karakteriesittelyllä ei ehkä ole yhtä suoraa (auditiivista) yhteyttä jatkossa kuultavaan musiikkiin, kuin mitä sekä Meriläinen että Heininen ovat esittäneet. Pikemminkin johdanto sisältää viittaukset kaikkien osien musiikillisiin substansseihin. Joka tapauksessa johdannon komponointi muodostuu tästä lähtien Meriläiselle tyypilliseksi tavaksi aloittaa sävellyks: alkulähtökohtien välitön varioitu kertaus transformaatioineen.

Ensimmäinen jakso (*Mosso - leggiero, staccatissimo*) alkaa matalan rekisterin kenttäkarakterilla, mutta siihen sisältyy myös piste-karakter (*staccato*) sekä pitkään soivia, yläsäveliä tuottavia oktaaveja. Heinisen mainitsema "lyhyt linja-katkelma" tahdissa 32 ei ole laatuaan ainoa, vaan sellainen kuullaan jo tahdeissa 22-23 (jälleen oktaavikaksinnukset!). Tämän jälkeen esitystapa, kosketus ja kuviointi säilyvät entisellään (t. 24-27), mutta korkeammassa rekisterissä. Tahdissa 28 seuraa lyhyt linjan ja kentän esiintyminen, joka johtaa pieneen dynaamiseen huipentumaan tahdeissa 29-31. Itse asiassa huipentuman jälkeinen musiikki (t. 33-40) on tulkittavissa linjan hallitsemaksi tekstuuriksi – ei siis pelkästään t. 39-40, jollaisen vaikutelman saa Heinisen artikkelista. Tempomuutoksesta lähtien tahdit 42-51 muodostavat yhtenäisen, huipentavan ajatuslinjan, joka rakentuu ensisijaisesti kenttä- ja pistekarakterista – mutta myös linja-karakter on keskeinen, mikäli asteikkokulut mielletään sellaisiksi. Toisaalta etenkin tahdissa 43 esiintyy selke-

ästi samankaltainen linja- ja piste-karakterien yhteensulautuma kuin johdannon tahdissa 9.

Musiikin luonne muuttuu tahdeissa 51–52 (esitysohjeen mukaisesti *scherzando*) – toisin sanoen jo ennen Heinisen mainitsemaa motorista 1/32-kuviointia (t. 55 lähtien). Mutta tietysti tämä *scherzando*-vaihe voidaan tulkita myös siltana seuraavaan toiseen jaksoon. Joka tapauksessa 2. jakso on kosketustavaltaan kevyempi kuin 1. jakso. 2. jakso hahmottuu yhtenäisenä ja katkeamattomana ajatuslinjana, jonka aikana musiikki muuttuu vähitellen diffuusimmaksi päättyen viimein tekstuurin hajoamiseen (5. sivun viimeinen nuottiviivasto: tauot, motorisuuden häviäminen sekä yhä kompleksikkaammat rytmiset jakosuhteet).

1. ja 2. jaksojen välinen rajakohta on hämärretty lähes täydellisesti ja jaksot menevät keskenään limittäin. Sama koskee 2. ja 3. jaksojen välistä rajakohtaa. Ei nimittäin ole lainkaan selvää, että 3. jakso alkaisi “dynaamisella huipentumalla” (6. sivulla toisen nuottiviivaston alussa merkintä *ff*), sillä selkeää rajakohtaa ei ole, jolloin huipentuma saattaa hyvin liittyä myös 2. jakson päätösvaiheisiin. Lisäksi uuden jakson aloittaminen dynaamisella huippukohdalla olisi Meriläisen tuotannossa ainutkertainen ratkaisu, sillä huipentumat sijoittuvat hänen teoksissaan aina muotoyksiköiden päätösvaiheeseen. Joka tapauksessa kenttä- ja piste-karakterien jälleen dominoima 3. jakso kohoaa vähitellen kohti yhä korkeampaa rekisteriä ja hajoaa hauraisiin, kellomaisiin sointeihin (*quasi campanelli* 7. sivun kolmannella nuottiviivastolla). Pianolle luonteenomaiset kellomaiset soinnit tulevat tästä lähtien olemaan yksi Meriläisen pianomusiikin tavaramerkeistä. Myös linjalla on 3. jaksossa osuutensa, lähinnä skaalajuoksutuksina (6. sivulla neljännellä nuottiviivastolla) mutta myös tietyissä *espressivo*-esitysohjeella merkityissä kohdissa (6. sivulla viidennellä nuottiviivastolla), jossa linja- ja piste-karakterien yhteensulautuma on samankaltainen kuin tahdissa 43.

Lyhyt kooda tahdeissa 59–61 päättää ensimmäisen osan, jonka aikana vielä kerran kuullaan johdannossa esitellyt kolme karakteria ja osa vaimenee – säveltäjän sanoin – “alun ‘pienoismallin’ mukaisesti kellomaiseen, hiljenevään soivaan kenttään” (Meriläinen 1976a, 113). Koodassa on kyseessä samankaltainen muodon symmetrian palauttava ele kuin 2. *sinfonian* päätöstahdeissa.

Ensiosan rakenne muodostuu jatkossa Meriläisen teoksille tyypilliseksi muodoksi: johdantoon ja kolmeen jaksoon jakaantuva kokonaisuus, johon liittyy lyhyt, alkutahtien tapahtumat mieliin palauttava kooda. Johdannossa esitellään alkumateriaali, joista kokonaisuus rakentuu. Kolmeen jaksoon jakaantuvalla kokonaisuudella ei myöskään välttämättä ole yhteyttä kahdenpuoleiseen rakenteseen, mikä ilmenee 2. *pianosonaatin* ensimmäisessä osassa.

Toisen osan 12-sävelisyyden täydentymiseen on syytä kiinnittää huomiota. 1. tahdissa otetaan käyttöön sävelala h-fis, 2. tahdissa “uusina” sävelinä esiintyvät a-b ja 3. tahdissa esiintyy sävelala f-c. Meriläinen ikään kuin valloittaa kromaattisen totaalin hallintaansa kaistale kerrallaan, jolloin menetelmä muistuttaa hämmästyttävällä tavalla Nikolai Roslavetsin *viulukonsertossa* esiintyvää komplementaarisuus-periaatetta (vrt. luku 2.2). Ensiosan tavoin myös toinen osa alkaa johdannolla (t. 1–8; *mp marc.* -merkintään asti) ja siinä voidaan havaita ensiosan johdannossa esitelty karakterivalikoima – tosin luonnollisesti hyvin suuressa määrin muuntuneina. Jopa pitkän h-sävelen tuottama vaimeneva “dolcekaraktääri” esiintyy tahdeissa 5–8.

Myös toinen osa jakaantuu johdantoon, kolmeen jaksoon ja suppeaan koodaan (ks. kaavio 3).

Johdanto	(t. 1–8; kesto 0'40")	Materiaali varioituna peräisin 1. osan johdannosta.
1. jakso	(t. 8–29; kesto 1'40")	Linja- ja dolce-karakterien dominoiva jakso. Säännöllistä 8-osaliikettä.
2. jakso	(t. 30–46; kesto 2'10")	Linja- ja pistekarakterien yhdistelyä. 8-osaliikkeeseen liittyy vapaata libero-kuviointia, jakson loppua kohti rytmiikka käy yhä diffuusimmaksi.
3. jakso	(t. 47–60; kesto 1'20")	Alkaa linja-karakterilla säännöllisessä 8-osaliikkeessä, päättyy sävelrepetitioihin (= piste-karakteriksi).
Kooda	(t. 60–62; kesto 0'40")	Kolmen "peruskarakterin" mieliinpalautus.

KAAVIO 3. 2. pianosonaatin toisen osan rakenne.

Toisen osan rakenne on ensiosaan verrattuna huomattavasti lähempänä kahdenpuoleista muotoa (1. ja 3. jaksosten säännöllinen rytmi ja linja-karakteriksi). Jokainen jakso päättyy joko vaimenevaan dolce-karakteriksi (1. jakso) tai sen muunnokseen, vapaasti harvenevaan repetitioon (= piste- ja dolce-karakterien yhteensulautuma; 2. ja 3. jaksot). Meriläisen mainintaa, että 2. osassa piste-karakteriksi on hallitsevassa asemassa, on vaikea todentaa, sillä etenkin 1. jaksossa säännöllinen 8-osaliike tuottaa selkeitä melodisia linjoja, jotka lisäksi voidaan helposti palauttaa alkuperäiseen linja-karakteriksi (ks. esimerkki 26; vrt. esimerkki 25a). On myös huomioitava linja-karakteriksi elimellisesti liittyvä "dolce-karakteriksi". Kyse on siitä, että piste-karakterin "pisteellisesti putoileva" ominaisuus liittyy elimellisesti melodiseen linja-karakteriksi. Osa päättyy jälleen hiljeneviin, kellomaisiin sointeihin – sekä kenttä- ja pistekarakterien (t. 61) ja linja-karakterin (t. 60) mieliinpalautukseen.

2. osassa huomio kiinnittyy rajoitetun aleatorisuuden varovaiseen käyttöön. Tempoltaan vapaasti harventuvat ja – harvemmin – kiihtyvät repetitiot vakiintuvat tästä lähtien Meriläisen teoksiin samoin kuin vapaassa rytmisä soitettavat nopeat skaalamuodostelmat (ks. esimerkki 15). Jälkimmäisiin liittyy lisäksi pianon soinnillisten ominaisuuksien laajentaminen: äänettä alas painettujen koskettimien tuottamat yläsävelet ja flageoletit.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings: *marc.*, *mf*, and *mf* followed by a hairpin leading to *p*. The second system also consists of two staves, with dynamic markings *espr.* and *poco* at the end. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

ESIMERKKI 26. 2. pianosonaatin toinen osa (t. 10–18). "Putoileva piste-karakteriksi" yhdistyneenä "linja-karakteriksi".

Kolmas osa etenee nopeana, keskeytyksettömänä *perpetuum mobile* -liikkeenä, jollaista esiintyi jo 1. *pianosonaatin* finaalissa. Tekstuuri on lähes kauttaaltaan yksinäistä. Kuulovaikutelmana on näin ollen jatkuva linja, johon yksittäiset aksentoidut sävelet liittävät piste-karakterin sävyjä. Lisäksi pedaalilla voidaan Meriläisen mukaan vapaasti tuottaa hetkittäisiä kenttävaikutelmia, jota tosin nuottiin ei ole merkitty (ks. kuva 1) – pedaalin käyttöön Meriläinen on viitannut ainostaan esitellessään sonaattiaan suullisesti tai kirjallisesti. Katkeamattoman 16-osavyörytyksen takia osa hahmottuu taukoamattomana kokonaisuutena, jonka jakaminen jaksoihin ei ole mielekäästä. Huomio kiinnittyy laajoihin nuottitarkkoihin kertauksiin, joiden luonne poikkeaa täysin 2. *sinfonian* kertauksista: jatkuvan, tasaisen ja atonaalisen liikkeen keskellä kertautuvien taitteiden havaitseminen on mahdotonta, joten varsinaista kertauksen luonteeseen elimellisesti kuuluvaa rakenteellista funktiota ei tässä tapauksessa esiinny. Tämän tyyppiset nuottitarkat kertaukset vakiintuvat tästä lähtien etenkin Meriläisen teosten nopeisiin osiin, eikä vähiten hänen pianomusiikkiinsa.

Kolmannen osan säveltaso-organisaation periaate vakiintuu sekin Meriläisen *perpetuum mobile* -osien käytännöksi: suppeahkot kromaattiset linjat, joita erottavat toisistaan laajaintervalliset hyppyt. Tavallisesti melodiikka myös kiertelee suppealla sävelalueella – usein pienin ja suurin sekunnein edeten – johon yhden sävelen oktaavisiirolla aikaan saatu hyppy luo ilmeikkyyttä ja vaihtelua. Tyypillinen yksittäinen solu rakentuu kokoaskelliikkeestä, johon välittömästi liittyy puoliaskeleen ”hypyn täyttö”. (Ks. esimerkki 27.)



ESIMERKKI 27. 2. *pianosonaatin* finaalin *perpetuum mobile* -kuviointia (sivu 13, 6. nuottiviivasto).

2. *pianosonaatin* osien tempokarakterit tulevat Meriläisen myöhemmille moniosaisille teoksille luonteenomaisiksi: hidasta johdantoa seuraa voittopuolisesti nopeatempoinen ensimmäinen osa, hidas ja lyyrissävytteinen toinen osa muodostuu suvantovaiheeksi ennen reipasrytmistä finaalia. Teoksen syklistyys on suorastaan läpinäkyvää: se toteutuu paitsi osien sisäisissä rakenteissa myös kolmen osan muodostaman kokonaisuuden puitteissa. Karakterien yleisluontoisuuden johdosta myös teoksessa esiintyvä metamorfoosi on Meriläisen teoksille harvinaisen suoraviivaista: transformaation ja metamorfoosin raja ylitetään itse asiassa jo ensiosan johdannossa.

Sävellyksen rakentaminen alun aiheiden ”karakterististen ominaisuuksien” pohjalta vakiintuu 2. *pianosonaatista* lähtien Meriläiselle tyypilliseksi säveltämisen lähtökohdaksi. Sonaatin jälkeen syntyneissä sävellyksissä tämä ei enää ilme ”kentän”, ”pisteen” ja ”linjan” kaltaisina alkiaina vaan teoksen alussa esiteltujen aiheiden sisältäminä karakteristisina piirteinä, joissa täsmällistä intervallirakennetta olennaisempia ovat esimerkiksi lyyrisyys – dramaattisuus, laajat hyppyt – asteittainen liike, konsonoivuus – dissonoivuus, säännöllinen rytmi – vapaa rytmi, staccato – legato jne. Lähtökohdat ovat jokaisessa teoksessa ainutkertaisia ja

niiden kautta syntyvät myös Meriläisen teosten yksilölliset piirteet. *2. pianosonaatin* persoonallisin piirre on tietenkin se, että karakterististen piirteiden alkumuodot ilmenevät kolmen ”peruskarakterin” muodossa. Karakteristiikka oli Meriläisen vastine dodekafonian lainalaisuuksille, mutta 12-säveljärjestelmästä periytyvänä ajattelutapana voidaan toisaalta pitää teoksen rakentamista alkumateriaalin tarjoamien mahdollisuuksien pohjalta – siinä missä 12-sävelrivi tarjosi mahdollisuudet sävellyksen säveltaso-organisaatiolle, siinä karakteristiikka tarjosi ainekset myös rytmin ja soinnin komponoinnille:

”Kyllä minä kaipasinkin sitä, kun suurella vaivalla olin omaksunut tätä rakenteellista logiikkaa [dodekafonia] tai aineksia, joista voi käsitteinäkin puhua, jotka siis ovat olemassa ihan selvästi, niin sitten niiden hyökkäminen ja ajatus näiden hylkäämisestä nosti toisaalta kysymyksen, että jokin punainen lanka tai tarttumakohta pitää olla, joka helpottaisi sitä, kun tonaalinen rakentaminen ei käy eikä myöskään nämä myöhemmätkään kaudet. Nyt piti saada jotakin tilalle. Muistan, että joskus vähän silmää vilkuttaen sanoin, [että] minä haluaisin löytää jonkun yhtäläillä selviön, kuin näille kadehtittaville viime vuosisadan [1800-luvun] säveltäjille oli tonaalisuus ollut selviö. Tonaalisuus oli ihastuttava rakennelma. Ja se oli selviö: ajatus saattoi aivan välittömästi lähteä joistakin aiheilmistä ja ne sijoittuivat johonkin sävellajiin luonnostaan, ja itse tätä rakentamista ja raameja ei tarvinnut ajatella ollenkaan, vaan tämä materiaalin järjestyminen oli selviö – enemmän tai vähemmän. Totta kai sen sisällä tapahtui liikettä. Tämmöinen kademieli oli siinä olemassa ja halu, että olisi jokin tällainen tarttumakohta musiikkiin. Ja muistan kun mietin, että mitä jos minä kuulen uuden teoksen, niin mitä minulle jää siitä käteen tai mikä on se ensimmäinen tarttumakohta. Ja totesin, että sehän nyt on juuri tällainen musiikin sisältämä karakteristiikka – ne ominaisuudet esimerkiksi nykymusiikissa, jossa ei tehdä temaattista työtä. Siis kun kyseessä ei ole teema tai motiivi, vaan juuri tällainen karakteristinen ominaisuus ja musiikin rakentuminen muotona, hahmona. Ja tämä johdatti minut ajattelemaan tällaista ominaisuutta kuin musiikin karakteristiikka. Siellä *toisen pianosonaatin* vaiheilla minä tätä mietin ja toteutin. Aivan kuin tämän teoksen parissa syntyi tällainen ajattelutapa, eli minä saatoin sitten todeta joitakin toimintatapojani, joita minä olin teoksessa käyttänyt. Se on nyt vähän liian paljon sanottu, kun puhutaan karakteritekniikasta. Minä silloin joskus ilmaisin näitä ajattelutapoja vähän teoriaan liittyen tahi sen laatusesti. Ja näin syntyi – ja voidaan puhua tietyistä ajattelutavasta, johon liittyy tällainen ajatus erilaisesta elementistä, niiden käyttämisestä tiettyä johdonmukaisuutta toteuttaen. Joka on juuri tällainen tarrautumiskohta musiikilliseen materiaaliin, mutta se ei ole sitova vaan minä olen aivan kuin joka hetki vapaa toteuttamaan näitä välittömiä ajatuksiani, aivoituksiani, aistimuksia, intuitiota. Ja näin se sitoo minua mahdollisimman vähän, mutta kuitenkin antaa tietyn ajattelun pohjan, jota voin toteuttaa myöskin. Mutta se ei sido minua. Se on aivan kuin juuri tällainen selviö, tonaalisuus, joka on sen vastineena.” (Meriläinen 1988.)

Sävellyksen rakentaminen alun ominaisuuksien pohjalta liittyy Meriläisen samalla vankasti musiikin historian perinteeseen:

”[...] 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 musiikkimateriaalista, joka kehittyy erilaatuiseksi musiikilliseksi ilmiöiksi, on yhtä vanha kuin musiikki ilmaisumuotona.” (Meriläinen 1976a, 111.)

2. pianosonaatti edustaa Meriläisen tuotannossa intuition voittoa serialismin rationalismista. *2. sinfoniassa* ja jo *Epyllionissa* orastanut karakteristiikka osoittau-

tui Meriläisen säveltäjäluonteelle soveltuvaksi ratkaisuksi jälkisarjalliseen problematiikkaan. Rakenteellisen asennoitumisen hiomista oli vielä kuitenkin edessä: mikromotiivien mosaiikeista koostuneet transformaatioketjut alkavat sonaatin jälkeisissä teoksissa ryhmittä laajemmiksi, freskomaisiksi pinnoiksi. Selkeimmin tämä ilmenee *2. konsertossa pianolle ja orkesterille* (1969).

USKO MERILÄINEN: PIANO SONATA II

Piano Sonata II is a work in variation style, in which I have attempted to combine the romantic, colourful piano style (Liszt, for example) and the modern, atonal way of musical thinking. It has been my aim to use the piano's technical and colouring possibilities in as great a range as possible.

The "germ" of the sonata is composed of three motifs and the structure of the whole is based upon the development and interaction of their peculiar characteristics.

- Motive a) cluster (dramatic), a field of sonority
- b) notes B - C - B (lyrical), a pointed pattern, somewhat halting, includes the repetition of the note B
- c) notes D - E flat - G flat (epic), linear

The group of motifs in bars 3-5 further contains a developing characteristic of its own, the change of sonority of a long note from its normal sound into a fragile dolce tone.

The first movement is based upon the cluster motif, and accordingly it is natural for it to seek to broaden its field of sonority. The movement is also built on the development, combination and interaction of the other motifs, and it ends with a field of sonority produced by the pedal which develops from the normal sound into a fragile, glassy (quasi campanelli) field.

When performing this movement, as well as the whole work, one should try to mould as long and controlled a line as possible, and the movement from one character to another should be made (with the help of the pedal) roundly and plastically. The work has to be shaped more on the basis of the musical character than on the metrical relationships.

The nature of the second movement is based on motive b, and follows the same principles of development as the preceding movement. (A primary element being the repetition of a note.) The movement includes a great many special aural effects and one should pay special attention to the changes in sound of long notes, and the change in sound on a repeated note. Here again linear sonority is important.

The third movement is a constant line of 16th notes (motive c), which can be freely broadened or narrowed with the pedal (a moving cluster is not the equivalent of a thin melodic line).

The metronome marks are suggestions.

Usko Meriläinen

KUVA 1. Meriläisen kirjoittama esittely *2. pianosonaatista* todennäköisesti teoksen Lontoossa helmikuussa 1966 kantaesittäneelle Yonty Solomonille. Seuraavana vuonna Solomon levytti sonaatin Philips-yhtiölle.

5 VUODET 1968-72 – KOHTI IHMISKESKEISTÄ MONIMUOTOISUUTTA

2. *pianosonaatin* jälkeen Meriläistä askarruttivat laajamuotoiset sävellyssuunnitelmat, jotka kuitenkin jäivät kesken ja teosluetteloon jäi vuoden mittainen aukko. Vuonna 1968 valmistuivat kamarimusiikkiteokset *Metamorfora per 7* ja *Divertimento*, joista jälkimmäisestä Heininen toteaa, että se “on Meriläisen romanttisimpia teoksia”. Samaan vuoteen Heininen sijoittaa alkavaksi myös Meriläisen uuden tyylikauden, jonka yhteydessä hän puhuu “avant garden humanisoitumisesta”. (Heininen 1972, 90-91). Kuten olen jo todennut, Heiniö ajoittaa 1960-luvun viimeisiin vuosiin yleensä suomalaisessa musiikissa koittaneen “restauraatiovaiheen” (Heiniö 1995, 191) ja Meriläinen on antanut ymmärtää, että myös hän oli jossain määrin restauraatiopyrkimyksissä mukana:

“Minulla tuli todella siellä 1960-luvun lopulla hyvin voimakkaana suorastaan tällainen paatoksellinen ilmaisemisen tarve. Siihen liittyivät jollain tavalla suuret maailmantapahtumat, kun aloin selvästi kokea hätää ihmiskunnan puolesta. Nythän on todettava, että minä olin hyvin pitkään pelkästään muusikko. Mielenkiintoni kohdistui niin täydellisesti musiikkitapahtumaan, etten ollenkaan nähnyt ympäristöä. Sitten tuli vaihe, jolloin minä yhtäkkiä aloin huomata, että on kaikenlaista merkittäviä ajattelutapaa – uhkan ja vaaran tunteja ympäristössä. [...] Minä halusin musiikin ilmaisun avulla edetä aggressioon saakka. Ja näissä yhteyksissä minä totesin selvästi, että nyt minulla on toisenlaista näkemystä ja tunnustan tiettyä ilmaisullisuutta.” (Meriläinen 1988.)

On totta, että Meriläisen sävellyksissä 2. *pianosonaatin* jälkeen voidaan havaita tiettyä tyyllillistä uudelleenasetoitumista. Edellinen lausunto osoittaa selvästi, että Stravinksyn autonomiaestetiikka alkaa Meriläisen musiikillisessa ajattelussa väistyä taka-alalle: 2. *pianokonsertto* (1969) ja etenkin 3. *sinfonia* (1971) kuvastavat musiikillaan selvästi sitä ahdistusta, jota säveltäjä koki kylmän sodan aikaisessa “kauhun tasapainon” ilmapiirissä. Tähän viittaa myös säveltäjän toteamus vuodelta 1976: “Ajattelutavassani ja suhteessani säveltämisen taopahtumaan on ilmeisesti todettavissa muuttumista. Pyrkimykseni välittömyyteen, nojautuminen ilmaisuun musiikillisen karakteristiikan kautta, on johtamassa minua ‘absoluutisista’ musiikillisista hahmotuksista kohti ihmiskeskeistä monimuotoisuutta.” (Meriläinen 1976a, 115.)

2. *pianosonaatin* jälkeisissä lausunnoissaan Meriläinen on kertonut pyrkineensä kohti pitkälinjaisempia hahmoja ja välittömämpää työtapaa, koska yksityiskohdiltaan runsaan musiikin työstäminen teki työprosessin varsin hitaaksi. Uuden vaiheen olennaiset piirteet liittyvätkin laajapintaiseen muotorakenteluun. Musiikillisten karakterien metamorfoosi on edelleen ajankohtaista, joskin metamorfoosit ryhmittyvät nyt laajemmiksi pinnoiksi kuin ennen – Heinisen mukaan eri soittimien itsenäisten repliikkien kollaasina eikä enää limittäin yhdistettyjen mikromotiivien mosaiikkina. (Heininen 1972, 89.)

Rytmin, säveltaso-organisaation ja soinnin alueella muutokset ovat vähäisiä – voidaan jopa sanoa, että etenkin rytmin moni-ilmeisyys ottaa hienoisia takaskeleita 2. *pianosonaattiin* tai *Impressioniin* verrattuna. Rytmiiikassa esiintyy periodisia ja säännöllisiä muodostelmia, jotka saattavat hallita laajojakin jaksoja, ja 2. *pianosonaatin* finaalia hallinut kuudestoistaosien nopea *perpetuum mobile* sekä monet muut vastaavat, vakionuottiarvoin etenevät liiketyypit tulevat tavallisiksi etenkin Meriläisen teosten nopeissa osissa. Toisaalta yhä keskeisemmäksi nousee myös säännöllisen rytmiiikan vastapooli, erilaiset vapaat rytmimuodot ja erityisesti niiden suhde pulsatiiviseen rytmiin – tyypillisiä esitysohjeita ovat “*libero*” tai “*quasi recitativo*”. Varsinainen aleatorisuus rajoittuu kahteen tilanteeseen: yhtäältä varrettomien nuottien tila-aikaan (vrt. 1. *jousikvarteton* toinen osa) ja toisaalta annetun aiheen toistoon (vrt. *Musique du printemps* -orkesteriteoksen tahdit 4–11) tai – tavallisimmin – vapaasti harvenevaan sävelrepetitioon (vrt. 2. *pianosonaatin* toinen osa). (vrt. Heininen 1972, 89; Heiniö 1995, 417.)

Meriläisen musiikki on edelleenkin luonteeltaan epämelodista, mutta Heinisen mukaan useimmiten sekä linjojen rytmiset ominaisuudet että intervalliolottuvuudet ovat ihmisäänen edellytysten mukaisia – “laulullisia” – ja tyypillisesti instrumentaaliset arabeskit käyvät yhä harvinaisemmiksi (Heininen 1972, 90). Silloin tällöin Meriläinen saattaa kirjoittaa jopa pitkälinjaisia, aitoja melodioita (ks. esimerkki 28). Tavallisimmin Meriläisen musiikki kuitenkin suosii luonteiltaan neutraaleja alkioita. Laajaintervallisista melodia-alkioista tavallinen on jo 2. *sinfoniassa* ohimennen vilahtanut noonin jako septimiksi ja terssiksi, josta esiintyy useanlaisia variaatioita (ks. esimerkki 29): se on 2. *pianokonserton* “sivuteeman” pääidea ja sitä esiintyy runsaasti myös 3. *sinfoniassa* ja *Concerto per trédicissä* (1972). Suppeaintervallisista aiheilmista yleinen on pienen ja suuren sekunnin vuorottelusta koostuva nelisävelaihe (ks. esimerkki 30).

Erilaisten skaalamuodostelmien merkitys kasvaa entisestään. Vakioasteikokomuodostelmia Meriläinen ei kuitenkaan käytä, vaan tavallisimmin kromaattisesta asteikosta jätetään käyttämättä pari kolme säveltä, jotka hämmästyttävän usein ovat kvintin tai kvartin etäisyydellä toisistaan. Moniäänisten “kiila-aiheiden” rinnalle tulee tärkeä uusi muoto: sivuliike, jossa asteittain liikkuva ääni liittyy samaa säveltä repetoivaan. Viuhkamaisesti priimistä tai oktaavista hajoavien äänten periaate on myös saanut merkittävän johdannaisen: kaksi ääntä etenee suunnilleen rinnakkain yhtyen oikullisesti silloin tällöin oktaaveihin tai kvintteihin. Kuten Heininen toteaa (Heininen 1972, 90), saa tällöin kukin intervalliväri – erityisesti avointervalli – tuoreimman tehon esiintyessään yksinään muiden intervallien keskellä.

Instrumentaatiossa Meriläinen alkaa laajentaa palettia 1900-luvun uusien sointikokeilujen suuntaan, aluksi tosin varovasti. 2. *pianokonserton* puupuhaltimien läppävibratot saavat 3. *sinfoniassa* rinnalleen multifoniset äänet (ns. Bartolozzin efektit). 2. *pianosonaatissa* uutuutena esiintyneiden kaiku- ja yläsäveleffektien rin-

nalle nousevat 4. *pianosonaatissa* (1974) pianon "tukahdutetut" soinnit ja soittaminen suoraan kieliltä.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff (right hand) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings including *pp*, *p*, *sord.*, and *espr.*. The lower staff (left hand) starts with a bass clef and contains a bass line with similar dynamics. The system concludes with a double bar line and a *2* marking above the staff.

ESIMERKKI 28. Metamorfora per setten pitkälinjainen melodia (t. 10–18 harj.nro 15. jälkeen).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff (right hand) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings including *legato* and *poco*. The lower staff (left hand) starts with a bass clef and contains a bass line with similar dynamics. The system concludes with a double bar line and a *poco* marking below the staff.

ESIMERKKI 29. 2. pianokonsertto (t. 86–91). Noonin jako septimiksi ja terssiksi sekä aiheen muunnoksia.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff (right hand) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings including *ppp*, *p*, and *ff*. The lower staff (left hand) starts with a bass clef and contains a bass line with similar dynamics. The system concludes with a double bar line and a *p* marking below the staff.

ESIMERKKI 30. *Papillons* (s. 13, alin nuottiviivasto). Suuren ja pienen sekunnin vuorottelusta rakentuva nelisävelaihe.

5.1 Metamorfora per 7

Metamorfora per sette valmistui vuonna 1968 ja sen tilasi saksalainen Musica Nova -kamariyhtye Tampereella konsertoidessaan (Meriläinen 1987a). Yhtyeen eräänlaisena bravuurinumerona oli Stravinskyn *Sotilaan tarina*, joten luonnollisesti Meriläinen sävelsi teoksen juuri tätä kokoonpanoa ajatellen. Tästä niin Heiniö kuin Suilamo (Heiniö 1995, 416; Suilamo 1988, 23) ovat saaneet aiheen verrata *Metamorforaa Sotilaan tarinaan*: ”Näistä jälkimmäinen [*Metamorfora*], soitinasultaan identtinen Stravinskyn *Sotilaan tarinan* kanssa, on esikuvansa suuntaan tekstuurinsakin puolesta vihjaava tyylialluusio” (Suilamo 1988, 23). Tosiasiassa jo Meriläiselle tyypillinen runsas lyömäsoittimisto (mm. marimba, quiro, bongot) poikkeaa täysin Stravinskyn käyttämästä suppeahkosta arsenaalista. Toisaalta on totta, että Stravinskyn teoksen kaltaiset marssisävyt leimaavat Meriläisen kamarimusiikkiteoksen joitakin jaksoja, mutta mistään varsinaisesta tyylialluusiosta ei ole kyse.

Silmäys *Metamorforan* alkumateriaaliin paljastaa välittömästi sen, että teoksen alkulähtökohdat eivät nojaa piste- linja- ja kenttäkaraktereihin: kenttämäistä klusterimuodostelmaa teoksessa ei esiinny. Kuten Heininen toteaa (Heininen 1972, 79), teoksen aloittaa vastakohtapari: hidas ja suuri-intervallinen melodia sekä nopea ja suppea-alainen, oikukasrytmisen arabeski. Kolmantena alkuminaisuutena näihin liittyy avo- ja terssi-intervallien sävyttämä vaskien sostonuoto-säe. Näistä alkuiduista kasvaa suppeiden transformaatioiden sarja, jotka ryhmittyvät hitaan, nopean ja hitaan tempon hallitsemiksi kolmeksi periodiksi, ja kokonaisuuteen liittyy lisäksi tempoltaan nopea kooda:

Periode I (Andante): t. 1–68 (harj.nrot 1–6)

Periode II (Tempo vivo): t. 69–162 (harj.nrot 7–11)

Periode III (Adagio): t. 163–213 (harj.nrot 12–15)

Coda (Allegro): t. 214–237 (harj.nrot 16–17)

Metamorforan muutamien säveltaso-organisaatiota ja rytmiä koskevat yksityiskohdat puhuvat sen puolesta, että Meriläinen todellakin on siirtymässä kohti perinteisempää ilmaisua, jossa tonaaliset assosiaatiot eivät suinkaan ole tavattomia. 2. periodin päättävä kadensaalinen ele on tästä oivallinen esimerkki (ks. esimerkki 31). Klarinetin ja fagotin säännöllisessä 8-osaliikkeessä etenevä intervallirakenteeltaan suppea-alainen linja päättyy lähes diatoniseen astekulkuun e-d-c-h-b (t. 161–162). Päättösäveltä painotetaan säveltoistolla ja siihen liittyy jopa kvintti (trumpetin f²). Muut soittimet (pasuuna, viulu ja kontrabasso) vahvistavat päätössäveltä (b). Myös dynamiikan vaimeneminen vahvistaa kadensaalista vaikutelmaa.

5.2 Konsertto nro 2 pianolle ja orkesterille

2. *pianosonaatin* erilaisia tulkintoja mahdollistavan muotokokemuksen jälkeen vuonna 1969 valmistuneen 2. *pianokonsertton* rakenne saattaa vaikuttaa suorastaan taka-askeleelta Meriläisen tuotannossa. *Konsertto nro 2 pianolle ja orkesterille* on

nimittäin sonaattimuotoinen ja huomattavasti selkeämmin kuin 2. *sinfoniassa* piilevästi, ehkä kyseenalaisestikin toteutuva sonaattimuoto. Heinisen maininta Meriläisen hakeutumisesta kohti "laajapintaista muotorakentelua" ilmenee selkeimmin juuri tässä teoksessa. 2. *pianokonserton* rakenne on esitetty kaaviossa 4.

Johdanto	(t. 1–14; kesto: 1'50")
Esittely	(t. 15–163; kesto: 6'20")
Pääteema	(t. 15–78; kesto: 2'30")
Sivuteema	(t. 78–163; kesto: 3'50")
Kehittäly	(t. 164–254; kesto: 4'10")
Solistin	(t. 164–200; kesto: 2'30")
Orkesterin	(t. 200–254; kesto: 1'40")
Kertaus	(t. 255–337; kesto: 6'10")
Sivuteema	(t. 255–304; kesto: 4'40")
Pääteema	(t. 305–337; kesto: 1'30")

KAAVIO 4. 2. pianokonserton rakenne.

Konserton alkutahdeissa esitellään jälleen alkumateriaali, josta teos kasvaa – mutta tällä kertaa alkumateriaali esittelee mikromuodossa teoksen ja sen eri jaksojen muotodramaturgian. Konserton aloittavasta pianon repliikistä (ks. esimerkki 32) Meriläinen on todennut, että "alkusolukko sisältää linjan lyyrisestä dramaattiseen ilmeeseen", ja että "huipennus tapahtuu rytmisin iskuin ja intensiteetti laantuu vapaasti harventuvaan toistuvaan säveleen" (Meriläinen 1976, 113). Ja Heininen puolestaan: "Miten keskitetty temaattisten karakterien esittely se [avausrepliikki] kaikessa improvisatorisuudessaankin on, huomaa vasta seuraavan laajan sonaatti-

The image shows a musical score for the beginning of the 2nd piano concerto. It consists of five staves. The top two staves are for the piano, with dynamics like *dim.* and *p*. The third staff is for the marimba, with dynamics like *mf* and *p*. The fourth staff is for the percussion, with a *Tam-t.* (tom-tom) part. The bottom staff is for the piano, with dynamics like *p* and *pizz.* (pizzicato). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ESIMERKKI 31. Metamorfora per setten kadenssaalinen ele (t.157–162).

muodon perusteella” (Heininen 1972, 92). ”Alkusolukko” todellakin sisältää dramaturgisen linjan lyyrisistä ja ehkä scherzomaisistakin ominaisuuksista kohti väkivaltaista purkausta ja sitä seuraavaa laantumista – tätä etenemiskaavaa konserton jokainen jakso noudattaa (sivuteeman kertausta lukuunottamatta). Intervallirakenteeltaan ”alkusolukko” on kuitenkin itsenäinen, eikä se sellaisenaan enää toistu teoksen kuluessa (vrt. *2. pianosonaatin* alkumateriaali). Näin ollen Heinisen maininta ”keskitetystä *temaattisten* karakterien esittelystä” ei tarkkaan ottaen pidä paikkansa.

The image shows a musical score for the beginning of the 2nd piano concerto. It includes staves for Piano, Violini I, Violini II, and Violen. The piano part starts with a recitativo tempo, marked 'A tempo libero, quasi recitativo'. The first violins play a sustained chord marked 'pp'. The tempo later changes to 'libero rit. molto'.

ESIMERKKI 32. 2. pianokonsertto. Pianon avausrepliikki.

”Alkusolukolle” ovat olennaisinta yksittäiset karakteristiset piirteet – lyyrisyys, scherzomaisuus, dramaattisuus, jännityksen laukeaminen – eivätkä aiheiden yksityiskohtaiset rakennepiirteet. On myös huomattava, että avausrepliikissä sivuteeman luonne esiintyy ennen pääteeman luonnetta, toisin sanoen samassa järjestyksessä kuin kertausjaksossa. Näin ollen ”alkusolukko” ei itse asiassa viittaa esittelyjakson rakenteeseen. Tämä kuitenkin on sivuasiasia. Olennaista on ”alkusolukon” sisältämien aiheiden tähtääminen kohti dramaattista huipennusta, joka teoksen aikana transformoituu väkivaltaisiksi purkauksiksi. Tämä ajatuslinja toteutuu teoksessa kautta linjan. *2. pianokonserton* alkusolukkoon päteekin täysin se, mitä Meriläinen oli todennut *2. pianosonaatin* alkumateriaalista: ”Alkusolukko ei siis ole teema eikä sitova systeemi, vaan hahmotusta väljin ’säännöin’ säätelevä säveltämiseen houkuttava karakteristinen virike” (Meriläinen 1976, 113).

2. pianokonsertto hengittää laajemmin kaarin kuin aikaisemmat Meriläisen teokset, toisin sanoen jaksot ovat kestoiltaan suhteellisen pitkiä suhteessa kokonaiskestoan. Samaa voidaan sanoa myös *3. sinfoniasta*. Laajat jaksot selittyvät osittain sonaattimuodosta, jonka periaatteiden mukaisesti konsertto jakaantuu hyvin selkeästi ja yksiselitteisesti perinteiseksi kahdenpuoleiseksi kokonaisuudeksi: johdanto, pää- ja sivuteemakokonaisuudet, kehittely- ja kertausjaksot. Toisaalta pää- ja sivuteemakokonaisuuksien laajuus selittyy myös sillä, että niiden

kuluessa johdannon alkumateriaalia työstetään transformaation keinoin: pääteemassa tapahtuu kehitys scherzomaisuudesta kohti dramaattista ilmettä ja sivuteemassa puolestaan pyrkimys lyyrisyydestä kohti aggressiivisia sävyjä. Pää- ja sivuteemakokonaisuudet toteuttavat näin ollen makromuodossa teoksen alkumateriaalin kehityslinjan (vrt. myös Meriläinen 1976, 114 ja Heininen 1972, 93).

Meriläisen mukaan ”teosta voisi ehkä karakterisoida myös sinfoniseksi runoksi yksiosaisen konsertton muodossa” (Meriläinen 1976, 114). Viittaus Lisztin sinfonisiin runoihin – tai *h-molli-sonaattiin* – on ilmeinen ja vertaus hyvinkin oikeutettu. Siinä missä Lisztin sinfonisissa runoissa teemat transformoituvat luonteiltaan ja karaktäreiltaan uudenaikaisiksi, myös Meriläisen *2. pianokonsertossa* johdannon alkumateriaali kokee vastaavanlaisia muodonmuutoksia (pää- ja sivuteemat sekä niiden sulautuminen yhteen kehittelyjaksossa). Konsertto ei kuitenkaan hahmotu metamorfoosiin tähtäävänä transformaatioiden ketjuna, jossa uusi transformatio jatkaa edellisen työstämistä, ja jolloin transformaatiot vähitellen etäännyvät alkulähtökohdistaan ja muuttuvat tunnistamattomiksi. Pää- ja sivuteemat työstävät johdannon materiaalia itsenäisesti, eikä niillä ole muuta yhteyttä keskenään. Meriläisen sanoin ”konsertton hahmo muotoutuu muunnellin, joiden sisäisessä rakentumisessa alkiorryhmän hahmo peilautuu eri karaktäreihin” (Meriläinen 1976, 114). Tämä on *2. pianokonsertton* ratkaiseva ero verrattuna 1970-luvun teoksiin, joissa transformaatioprosessit muodostavat tavallisesti yhtenäisempiä kehityslinjoja.

Yksiosaisen sonaattimuodon puitteissa toteutuu myös syklinen rakenne, tarkemmin sanoen ”neliosainen yksiosainen muoto”. Lisztin (tai vaikkapa nuoren Schönbergin) sinfonisten runojen tavoin *2. pianokonserttoon* on liitetty scherzon (pääteema) ja hitaan osan (sivuteema) aineksia (vrt. myös Heininen 1972, 92–93). Tässä mielessä teosta voidaan pitää perinteisen neliosaisen teoksen yhteensulautumana vastaavalla tavalla kuin *2. sinfonian* kahdenpuoleiseen rakenteeseen oli integroitu scherzo. Lisäksi konsertton kehittelyjaksossa toteutuu ”konserttoallegron heroisuus” ja ”viime minuutit muuntuvat motorisen rientoisaksi finaaliksi”, kuten Heininen on todennut (Heininen 1972, 93).

Ilmiselvänä uutuuksena Meriläisen tuotannossa on *2. pianokonsertton* sisältämä ilmaisullisuus, joka vaihtelee lyyrisestä soinnikkuudesta väkivaltaiseen ekpressiivisyyteen saakka. Tai kuten Meriläinen itse luonnehti teoksen ilmaisullisuutta eräälle solistiehdoille:

”Pianistisuuteen olen pyrkinyt, klangeja yhden äänen pimputuksesta clustereihin, yksinkertaisesta legato-linjasta vanhaan hyvään pesulautatekniikkaan. Konsertto on kaikessa rönsyvyydessään keskitetty, kuin nyrkki, joka sulkeutuu ja avautuu. Oli jotenkin halu kalpean laskelmallisuuden vastapainoksi painaa pirusti: voimaa tarvittaisiin ja kuitenkin herkkyyttä ja sointikorvaa. Sävy on ilmeisen romanttinen, tarve käyttää konsonanssi- ja tonaalisluontoisia sointeja (ehkä banalis- myöskin, niistä en pääsyt). Kuten sanottu, on vaikeita kohtia, mutta niistähän pääsee harjoittamalla.” (Meriläinen s.a.)

Eruptiivisilla, suorastaan väkivaltaisilla purkauksilla on teoksessa oma ilmaisullinen tehtävänsä: ”Teos on lupa hahmottaa puheenvuoroksi väkivaltaisessa maailmassamme” (Meriläinen 1984a). Äänenpainoiltaan konsertto on pessimistinen ja pessimismi kääntyy suoranaiseksi ahdistuneisuudeksi kaksi vuotta myöhemmin valmistuneessa *3. sinfoniassa*. Melkoisen kauaksi Meriläinen on loitonnut 1960-luvun alkuvuosien autonomiaestetiikastaan!

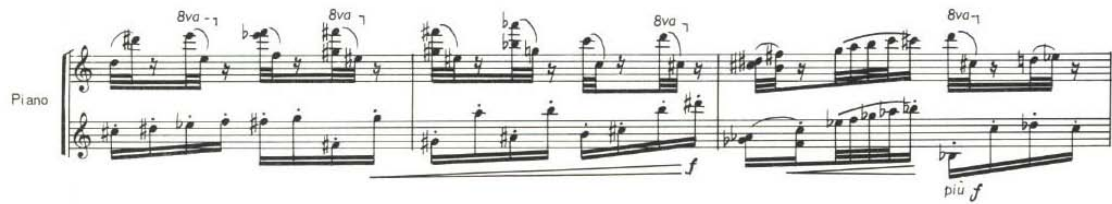
Orkesterin osuuden puolesta teos todellakin on myös konsertto orkesterille. Selkeimmin tämä ilmenee luonnollisesti orkesterin massiivisessa "kadenssissa", jonka aikana pianosolisti on pitkään vaiti. Orkesteri osallistuu myös melko tasa-vertaisesti aineiston työstämiseen. Asetelma on aivan toisenlainen *sellokonsertossa* (1975), *Dialogueissa pianolle ja orkesterille* (1977) ja *Kineettisessä runossa pianolle ja orkesterille* (1981), joissa orkesterin tehtävänä on pikemminkin luoda solistille erilaisia soinnillisia tiloja ja kontrastoivia rytmisiä tilanteita.

Konserton ensimmäisessä tahdissa esitellään teoksen "alkusolukko", josta teos kasvaa. Johdanto käsittää tahdit 1-14, joiden aikana alkumateriaali toistuu varioituna vielä kolme kertaa (t. 2, 3-6 ja 7-14). Jo johdannon aikana alkaa alkumateriaalin työstäminen, jolloin pää- ja sivuteema-aineokset alkavat vähitellen kuoriutua esiin alkumateriaalin sylistä. 4. tahdissa esiintyy jo selkeästi pääteeman rytmis- ja intervallikaraktereja (tauojen toisistaan erottamat 32-osaparit ja laajaintervalliset alkiot), samoin tahdeissa 5-7 on havaittavissa sivuteemalle ominaisia lyyrissävytteisiä harmonioita (oktaavit ja terssit) sekä säännöllistä 8-osaliikettä. Johdannon variaatiot "alkusolukosta" päättyvät jokaisella kerralla - alun "pienoismallin" mukaisesti - tempoltaan harvenavaan repetitioon tai (2. tahdissa) sävelvuorotteluun. Johdanto päättyy pianon massiiviseen, rytmiltään vapaasti harventuvaan kluster-repetitioon, joka jo selkeästi ennakoi konserton väkivaltaisia sävyjä. Johdannossa on syytä huomioida myös jousien staattinen "kenttä" (E-h-c¹-cis³-d³-f⁴), joka muodostaa eräänlaisen tilan, johon musiikilliset aiheet sijoittuvat - Meriläiselle myöhemmin hyvin tyypillinen yksityiskohta. Totta puhuen "alkusolukosta" voidaan löytää myös 2. *pianosonaatin* alkumateriaalin kaltaiset kolme karakteria (teoksen aloittava lyyrissävytteinen "linja", rytmisten iskujen tuottamat "klusterkentät" ja alkusolukon päättävät "repetitiopisteet"), mutta näin analysoituna alkusolukon tarkastelu ei ole mielekäästä, sillä siinä jäävät huomioimatta pääteema-aines ja repetitioiden päätösfunktio. Tempoiltaan harvenevat repetitiot ja niiden johdannaiset ovat tässä teoksessa luonteiltaan selkeästi kadenssaalisia eleitä.

Johdannon 12-sävelisyys täydentyy Meriläiselle tyypilliseen tapaan. "Alkusolukon" aloittava lyyrissävytteinen aihe (puolitaukoon asti) ottaa käyttöön aukottoman kaistaleen kvartin alueella (ais-dis) ja solukon jälkipuoliskon aikana kromaattisesta totaalisista jäävät käyttämättä sävelet fis ja as, jotka kuullaan heti 2. tahdin aloittavassa kuviossa ennen skaalamuodostelmaa. Tahdissa 2 esiintyvä kaksiääninen skaalamuodostelma on sekin Meriläiselle tyypillinen kiilamuodostelma: ylä-äänessä kromaattisesta asteikosta jäävät käyttämättä sävelet d ja g (kannattaa huomioida sävelten välinen kvartti-intervalli), kun sitä vastoin alääni etenee laajemmin intervallein - suurelta osin jopa diatonisesti - saavuttaen vähitellen ylä-äänän sävelikköä (vrt. esimerkki 36). Ylä- ja alääniä risteyskohdassa kiilahahmo murtuu tempoltaan harvenevaksi pienen sekunnin sävelvuorotteluksi (c³-h²).

Esittelyjaksossa pää- ja sivuteemat päättyvät aggressiiviseen ilmeeseen. Pääteeman loppupuolella (t. 28 alkaen) säännölliset 16- ja 32-osaliikkeet tuhoutuvat vapaarytmisemmäksi ilmeeksi, Heinisen sanoin "loppua kohti satsin yhtenäisyys ja selkeys tuhoutuu clustermaisiiin ryöppyihin ja sivuliikerepetitioihin" (Heininen 1972, 93). Samalla toteutuu myös säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus. Pääteema jakaantuu kahteen osaan siten, että tahdistä 39 lähtien orkesteri esittää yksinään teemasta oman näkemyksensä. Pää- ja sivuteemakokonaisuuksien väliin sijoittuu lyhyt transitiovaihe (t. 55-77), jonka aikana kuu-

lijan mieliin palautetaan teoksen alkuasetelma: tahdeissa 58–64 piano esittää muunnoksen 1. tahdin alkumateriaalista. Sivuteemalle ovat ominaisia terssiharmoniat sekä terssi-nooni -kuviointi ja myös sen rytmisen kehityksen etenevä säännöllisestä 16-osaliikkeestä kohti vapaammin hahmottuvaa rytmia (Heinisen mainitsevat kvintolit ja ”komponoidut arpeggiot”) – samalla kun sivuteeman luonne muuttuu väkivaltaisemmaksi ja siihen alkaa liittyä pääteeman aineksia (laajaintervalliset 32-osaparit esimerkiksi tahdeissa 142 ja 153–154). Pääteemakokonaisuuden tavoin myös sivuteema päättyy tempoltaan hidastuviin repetitioihin.



ESIMERKKI 33. 2. pianokonsertto. Pääteemakokonaisuuden alku (t. 17–19).



ESIMERKKI 34. 2. pianokonsertto. Sivuteemakokonaisuuden alku (t. 80–85).

Kehittely jatkaa sivuteemakokonaisuuden lopussa alkanutta pää- ja sivuteema-aineuksien yhdistelyä (pääteeman rytmiiikka ja sivuteeman terssi-nooni -linjat), mutta keskittyy voittopuolisesti niiden sisältämiin aggressiivisiin sävyihin. Voimakas ekspressiivisyys leimaakin koko kehittelyjaksoa. Heinisen mukaan pianisti heittää kehittelyjakson puolella välissä pallon orkesterille (Heininen 1972, 89) ja tämä pitää paikkansa: orkesteri tarttuu pianon aggressiiviseen otteeseen ja jatkaa sitä massiiviseksi huipentumaksi, koko teoksen kulminaatioksi. Kehittelyjakson päättävä orkesteritutti ei suoranaisesti liity pianon temaattiseen materiaaliin vaan se toteuttaa omilla edellytyksillään teoksen huipentuman – kuten Heininen toteaa, esitysohjeena voisi olla Prokofjevin *2. pianokonserton* kadenssin ”colossale” (Heininen 1972, 93–94). Kulminaation massiivisuutta kuvastaa sekin, että muuan oslolainen kapellimestari kysyi harjoitusten aikana Meriläiseltä: ”Kuinka monta tiiltä haluat katolta tippuvan alas?” Meriläinen vastasi: ”Kaikki mitä irti on, niin tulkoot!” (Meriläinen 1990.) Huipentumaa seuraa kudoksen laantuminen väräjäväksi, dynamiikaltaan vaimenevaksi sointikentäksi (t. 218 alkaen), joka voidaan tulkita alkumateriaalin sävelrepetition makromuodoksi.

Kehittelyn päätösvaiheista ja sitä seuraavista tapahtumista Meriläinen on kertonut seuraavaa:

“Alkuideaani tiukasti noudattaen sävellyksen tulisi tietysti päättyä tähän. Mahdotonta; lisäksi viittaukseni klassiseen muodontaan saavat kuulijat odottamaan kertausta. Tarvitaan siis jälleen kommentteja, vastauksia ‘suureen kysymykseen’, joka on heitetty ilmaan.” (Meriläinen 1976a, 114.)

Konsertossa seuraa siis vielä kertausjakso, jossa sivuteema esiintyy ennen pääteemaa. Sivuteeman esiintyminen sonaattimuodon kertausjaksossa ennen pääteemaa ei ole tietenkään epätavallinen ilmiö. Jo klassismin aikana esimerkiksi W.A. Mozartin yksiosaisessa *sinfoniassa nro 32* G-duuri (K 318) toteutuu “symmetrinen sonaattimuoto”. 1900-luvun klassikoista esimerkiksi Béla Bartók rakensi jousikvartettojensa ensiosia mieluiten symmetriseksi sonaattimuodoksi siten, että kehittelyjakson jälkeen esittelyjakson teemat esiintyivät päinvastaisessa järjestyksessä – toisinaan jopa inversioina, kuten *5. jousikvartetton* ensimmäisessä osassa. Meriläisen *2. pianokonsertton* kertausjaksossa sivuteema esiintyy kestoltaan laajempaan kuin esittelyjaksossa, mutta se säilyttää lyyrisen, jopa romanttisen ilmeensä lähes loppuun saakka. Musiikki ajautuu viimein tilanteeseen, jossa jousiston kuuluisat painokkaat terssiharmoniat (t. 295) vaikuttavat väistämättömiltä. Tuntuu kuitenkin siltä, että Meriläinen haluaa osoittaa romanttisen tunteilun mahdottomuuden “väkivaltaisessa maailmassamme”. Välittömästi terssiharmonoiden jälkeen musiikki muuttuu riipaisevan dissonoivaksi ja pian seuraavat pianon väkivaltaiset ja nopeat kiilamuodostelmat, jotka johtavat pääteeman kertaukseen – harvenevaa repetitiota tai sen transformaatiota ei sivuteemaan tällä kertaa liity. Pääteeman kertaus on huomattavasti suppeampi kuin esittelyssä ja se on myös luonteeltaan levottomampi ja hätäisempi. Teoksen päättävä massiivinen ja hiljaisuuteen vaimeneva pianon kluster voidaan nähdä alkumateriaalin tempoltaan harvenevan repetition transformaationa.

2. pianokonsertton muoto rakentuu transformaatioille johdannon alkusolukosta, kuten Meriläinen toteaa (Meriläinen 1976, 113–114). Transformaatiot jäsentyvät niin selkeästi järjestykseen pää- ja sivuteema, kehittely, sivu- ja pääteemojen kertaus, että rakenteen kohdalla on perusteltua puhua sonaattimuodosta – *3. sinfonian* ensiosan suhde sonaattimuotoon onkin jo monipolvisempi. Kehittelyjakson loppuvaiheessa transformaatioprosessi alkoi jo olla lähellä metamorfoosia, mutta ratkaiseva askel jää ottamatta: teos päättyy *2. sinfonian* kolmatta jaksoakin selkeämpään kertausjaksoon, joka luo tasasuhtaisen symmetrisen muotokokemuksen. Yleistäen voidaan kuitenkin todeta, että *2. pianokonsertton* sonaattimuoto on poikkeuksellinen ilmiö Meriläisen tuotannossa, mikä ilmenee havainnollisesti 1970-luvun laajamuotoisten teosten rakenteita tarkasteltaessa. Heiniön luonnehdinta *2. pianokonsertosta* ei näin ollen tarkkaan ottaen pidä paikkansa: “Teoksen kahdenpuoleinen, jopa tarkahkoja kertauksia salliva muotorakenne on ylipäänsä tyypillinen Meriläiselle” (Heiniö 1995, 417).

Kauko Kuosma ja Okko Kamun johtama Radion sinfoniaorkesteri kantoesittivät Meriläisen *2. pianokonsertton* marraskuussa 1970 – yli puolitoista vuotta teoksen valmistumisen jälkeen.

5.3 Papillons

Vuonna 1969 valmistunut *Papillons* kahdelle pianolle oli Suomen Solistiyhdistyksen tilaama teos. Heininen runoilee: “Nimi ‘Perhosia’ viittaa muotoideaan: ‘Mutatio

mascula' ja 'Mutatio feminea' ovat saman intervallimateriaalin kaksi aivan eri tyyppistä asua – kuin hyönteisen kehityksen kaksi eri vaihetta” (Heininen 1972, 92). *Papillonsin* muotoidean esikuvana on saattanut olla Alban Bergin varhainen kaksiosainen *jousikvartetto* op. 3 (1910), jonka jälkimmäinen osa työstää ensiosan materiaalia toisenlaisesta näkökulmasta. *Papillonsin* osaparin temaattinen sukulaisuus on suorastaan häkellyttävän ilmeinen: ensiosan avaava sävelikkö siirtyy rytmisesti muunnettuna sellaisenaan toisen osan lähtökohdaksi (ks. esimerkki 35).

1. Mutatio mascula

a)

Il tempo vivacetto

The score for '1. Mutatio mascula' is written for piano in 7/8 time. It begins with a dynamic marking of *p*. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns that are rhythmically transformed from the opening of the first movement. The key signature has one sharp (F#).

2. Mutatio feminea

b)

Andante

espr. rubato

p

accel.

The score for '2. Mutatio feminea' is written for piano in 7/8 time. It begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Andante*. The score includes performance instructions such as *espr. rubato* and *accel.*. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns that are rhythmically transformed from the opening of the first movement. The key signature has one sharp (F#).

ESIMERKKI 35a-b. *Papillons*. 1. ja 2. osien välinen temaattinen yhtäläisyys.

Metamorforan tavoin *Papillonsin* alkumateriaali esitellään ilman 2. *pianosonaatin* tai 2. *pianokonsertton* kaltaista hidasta johdantoa. Alkumateriaalin esittely käsittää tahdit 1–5 ja jälleen voidaan havaita, että teoksen rakennusaineksina ovat kolme

luonteiltaan erilaatuista alkioita: staccatorepetitiot, niin ikään staccatona etenevä intervallirakenteeltaan ilmeikäs kuvio sekä asteliikkeenä ylöspäin etenevä legatolinja. Jälleen – jos niin halutaan – voidaan alkumateriaalista hahmottaa myös *2. pianosonaatin* kaltaiset karakterit, mikäli staccatokuviot mielletään ”linjaksi” ja legatolinja ”kentäksi”. Kromaattinen totaali täydentyy hyvin suoraviivaisesti, suorastaan riviajattelua muistuttavalla tavalla 4. tahdissa sävelellä d.

Alkumateriaalin säveltaso-organisaatiolla ei ole olennaista merkitystä, vaan keskeisintä ovat staccatoaineksesta erottuvat repetitiot ja laajoin intervallein etenevä kuvioiva liike (eri oktaavialoihin hajoitettut sävelpisteet) sekä näille vastakohtaisena aineksena legatolinja. Näiden ainesten yhdistely alkaa välittömästi 6. tahdista alkaen ja komponointi vastaa siinä mielessä *2. pianosonaatin* ajatusmaailmaa, että kyse on alkumateriaalin välittömästä transformaatioprosessista kohti tunnistamattomia hahmoja – so. metamorfoosia.

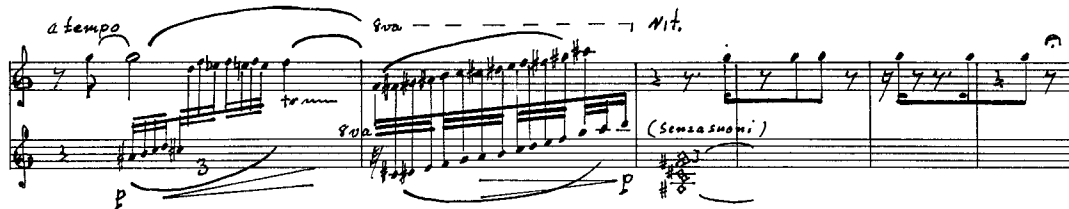
Ensimmäinen osa (*Mutatio mascula*) jakaantuu kolmeen jaksoon ensisijaisesti tempon vaihtelujen ansiosta, jolloin osa hahmottuu nopean, hitaan ja nopean jaksojen muodostamana kokonaisuutena. Kahdenpuoleinen vaikutelma syntyy lähinnä äärijaksojen tempon, kosketustavan ja rytmin perusteella, sillä hidaskeskijakso tyytyy legatoaineksen työstämiseen ilman staccatokarakttäriä. Jokainen jakso kommentoi alkumateriaalia itsenäisesti: kertauksia ei esiinny, kuten ei myöskään paluuta teoksen alun tapahtumiin kolmannen jakson aikana.

Ensimmäisen osan alkujakso voidaan jakaa yksittäisiin taitteisiin, joiden rajakohdissa keskijaksolle tyypillinen hidastempoinen musiikki yrittää jo murtautua esiin – rajakohtia jäsentävät tempoiltaan hidastuvat repetitiot, vastaavalla tavalla kuin *2. pianokonsertossa*. Pitkin alkujaksoa myös kudoks tihentyy vähitellen: alunperin periaatteessa yksiäänisenä etenevä tekstuuri tiivistyy moniäänisemmäksi kudokseksi ja dynamiikan kasvaessa myös väkivaltaiset sävyt yrittävät työntyä esiin. Ensimmäisen jakson yhtenä rakenneperiaatteena on näin ollen myös tekstuurin kaikinpuolinen tihentyminen – alkumateriaalin karaktääristen ainesten komponoinnin ohella. Kolmannessa jaksossa kudoksen tihentymistä ei enää esiinny, mutta sitä vastoin alkujaksossa vilahtaneet ekspressiiviset sävyt purkautuvat osan päätöstahdeissa voimalliseksi ja massiiviseksi huipentumaksi. Kolmas jakso muodostaa synteessin edeltävien jaksojen tapahtumista: toisen jakson laajoin intervallein ylöspäin kohoavat legatolinjat esiintyvät päätösjaksossa alkujakson kosketustavalla (staccato) esitettyinä.

Toinen osa (*Mutatio feminea*) jakaantuu kahteen jaksoon, jälleen tempo-
muutoksen perusteella: hidasta alkujaksoa seuraa reipastempoinen päätösjakso. Osa rakentuu tahdeissa 3–4 esiintyvän solun metamorfoosille: staccatopisteisiin päättyvä yläsävelkaiutettu melodinen ele (ks. esimerkki 35b), joka vähitellen kasvaa laajemmiksi kokonaisuuksiksi saavuttaen rytmisesti yhä komplikoidumpia muotoja. Jotain *2. pianokonserton* kertausjakson mieleen tuovaa dramaturgiaa on myös läsnä: ensimmäisen jakson lopussa alun perinkin hidastempoisen musiikin liike tuntuu pysähtyvän lähes kokonaan pehmeisiin terssiharmonioihin (ks. esimerkki 36), joita seuraa välittömästi tempon kiihtyminen toisen jakson *vivacettoksi*. Matalassa rekisterissä kumeasti soivat yksittäiset terssiharmoniat (tai undesimit) ovat siinä mielessä mielenkiintoinen yksityiskohta, että vuosina 1966–78 ne liittyvät leimallisesti Meriläisen pianoteoksiin ja joka kerran samanlaisessa viitekehyksessä: ensimmäisen kerran ne vilahtivat jo *2. pianosonaatin* hitaassa osassa ja viimeisen kerran ne esiintyvät *Cinque notturni* -pianosarjassa vuodelta 1978. Intervallia käytetään teoksen aikana vain kerran, jolloin vaikutelma on poikkeuksetta

hätkähdyttävä: keskelle atonaalista dissonoivaa kudosta ilmestyy kuin tyhjästä mitä pehmein ja täyteläisin sointi. *Papillonsin* toisessa osassa terssiharmoniat sijoittuvat muotoyksiköiden rajakohtaan: toisen jakson kiivasrytmisen musiikki työntää altaan alkujakson rauhallisen ja mietiskelevän musiikin.

Muutama muukin *Papillonsissa* esiintyvä Meriläiselle tyypillinen aihe kannattaa mainita. Noonin jako septimiksi ja terssiksi sekä pienen ja suuren sekun- nin vuorottelusta koostuva nelisävelaihe (ks. esimerkki 30) ovat tämän aikakau- den Meriläisen teoksissa tavallisia, samoin kuin kiila-aihe, jossa etupäässä pienen sekunnein etenevä ylä-ääni saa vastaansa alaaänen etupäässä diatonisesti etene- vän asteliikkeen (ks. esimerkki 36). Toisen osan päätösjaksossa esiintyvä kaksiääninen, peilisyymmetriaa toteuttava synkopoitu asteikkoaihe (ks. esimerkki 37a) esiintyi alkumuodossaan jo *1. jousikvarteton* toisessa osassa (t. 119–123). Asteikkoaiheen yhteys *Bartókin Musiikkia kieli- ja lyömäsoittimille sekä celestalle* -teoksen finaalin päättävään melodiaan on ilmeinen (ks. esimerkki 37b).



ESIMERKKI 36. *Papillons*. 1. osan kiila-aihe (s. 12, alin nuottiviivasto).



ESIMERKKI 37a-b. *Papillonsin* synkopoitu asteikkoaihe ja sen ilmeinen esikuva (s.32–33 alin ja ylin nuottiviivasto sekä *Bartókin Musiikkia... -teoksen* tahdit 274–275).

Papillons on voittopuolisesti ”rytmiltään selkeää, elastisesti vaihtelevaa ja ilomielistä musiikkia” (Heininen 1972, 92). *2. pianokonserton* ja *3. sinfonian* ahdistuneet ja väkivaltaiset sävyt tunkeutuvat kuitenkin hetkittäin tähänkin teokseen, mikä ilmenee selkeimmin osien massiivisissa päätösvaiheissa – etenkin toisen osan päättävät tempoiltaan hidastuvat klusterrepetitiot ovat hyvin lähellä *2. pianokonserton* aggressiivisia äänenpainoja. Voi vain ihmetellä, minkälaisia hyönteisiä Meriläisellä on ollut mielessään tätä kohtaa säveltäessään! Inkeri ja Kauko Kuosma kantaesittivät *Papillonsin* Yleisradion *Musica nova* -sarjassa vuonna 1970.

5.4 Sinfonia nro 3

Vuonna 1971 valmistuneen *3. sinfonian* syntyhistoriasta Meriläinen on kertonut seuraavaa:

”Ajatus kolmannen *sinfonian* säveltämisestä on peräisin jo talvikaudelta 1969–70. Muodoltaan suljetun ja sävyiltään väkivaltaiseksi kohoavan *toisen pianokonserton* jälkeen syntyi tarve kirjoittaa välitöntä, ilomielistä musiikkia orkesterille. Työ kuitenkin tukahtui; havaitsin materian käyttötapani ulkokohtaisuuden ja riittämättömän kontrastisuuden. [...] Työn kestäessä tunkeutui kuitenkin suunnittelemini hahmojen rinnalle suorastaan pakonomaisesti uusi, dramaattisempi elementti. Ristiriita oli kuitenkin hedelmällinen: hajoitin rakennelmani täysin ja kirjoitin *sinfonian* itsellenikin yllätyksellisen nopeassa tahdissa uudelleen. Nuo näennäisesti ristiriitaiset ainekset tuntuivat nyt sijoittuvan yhteyksiinsä varsin luonnollisin suhtein.” (Meriläinen 1971.)

3. sinfonia jatkaa *Metamorforan* aloittamaa ”avant garden humanisoitumista” ja tämän ovat myös teosta esitelleet kirjoittajat panneet merkille. Heiniön mukaan “[...] teos on perinteinen verrattuna *2. pianokonserttoon*: ensiosassa kehittelyn itse-pintaiset trokeerytmit ja hitaassa osassa tritonus- ja septimiaiheet sekä tumma ekspressiivisyys assosioituvat etäisesti Sibeliuksen neljänteen – mutta epilogimainen viimeinen osa päättyy sitaattiin Stravinskyn *Sacresta*” (Heiniö 1995, 417). Ensiosaan perinteisyyttä luo vakionuottiarvoin etenevän musiikin ja trokeerytmien lisäksi etenkin lyhyen johdannon jousimusiikin intervallimateriaali, jolle tritonukset, kvintit, sekunnit ja oktaavit ovat leimallisia. Tällä tavoin Meriläinen *3. sinfonian* avausosassa tähyää samalla – hieman yllättäen – kauas 1950-luvulle, uusklassismin aikaan. Vakioaika-arvoin etenevä musiikki etenkin kolmannessa osassa (3-jakoisessa tahtiosoituksessa etenevät 8-osakuviot) viittaavat viisi vuotta myöhemmin valmistuneen *5. sinfonian* rytmikkaan ja tonaalisia keskuksia esiintyy kautta koko *sinfonian* (mm. Heinisen mainitsemat ”viehkeät feminiiniset lopukkeet”). Neljännen osan päättävä stravinskiaaninen rytmi on lähinnä viittaus *Kevätuhrin* maailmaan, mutta sen sijaan toisen osan päättävää pientä klarinetti-aihetta voidaan pitää sitaattina Sibeliuksen *4. sinfoniasta*.

Meriläinen on todennut (Meriläinen 1976, 114), että *3. sinfonian* muodonta perustuu teoksen alkutahdeissa esitelyihin kahteen aiheeseen: ensimmäinen on josten esittämä melodinen linja, joka ensimmäisessä osassa kehittyy ”rallattavaksi” pääteema-ainekseksi ja toinen on tälle vastakkainen dramaattinen aines, ts. yhden sävelen voimistuminen ja murtuminen dissonanssiksi. Ensimmäinen ja kolmas osa nojautuvat olennaisilta osin ensimmäiseen aiheeseen, kun sitä vastoin toisen ja kolmannen osan ajatusmaailmat kasvavat toisesta aiheesta. Lisäksi

– kuten Heininenkin on todennut (Heininen 1972, 96) – kolmannen ja neljännen osien suhde toteuttaa osien tasolla sinfonian alkutahtien kontrastiasettelun, ts. “kevytmielisiä tanssisävelmiä seuraa crescendokiilan ‘jähmeä, dramaattinen’ uhmakkuus”. Silti dramaattinen aines esiintyy keskeisenä tekijänä myös ensimmäisessä ja kolmannessa osassa – etenkin huipentumien rakennusaineena ja liikkeelle panevana voimana. On myös syytä huomioida, kuinka ensiosan johdannon hitaasti etenevä jousimusiikki aloittaa myös toisen osan. Lisäksi aivan sinfonian lopussa viitataan lyhyesti eräisiin teoksen aikana kuultuihin aiheisiin. *3. sinfonian* rakenne on näin ollen hyvin monipolvinen, kuten Meriläinen itsekin on vihjannut: “Teos muodostaa traagisiin sävyihin päättyvän mosaiikkimaisen sävyjen virran, joka pohjimmaltaan nojautuu kahteen alkusoluun” (Meriläinen 1976, 114).

Meriläinen on kertonut, että *3. sinfonia* muodostaa yhtenäisen kokonaisuuden myös henkisellä tasolla – sitä leimaa selvä ahdistuneisuus. Ensimmäinen osa on Meriläisen mukaan koko sinfonian esittely (iloluontoisen pääteema-aineksen kilpistymisen dramaattiseen klusterimuodostelmaan), jota seuraavat kolme osaa muodostavat keskenään yhtenäisen ajatuslinjan. Toisessa osassa tapahtuva soinnin vääristyminen merkitsee samalla kysymysmerkkiä, jonka vaikutus ulottuu kolmanteen osaan: kepeä ja iloluontoinen aines ei pääse esiin, vaan se kilpistyy kerta toisensa jälkeen dramaattiseen, alaspäin laskeutuvaan aiheeseen, jonka seurauksena on musiikin tyhjiin valuminen ja ahdistuneisuuden purkautuminen lopulta orkesterin huudoksi epilominomaisessa finaalisissa. (Meriläinen 1990.)

Heininen puhuu sinfonian ensiosan yhteydessä “esittelystä” ja “kehittelystä” (Heininen 1972, 94), mutta kirjoittaa nimikkeet lainausmerkkien sisään. Tällä Heininen viitaa siihen, että ensiosan rakenne on huomattavasti monipolvisempi kuin *2. pianokonserton* sonaattimuoto. Ensiksikin sinfonian avausosa on käytännössä yksiteemainen. Sivuteemaa ei ole eikä “pääteemakaan” vakiinnu kiinteäksi kokonaisuudeksi. Toiseksi jo “esittelyssä” työstetään ja varioidaan “pääteeman” materiaalia, joten “kehittely” ei hahmotu varsinaisena kehittelyvaiheena – vaikka se alkaakin johdantotahtien inversiolla, mikä selkeästi osoittaa uuden musiikillisen vaiheen alkamisen. Kolmanneksi varsinaista kertausta ei esiinny, vaan osan lopussa “siteerataan nuotti nuotilta joitakin aikaisempia katkelmia”. Tosin Meriläinen itse pitää tahdista 195 alkavaa jaksoa kertauksena. Ensimmäisen osan rakenne on esitetty kaaviossa 5.

Johdanto	(t. 1–9; kesto 0'40")
1. jakso	(t. 10–76; kesto 1'50")
2. jakso	(t. 77–194; kesto 4'20")
3. jakso	(t. 195–237; kesto 1'00")

KAAVIO 5. *3. sinfonian* ensiosan rakenne.

3. sinfonian johdantotahtien alkumateriaalin esittely vastaa hyvin pitkälle *2. pianokonserton* johdannon alkusolukkoa siinä mielessä, ettei kummassakaan tapauksessa ole kyse selkeästi formuloidun temaattisen materiaalin esittelystä, vaan pikemminkin esittelyn kohteina ovat teoksen henkinen miljöö ja keskeiset vastakohta-asetelmat, joista sävellys rakentuu. Molemmat alkumateriaalit sisältävät myös teosten dramaturgiset ideat pähkinänkuoressa.

Johdanto alkaa pelkistetyllä jousimusiikilla, joka viittaa toisen osan aloittaviin jousisointeihin. Keskeisiä intervaleja ovat tritonus, kvintti ja vähennetty oktaavi sekä asteliikkeet. Tätä seuraa tahdeissa 6–7 yhden sävelen murtuminen kolmesä-

veliseksi klusteriksi, joka käynnistää puupuhaltimien säännölliset 8-osakuviot. Niiden intervallimateriaali on sama kuin edeltäneessä jousisatsissa, mutta erikseen kannattaa mainita huilun nelisävelaihe tahdeissa 8–9, jonka rakenne (vähennetty oktaavi ja suuri terssi) vastaa mm. 2. pianokonserton sivuteemalle ominaista noonin jakoa septimiksi ja terssiksi. Johdannossa kromaattisen asteikon sävelistä jää käyttämättä a-sävel, joka kuullaan heti ensimmäisen jakson alussa (t. 10) pääteemaa säestävässä 2. viulujen pizzicatolinjassa.

Symphony No. 3

1.

Usko Meriläinen (1971)

Andante ♩ - ca. 80

5

Violini 1
Violini 2
Viola
Violoncelli
Contrabassi

poco piu mosso *accelerando* - - al - -

Fl. 2
Picc.
Cl. 1.
(in B)
Vi. 1.
Vi. 2
Vlc.
Vc.
Cb.

© 1991 Fazer Music Inc., Espoo, Finland

ESIMERKKI 38. 3. sinfonian johdannon alkumateriaali (t. 1–7).

Ensimmäisen jakson alussa (t. 10–11) johdannon puhallinkuviot muunnetaan pääteemaksi (ks. esimerkki 39a). Intervallimateriaali on valtaosaltaan entuudestaan tuttua: asteittainen liike, vähennetty oktaavi ja pieni terssi. Uutta on pääteemalle

karakteristinen trokeerytmi, joka itse asiassa on säännöllisen 8-osaliikkeen ohella ainoa pääteemassa vakiona säilyvä tekijä. Pääteema ei siis missään vaiheessa vakiinnu kiinteäksi teeman kaltaiseksi kokonaisuudeksi, vaan sille on ominaista rytmisten yksityiskohtien luoma kepeä, tanssillinen – “rallattava” – karaktääri. Erikseen on syytä vielä mainita 1. huilun ja 1. klarinetin esittämät terssi- ja sekstiharmoniat tahdissa 13.

Klusteraiheen laajentuma tahdeissa 15–16 käynnistää ensimmäisen pienen huipentuman, jolle ovat ominaisia trokeerytmien tihentyminen “sarjaksi”, kuten Heininen toteaa (Heininen 1972, 94). Kyseessä on samalla Meriläiselle tyypillinen musiikillisen aiheen diminuutio: pääteeman materiaalista on jäljellä ainoastaan tyypillinen rytmiaihe. Huipentuman jälkeen esiintyy tahdissa 22 sivuteeman paikalla pääteemamateriaalista johdettu “laulavampi motiivi” (Heininen 1972, 94), joka kuitenkin jää välittömästi trokeerytmien jalkoihin (ks. esimerkki 39b).

10

a)

b)

ESIMERKKI 39a-b. 3. sinfonian ensiosan “pääteema” ja siitä johdettu “laulavampi motiivi” (t. 10–11 ja 22–23).

Samalla alkaa musiikin työstäminen kohti ensimmäistä varsinaista huipentumaa, joka tapahtuu pääosin massan tiheyttä ja dynamiikkaa kasvattamalla. Trokeerytmit vilahtelevat hermoherkästi soittimelta toiselle, mutta myös säännöllisin 8-osin etenevä kuviointi on keskeisessä asemassa – paikoin johdantotahtien materiaalia siteerataan lähes nuottitarkasti, kuten tahdeissa 38–40. Huipentuma alkaa tahdissa 53 ja jälleen trokeerytmien tihentymisellä sarjaksi. Rytmit etenevät käyrätorvien painokkaana fortissimona ja oikeastaan ensimmäisen kerran teoksen aikana vaikuttaa siltä, kuin musiikki varsinaisesti pääsisi käyntiin. Ilo on kuitenkin lyhytaikaista, sillä jo tahdista 59 alkaen jouset alkavat soittaa itsepintaista, dissonoivaa akordia (G–A–cis–fis–g–h) 3/8-tahtilajissa samalla, kun muu orkes-

teri soittaa 2/4-tahtiosoituksessa. Tämän kaltainen kahden erilaisen tahtilajin päällekkäisyys (birytmisyys) ennakoi jo selkeästi vaiherytmiä, joka *Alasin*-baletista (1975) alkaen alkaa esiintyä Meriläisen musiikissa. Joka tapauksessa jousien itsenäinen, perustahtiosoituksesta poikkeava rytmiikka tuhoaa pääteema-aineksen ponnekkaan nousun ja musiikki jähmettyy puupuhaltimilla suppeaa sävelalaa (a^2-b^2) kierteleväksi kuvioinniksi tahdista 60 lähtien. Pian tämän jälkeen (t. 67 alkaen) ensimmäinen jakso hiipuu hiljaisuuteen ja pulssittomuuteen – sekä koko musiikin täydelliseen pysähtymiseen (t. 75).

Toinen jakso alkaa tahdista 77 johdantotahtien käännöksellä, kuten Heininen on todennut (Heininen 1972, 94). Etenkin toisen jakson alkupuolisko (t. 77–109) saa sävynsä olennaisesti johdantotahtien klusteraiheesta. Jakson alussa viitataan myös suoraan toisen osan sointimaailmaan: perinteisesti soiva jousimusiikki tuhoutuu soinnillisesti flageoletteihin, klarinetin läppävibratoon ja jousien aleatorisesti kiihtyviin repetitioihin (t. 81–84), jota seuraa massiiviset, paikoin kenttämäisiksi tihentymiksi kasvavat klusterpurkaukset. Pääteeman trokeet työntyvät paikoitellen esiin (t. 96 alkaen), mutta keskeisemmissä rooleissa ovat johdannossa esiintyneet vähennetyistä oktaavista ja suuresta terssistä rakentunut nelisävelaihe (esimerkiksi t. 94 ja t. 103 alkaen) ja asteliikkeit.

Musiikki rauhoittuu ja uusi musiikillinen vaihe alkaa tahdista 109 johdannon jousimusiikin mieliinpalautuksella. Tahdit 109–149 hahmottuvat omaksi kokonaisuudeksi sen perusteella, että klusterpurkauksia ei esiinny ja musiikki etenee kepeän oloisena mutta selkeästi päämäärättömänä: etupäässä sekuntiliikkein ja 16-osin etenevät staccatokuviot vilahtelevat soitinryhmältä toiselle, eivätkä kuviot ennätä vakiintua kiinteiksi hahmoiksi. Myös pääteemalle karakteristiset trokeerytmit vilahtavat vain ohimennen. Hätäisen päämäärättömyyden puolesta musiikki viittaa kolmannen osan “*antischerzoon*”.

Tahdista 150 alkaen pääteema trokeerytmeineen palaa lähes alkuperäisessä asussaan (vrt. t. 10–11). Siihen liittyy nyt myös välittömästi tahdeissa 22–23 esiintyneen “laulavamman motiivin” muunnos (t. 152–155). Kyseessä on valekertaus, jossa kuulija ajattelee hetken, että nyt on koittanut ensimmäisen jakson kertaus. Edellisen vaiheen päämäärätön luonne kuitenkin jatkuu: pääteeman aiheet vilahtelevat nopeasti soitinryhmältä toiselle ja lopputuloksena on musiikin tyhjiin juokseminen jousien kiilamaisesti avautuvaan ja saman tien supistuvaan trillikenttään (t. 181–185). Kyseessä on jälleen normaalin soinnin vääristyminen, jossa tällä kertaa säännöllinen 16-osaliike tihentyy trilleiksi, ts. sointiväriksi.

Kudos ohenee jälleen äärimmilleen: tahdissa 189 soi vain 1. viulujen trilli ja tempo on täysin pysähtynyt. Tahdissa 190 esiintyy Meriläisen nimeämä “suuri käskijä”, vaskien käskävät fortissimoakordit, joiden intervallirakenne (kvartti ja suuri terssi) luo varsin arkaaisen sävyn (ks. esimerkki 40). “Suuresta käskijästä” Meriläinen on kertonut mm. seuraavaa:

“Siis siellä se josten trilli, joka menee ja kaikki valuu tyhjiin, ja sitten tulevat ne trumpetit – se ei saa olla liian nopea, vaan sen pitää olla leveä. Ja siitä tulee sellainen liikkeelle paneva voima: se mitä tapahtuu, eli se pysähdys ja tämä trumpettiklangi. Sittenhän se johtaa crescendon kautta siihen lyömäsoittimen nopeaan [kuvioon] ja sitten se ralli lähtee siellä puhaltimilla menemään. Että se suuri käskijä oli minusta hauska. Että aivan kuin yhtäkkiä kaikki pysähtyy siihen, ja se aivan kuin tulee ulkopuolelta. Se ei ole mitään, mikä on ollut aikaisemmin, vaan se käskijä, joka vaikuttaa sitten sen, että tulee tämä voimakas huippukohta, ja se panee liikkeelle kaiken sen mitä [sitte tapahtuu].” (Meriläinen 1990.)

Tosin tämäkin vaskiaihe on esiintynyt jo johdantotahdeissa (ks. t. 2), kuten myös Heininen on pannut merkille (Heininen 1972, 94). Joka tapauksessa ”suuri käskijä” johdattaa välittömästi massiiviseen klusterpurkaukseen (t. 195), jonka yllä pääteeman trokeerytmi esiintyy jälleen sarjaksi tihentyneenä. Meriläinen itse nimitää tahdista 195 alkavaa osan loppuvaihetta kertaukseksi ja kyse todellakin on paluusta ensimmäisen jakson tahtien 53–69 tapahtumiin.

The image shows a musical score for two instruments: Cor. (Coronets) and Tr. (Trumpets). The Cor. part is on the top two staves, and the Tr. part is on the bottom two staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Cor. part has a dynamic marking of 'Soli' and 'ff' (fortissimo) and a tempo marking of 'al' (allegro). The Tr. part also has a dynamic marking of 'Soli' and 'ff'. The music consists of a series of notes and rests, with some notes being beamed together, suggesting a cluster or a rapid sequence of notes.

ESIMERKKI 40. 3. sinfonian ensiosan ”suuri käskijä” (t. 189–190).

Tahdeissa 195–214 kerrataan tahtien 53–69 tapahtumat varioituina ja laajennettuna: klusteraihe, trokeerytmien sarja sekä 2/4-tahtiosoituksesta riippumattomat jousien 3/8-akordit. Tällä kertaa koko musiikillinen kudus hajoaa: jousien aluksi säännöllisesti etenevät akordit rikkoontuvat diffuusiksi polyrytmiseksi kudokseksi (t. 209–213) ja puhaltimien kuviot murenevat 16-osatrilleiksi ja -skaalamuodostelmiksi. Tekstuuri ohenee ja osa päättyy vienosti pääteeman alkuperäiseen leikkisään luonteeseen – ja viehkeään feminiiniseen lopukkeeseen, kuten Heininen toteaa (Heininen 1972, 94).

3. *sinfonian* ensimmäinen osa on detaljeiltaan runsas mutta silti rakenteeltaan tiivis ja hallittu kokonaisuus – ”Meriläisen korkeimpia saavutuksia” toteaa Heininen vuonna 1972 (Heininen 1972, 95). Ensiosan puristaminen johonkin vaikiintuneeseen muotokonseptiin tuottaa kuitenkin vaikeuksia. Sonaattimuotona sitä ei voida pitää, vaikka kahdenpuoleinen rakenne taustalla selvästi häämöttääkin. Toista jaksoa ei voida pitää muista jaksoista erottuvana kehittäjäjaksona, sillä – kuten analyysi on osoittanut – kehittäjä alkaa jo sinfonian alkutahdeista. Myöskään kolmatta jaksoa ei voida pitää varsinaisena kertausjaksona, sillä sen aikana viitataan ainoastaan yhteen 1. jakson episodiin. Itse asiassa muodon symmetrian palauttava ele toteutuu vasta aivan osan viime tahdeissa (t. 217 lähtien), jossa viitataan pääteeman alkuperäiseen leikkimieliseen ja kepeään sävyyn. Ensiosan dramaturgia ja sen myötä myös kokonaisuusto hahmottuu parhaiten pääteema-aineen ja dramaattisen kluster-aiheen välisenä vuorovaikutuksena, jopa kamppailuna: osa hahmottuu yksittäisten jaksoiden ja vaiheiden sarjana, joiden kuluessa pääteema-aines yrittää nousta keskeiseen asemaan, mutta joutuu kerta toisensa jälkeen klusteraiheen musertamaksi. Ensiosan – ja koko teoksen – pessimistinen sävy, joka ulottuu rakenteiden tasolle saakka, ei ole Meriläisen tuotannossa ainutkertainen ilmiö. Sitä ei myöskään ole rakenteen hahmottuminen jononmaisena jaksoiden sarjana, jossa perinteinen kahdenpuoleinen ajattelumalli on sävelarkkitehtuurin lähtökohtana (vrt. 2. *sinfonian* rakenne).

Ensimmäisen osan rakenteessa voidaan myös nähdä toteutuvan johdanto-tahtien kahden aiheen välinen vastakohtaisuus makromuotona. "Rallattava" pääaihe valuu tyhjiin ja joutuu antamaan tilaa dramaattiselle klusteraiheelle (= "esittely"). Tästä eteenpäin pääaihe yrittää jatkuvasti nousta esiin, mutta klusteraihe saa aina voiton (= "kehittely"). "Suuren käskijän liikkeelle panevan voiman" avulla pääaihe pääsee hetkeksi voitolle, vain hävitäkseen kuuluvilta säännöllisen rytmin hajoamisen myötä (= "kertaus").

Ensimmäistä osaa voidaan myös pitää koko teoksen "esittelyjaksona" – kuten Meriläinen on maininnut – siinä mielessä, että siinä ennakoidaan muiden osien keskeisiä musiikillisia karaktärejä: toisen osan hidasta jousimusiikkia ja sointiväriin tuhoutumista, kolmannen osan hätäisyyttä ja antischerzon luonnetta sekä 4. osan massiivista orkestraalista huutoa.

Hitaan toisen osan alussa 12-sävelisyys täydentyy siten, että neljän ensimmäisen tahdin aikana esiintyvät puolet kromaattisen asteikon sävelistä (g-c) ja seuraavan viiden tahdin aikana – juuri ennen ensimmäistä kiilamaista tihentymää – kuullaan kroomasta "puuttuvat" sävelet. Kromaattinen totaali otetaan käyttöön yksi aukoton "kaistale" kerrallaan ja täydentyminen sijoittuu pienoismuotojen väliseen rajakohtaan.

Toinen osa jakaantuu kahteen jaksoon (t. 238–287 ja 288–324). Ensimmäisen jakson täyteläiseksi kasvava orkesterisointi tuhoutuu toisen jakson alussa "vääristyneiksi" soinneiksi. Osa alkaa mahdollisimman pelkistyneesti 1. viulujen yhden sävelen pianissimosävyillä. Vähitellen tekstuuri tihenee 11-ääniseksi kudokseksi (t. 260) samalla kun dynamiikka kasvaa tasaisesti. Puhaltimien tullessa mukaan (t. 271) myös liike-energia kasvaa, kun pääasiassa puoli- ja neljäsosanuotein etenevä liike nopeutuu kahdeksasosatrioileiksi. Kuten Heininenkin mainitsee, ensimmäisen jakson musiikki perustuu olennaisilta osin hitaasti liikkuviin moniäänisiin divisi-kudoksiin ja vähäisemmässä määrin puhtaasti melodiseen ilmaisuun (Heininen 1972, 95) – seikka, mikä on tyypillistä Meriläisen muidenkin teosten hitaille jousitaitteille.

Ensimmäisen jakson musiikki tihentyy massiiviseksi klusterpurkaukseksi tahdeissa 285–287, joten sinfonian ensiosan johdantotahtien vastakohta-asetelma toteutuu jälleen makromuodossa. Toisessa jaksossa tapahtuvaa soinnin vääristymistä Meriläinen on kuvannut seuraavasti:

"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.)

Puupuhaltimien multifoniset äänet (ns. Bartolozzin efektit) ja jo ensiosassa esiintyneet läppävibratot olivat Suomessa varmasti uusia soinnillisia ilmiöitä vuonna 1971. Sen sijaan Keski-Euroopassa nämäkin soinnit olivat tuolloin jo arkipäivää, eikä vähiten puolalaisen Witold Szalonekin teosten ansiosta. Kuten olen jo maininnut olivat Szalonekin päämielenkiinnon kohteena 1960-luvulla puhaltimien uudet soittotavat ja sointivärit (vrt. teokset *Les Sons* vuodelta 1965 tai *Improvisations sonoritiques* vuodelta 1968).

Soinnin vääristymisen jälkeen musiikki vaimenee nopeasti hiljaisuuteen, josta toinen osa oli alunperin alkanutkin. Huomio kiinnittyy aivan viime tahdeissa (t.

320–322) klarinettien terssiaiheeseen – kyse ei voi olla muusta kuin Jean Sibeliuksen 4. *sinfonian* finaalin päätöstahtien huilujen terssiaiheen muistumasta (kahdeksan tahtia W:n jälkeen)! Heininen ei koe toisen osan tapahtumia yhtä dramaattisesti kuin Meriläinen: hänen mukaansa “muodon symmetrian palauttavaa alun jousisatsin mieleenpalautusta [t. 312–314] ympäröivät koloristiset erikoisefektit, jotka perustuvat puupuhaltimien poikkeuksellisiin sormituksiin” (Heininen 1972, 95).

Kolmannesta osasta Meriläinen on käyttänyt nimitystä “*antischerzo*” ja hän kuvailee sen tapahtumia seuraavasti:

“Ja sitten se nopea osa, jota on kritikoitu siitä, että siinä tapahtuu liian nopeasti kaikenmoista: siellä on erilaisia asioita, jotka vilahtelevat ja sillä tavalla se [2. osan] rikkinäisyys, jota minä tarkoitan soinnillisessa mielessä, jatkuu sitten siellä scherzossa, joka valuu tyhjiin siten, ettei siitä tule yhtään mitään.” (Meriläinen 1990.)

Heinisen mukaan:

“Kolmas osa varioi ensiosan 3/8tahteissa vilahtanutta materiaalia [...], osittain hyvin 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.” (Heininen 1972, 95.)

Kolmannen osan rakenne on siinä mielessä Meriläisen teosten nopeille osille tyyppinen, että osan lopussa kerrataan lähes nuottitarkasti kymmeniä tahteja osan alkuosan materiaalia (ts. t. 432–496 = 325–386). On mielenkiintoista, että Meriläisen teoksissa laajat nuottitarkat kertaukset vaikuttavat esiintyvän yksinomaan nopean tempon puitteissa (vrt. 2. *pianosonaatin* finaali ja 3. *sinfonian* jälkeen valmistuneista teoksista mm. 5. *sinfonian* keskijakso ja *Cinque notturnin* neljäs osa) ja kertaukseen tavallisesti myös edetään huomaamatta ilman vähäisintäkään korostusta. 3. *sinfonian* kolmannessa osassa jälkimmäinen tekijä ei kuitenkaan toteudu: juuri ennen kertausta tempo hidastuu allegrosta andanteksi ja myös tekstuuri ohenee, joten rakenteellinen rajakohta on selkeästi havaittavissa. Kolmannen osan rakenteeksi hahmottuu AA¹, jossa A¹ siis on A:n supistettu kertaus (A: 325–432, kesto 3’40” ja A¹: 432–501, kesto 2’20”).

Musiikillisen materiaalin suhteen Heinisen edellä siteerattu kommentti kolmannesta osasta on varsin tyhjentävä ja osoittaa kiinteän yhteyden ensimmäisen osan (etenkin toisen jakson) materiaaliin. Erikseen on syytä ottaa esiin Heinisen mainitsema “hyvinkin kiinteä ja voimakas hahmo”, jolla hän tarkoittaa tahdissa 346 esiintyvää käyrätorvien ja trumpettien alaspäistä aihetta. Meriläisen mukaan kyseessä on ensimmäisen osan “suuren käskijän” muunnos (Meriläinen 1990). Mikäli aiheen tarkoituksena on tälläkin kerralla saada päämäärättömästi hapuillevaan musiikkiin ryhtiä ja liikettä, jää yritys melko ponnettomaksi – mikä toisaalta soveltuu hyvin “*antischerzon* hätäiseen luonteeseen”. Vaskiaihe käynnistää tarmokkaasti etenevät säännölliset 8-osakuviot, joiden alaspäin suuntaava liike ja vaimeneva dynamiikka eivät kuitenkaan jaksa pitää liikettä yllä. Varsin pian – tahdistu 357 alkaen – osan tapahtumat alkavatkin alusta ja yhtä päämäärättömästi kuin ennenkin.

Epiloginomaisen 4. osan keskiössä on valtava orkesterikluster, “orkesterin huuto”, joka “kasvaa esiin tyhjiöstä väkivaltaisine crescendoineen ja tiheine,

clustermaisine kudoksineen, jotka nyt saavuttavat täyden voimansa” (Heininen 1972, 95–96). Kolmannen ja neljännen osan suhde toteuttaa siis osien tasolla sinfonian alkutahtien kontrastiasettelun: kepeitä tanssisävelmiä seuraa dramaattinen crescendokiila (Heininen 1972, 96).

Mutta teos ei suinkaan vielä pääty tähän. ”Orkesterin huudon” vaimennuttua seuraa vielä sinfonian alkutahtit ja 2. osan alkupuoliskon mieliinpalauttava jousiorkesteriepisode (t. 522–524), jonka ilme on kuitenkin raastavampi kuin kertaakaan aikaisemmin. Se kilpistyy 1. viulujen aleatoriseen *forte*-repetitioon, jota seuraa viimeinen muistuma crescendokiilasta (t. 528–533) samalla kun jouset ja puupuhaltimet soittavat itsepintaista, paikalleen jähmettynyttä nooni-intervallia. Teos päättyy Stravinskyn *Kevätuhrin* (”Uhritantsi”) rytmikkaan viittaavaan ostinato-kuvioon, jonka yllä jouset soittavat jatkuvasti vaimenevaa päätössointua.

Päätösparin huipennusfunktio on monien mielestä ollut vaikea ymmärtää, toteaa Heininen artikkelissaan (Heininen 1972, 94). Tähän on myös Meriläinen viitannut (Meriläinen 1983). Tämä on käsittämätöntä, sillä niin luontevasti ”orkesterin huuto” ja sitä seuraavat tapahtuvat päättävät teoksen. Teoksen kolme ensimmäistä osaa oli ladattu täyteen sisäänpäin kääntynyttä ja pidättynyttä ahdistusta, joten kuulija ilman muuta odottaa, että ennen teoksen päättymistä kaikki padot murtautuisivat auki. Ja näin tapahtuukin mitä suurimmassa määrin! Toisaalta teoksen neljännen osan huipennus ei massiivisuudessaan poikkea kovinkaan paljon esimerkiksi Luigi Nonon teoksen *Como una ola fuerza y luz* (”Kuin valon ja voiman aalto”, 1971–72) ekspressiivisistä purkauksista tai Krzysztof Pendereckin 1970-luvun orkesteriteosten viiltävistä klustereista. Ehkä kuulijat ovat olleet ymmällään *3. sinfoniaa* leimaavasta ahdistuneisuudesta, pessimistisyydestä ja erikoisesta muotorakenteesta. Meriläinen kertoo:

”[Ulf] Söderblom johti tämän teoksen Oulussa, ja se oli sillä tavalla merkillinen tapahtuma... Ilmeisesti Söderblom halusi harjoituttaa tätä paljon. Hän totesi, että nyt tehdään sillä tavalla, että se soitetaan kaksi kertaa illan aikana, ja että minä pidän sitten jonkun esityksen ja kerron tästä teoksesta siinä välillä. Ja silloin minun piti katsella tätä partituuria vähän ja yrittää sitten löytää näille asioille myöskin sanallisia vastineita.” (Meriläinen 1983.)

Mielenkiintoinen rinnakkaistapaus löytyy niinkin kaukaisesta menneisyydestä kuin Leevi Madetojan *2. sinfoniasta* (1917–18), jonka finaali on niin ikään kolmannen osaan saumattomasti liittyvä lyhyt epilogi – ja jota ei myöskään aikoinaan ymmärretty:

”Osan kooda on andante-tempossa; se on partituurissa merkitty neljänneksi osaksi käsittämättömästä syystä. Säveltäjä itse toteaa, että ’neljäs osa ei ole Finale tavallisessa merkityksessä, vaan jonkinlainen epilogi, joka resignoidusti päättää teoksen’.” (Maasalo 1969, 142.)

3. sinfonian sävy on ahdistunut, jopa pessimistinen ja tämä ilmenee myös teoksen kokonaisuudessa. Ensimmäisessä osassa ”rallattava pääteema-aihe” kilpistyy kerta toisensa jälkeen uhkaaviin crescendokiiloihin, eikä ”suuri käskijäkään” kykene saattamaan musiikkia siivilleen. Toisessa osassa alkupuolen eleginen sointi maailma tuhoutuu päätyen kysymysmerkkiin ja kolmannesta osasta Meriläinen on käyttänyt nimitystä ”antischerzo”, joka toistuvista käynnistävistä yrityksistä huolimatta valuu tyhjiin. Epilogin suuri orkestraalinen huuto kasvaa scherzon

tyhjiin juoksemisesta. Sinfoniaa leimaava ahdistuneisuus leviää kattamaan myös sävellyksen muotorakennetta. *3. sinfonian* kohdalla ei liene liioiteltua puhua ”pessimistisestä muotoajattelusta”: jokaisessa osassa musiikilliset ajatukset tuhoutuvat ja valuvat tyhjiin. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna *3. sinfonia* ei ole lainkaan ”perinteinen verrattuna *2. pianokonserttoon*”, kuten Heiniö väittää (Heiniö 1995, 417) – vaan pikemminkin täysin päinvastoin!

3. sinfonian ”pessimistisen muotoamisen” yhteydessä tulee mieleen Alfred Schnittken toteamus *sonaatista nro 2* viululle ja pianolle, alaotsikoltaan ”Quasi una sonata” vuodelta 1968. Sonaatin rakenteellisena pohjana on ilmeinen kaipuu klassisiin muotoihin, jotka musiikin kehitys oli jo aika päiviä sitten tuhonnut. Schnittke on todennut sonaatistaan, että ”sonaattimuoto rakennetaan ja samalla se tuhoutuu – sävellys on selonteko mahdollisuudesta säveltää nykyaikana sonaatti sonaattimuodossa. Myöhemmin kirjoitin samanlaisen sinfonian.” (Köchel 1993, 4.) Kyseinen sinfonia on Schnittken ensimmäinen, joka valmistui vuonna 1972. Toisaalta Meriläisen *3. sinfonian* toisen osan vertailukohdaksi voidaan nostaa myös György Ligetin jousiorkesteriteos *Ramifications* (”Haarautumia”, 1969), jossa säveltäjä pyrki saamaan aikaan sairaan, jotain mätänevää ja rapautuvaa mieleentuovan soinnin (Griffiths 1983, 77). *3. sinfonian* sisältämä pessimistisyys ei näin ollen ole ainutlaatuinen ilmiö, vaan vastaavanlaista ajattelutapaa on esiintynyt samaan aikaan muillakin säveltäjillä.

3. sinfonian jokaiseen osaan ulottuva syklinen ajattelutapa on yhtä läpinäkyvää kuin *2. pianosonaatissa*. Perinteeseen viittaava piirre on myös etenkin ensimmäisen osan motiivitekniikka, jossa karakterististen ominaisuuksien sijasta todellakin työestetään teoksen alussa esiteltyä temaattista aineistoa – juuri teoksen kasvattaminen alkumateriaalin sisältämistä motiiveista (vrt. deduktiivinen motiivitekniikka) lienee tekijä, joka Meriläisellä täyttää sinfonisuuden kriteerit. Meriläisen sinfonisuus-käsitystä tarkastelen laajemmin *5. sinfonian* yhteydessä (ks. luku 6.5.4). *2. pianokonserton* tavoin *3. sinfoniassa* tyydytään aiheiden transformaatioprosesseihin, eikä rajaa metamorfoosin alueelle ylitetä.

3. sinfonia sijoittui toiseksi Helsingin kaupunginorkesterin sävellyskilpailussa Finlandia-talon vihkiäisiä varten 1971. Ensimmäisen palkinnon jakoivat Einojuhani Rautavaaran *Meren tytär* ja Aulis Sallisen *1. sinfonia*. *3. sinfonian* kantaesitys oli 9. joulukuuta 1971, jolloin Helsingin kaupunginorkesteria johti Jorma Panula.

5.5 Concerto per 13

Concerto per tredicin synnystä Meriläinen on kertonut seuraavaa:

”Teos on sävelletty 1972 ja sävelletty tilauksesta. Tuo pohjoismainen NOMUS-toimikuntahan jakaa varoja tilaisuuksiin Pohjoismaissa maasta toiseen. Ja ruotsalainen Örebro-kamariorkesteri tilasi minulta teoksen. Kamariorkesteri on juuri tämän kokoinen, 13 muusikkoa, joten oli varsin luonnollista kirjoittaa teos kolmelletoista jouselle. Teoksen ominaisuuksiin kuuluu, että jokainen soittaja on yksilö, ja se koostuu varsin keskeisestä, tavallaan concerto grossosta, jossa kaikki äänet ovat solistisia.” (Meriläinen 1976b.)

Teos on kaksiosinen ja osien otsakkeina ovat Promuovere (”alullepanija, aihe, syy”) ja Diversifare (”tehdä erilaiseksi”). Tämä antaa Heiniselle aiheen verrata *Concer-*

ton osaparia Witold Lutoslawskin *2. sinfonian* osapariin Hésitant – Direct. Jotain Lutoslawskin teoksille tyypillistä blokkimaista hahmotusta teoksessa kieltämättä esiintyykin. Etenkin ensimmäisessä osassa yksittäisissä musiikillisissa tilanteissa viivytään hetken aikaa ennen kuin siirrytään seuraavaan. Toisaalta kahden osan välinen temaattinen sukulaisuus tekee *Concertosta Papillonsin* sisarteoksen: kuten Meriläinen on todennut, teoksen alussa esitellään kaksi ”ominaisuutta”, joista koko kaksiosainen teos rakentuu. Mutta – kuten Heininenkin toteaa – ”jousikonserton kummina hämmöttää Lutoslawskin takaa kaukaisempikin hahmo, Bartók” (Heininen 1972, 96). Teoksen arkkitehtuurista Meriläinen on todennut vielä seuraavaa:

”Jos tätä teosta haluaa puristaa joihinkin muotoajatuksiin, niin erääseen seikkaan voi viitata: tätä voi ehkä pitää romanttisena muunnelmateoksena, kuten joku Schumannin *Sinfoniset etydit*, joka on kuin muunnelma muunnelmasta. Se aivan kuin etäännytty alkumateriaalista ja nojaa siihen, mitä on ennenkin ollut.” (Meriläinen 1976b.)

Heininen poimii *Concertosta* Meriläisen aiemmista teoksista tuttuja piirteitä. Hän puhuu *2. sinfonian* oktaavimotiiveista, *2. pianokonserton* terssi-nooni -kuvioista ja sivuliikekaksiaanisyyksistä sekä *3. sinfonian* asteikkokuluista. Heininen poimii myös uutuuksia: aleatorisesti ohentuvat kentät sekä johtajan improvisoiden muotoiltavat soitinryhmien antifonaaliset vastakkainasettelut (vrt. Lutoslawski). ”Kudos perustuu paljolta oktaavikaksinnuksille ja polyrytmisille ostinatokerroksumille. – ‘Hajaantuva’ toinen osa liittyy tauotta edelliseen. Se alkaa hitaana osana mutta kehittyy vähitellen soolokvartetin gigue-tyyppiseksi scherzoksi. III sinfonian motiivikka on voimakkaasti tuntuvilla, mutta osa on melodisempi kuin sinfonian hidas osa.” (Heininen 1972, 96–97.)

Concerton alkumateriaali esitellään Meriläiselle jo tyypilliseksi käyneeseen tapaan teoksen alkutahdeissa (ks. esimerkki 41) – säveltäjä puhuu niiden yhteydessä ”ominaisuuksista” (Meriläinen 1976b). Ensimmäinen aihe koostuu legatolinjassa tapahtuvasta hyppäyksestä ja siihen liittyvästä asteittaisesta liikkeestä sekä symmetriasta (t. 1–4). Toisen aiheen karakteristiset piirteet ovat staccatoliike ja siihen liittyvä nopea korukuviointi (t. 6). Kolmantena aiheena voidaan nähdä (vaikka Meriläinen ei sitä erikseen mainitse) tahdeissa 4–5 esiintyvä glissandoaihe. Alkumateriaalin sisältämät karakteristiset ominaisuudet eivät näin ollen riipu täsmällisistä intervallirakenteista tai rytmisistä hahmoista.

Metamorforan tavoin *Concerton* ensiosan transformaatiot liittyvät toisiinsa hyvin kiinteästi, mutta *jousikonsertossa* on uusi muunnelma aina edellistä laajempi – kokonaisuus hahmottuu siis hieman *2. sinfonian* avausjakson rakennetta muistuttavalla tavalla. Osan lopussa (t. 142 alkaen) palautetaan lyhyesti mieliin johdantotahtien aiheita, mutta varsinaisesta kertauksesta ei voida puhua, vaan kyseessä on jälleen kerran muodon symmetrian palauttava ele. *Concerton* ensiosan rakenne on esitetty kaaviossa 6.

Ensimmäinen osa hahmottuu peräkkäisinä jaksoina, jotka tihentyvät huipentumiksi. Tahdissa 10 alkumateriaalin kaksi aihetta ovat jo sulautumassa yhteen: staccatokuviointiin yhdistyvät symmetria ja asteittaiset liikkeet ja 16-osa-taukojen ansiosta myös rytmikka on muuttunut ilmeikkäämmäksi. Ensimmäinen, luonteeltaan esittelevä jakso kulminoituu tahdeissa 11–12 oktaavien ja suurien desimien sarjaksi (vrt. ensimmäisen aiheen ”legatolinjassa tapahtuva hyppäys”) Huipentuma tapahtuu ensisijaisesti dynamiikkaa kasvattamalla ja tekstuuria tihentämällä, mutta soinnillisillakin tekijöillä (puhtaat oktaavit) on osuutensa.

Comodo USKO MERILAINEN, 1972

4 Violini I

3 Violini II

3 Violeni

2 Celli

Contrabasso

ESIMERKKI 41. Concerto per tredicin alkumateriaali (t. 1-6) (jatkuu).

Toisen jakson alkusignaalina ovat sellojen *ponticellona* soiva säännöllinen 16-osakuviointi (t. 18 alkaen). *Perpetuum mobile*-liike jatkuu toisen jakson huipentumaan saakka, jonka keskeisenä rakennusaineksena ovat 2. viulujen repetitioiden vapaarytmisen tihentyminen tremoloksi (t. 29-43) – rytmi toisin sanoen tihentyy niin, että siitä muodostuu pelkkä sointiväri. Huipennuksen kudoksesta erottuvat myös tahdissa 10 esiintynyt 16-osataukojen katkoma staccatolinja – sekä oktaavit. Toinen jakso fragmentoituu hyvin nopeasti huipentuman jälkeen yksittäisiksi sävelpisteiksi (t. 41-50).

Kolmas jakso alkaa 10. tahdissa esiintyneen staccatokuvion transformaatiolla melodiseksi linjaksi, joka Meriläisen mukaan on ”uudenlaatuisen karakteri” (Me-

ESIMERKKI 41 (jatkuu)

⑤ Animarsi

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 1-3) features a piano part with a triplet of eighth notes in measure 3, and violin and cello parts with various dynamics including *p* and *mf*. The second system (measures 4-6) continues the piano part with a triplet in measure 6, and violin and cello parts with dynamics *mf* and *p*. The third system (measures 7-9) includes a violin part with *sva* markings and *poco* dynamics, and cello parts with *p* dynamics. The fourth system (measures 10-12) shows the piano part with *p* dynamics and the violin and cello parts with *p* dynamics.

riläinen 1976b). Kyseessä on kuitenkin pikemminkin lyhyt synteesisivaihe, jossa alkumateriaalin ainekset ovat yhdistyneet melodiseksi linjaksi. Tahdeissa 58–60 se soi homofonisena kudoksena, jossa huomio kiinnittyy terssiharmonioihin ja peilisyymmetriaan. Tämä vajaanahdilla alkava, laskeutuva ja synkopoitu aihe esiintyi jo *Papillonsissa* ja – kuten mainitsin – sen esikuvana on ilmeisesti ollut Bartók. Lyhyen synteesisivaiheen jälkeen kolmannen jakson toinen taite koostuu kokonaisuudessaan laajasta huipentumasta, jonka keskeisimmät rakennusainekset ovat em. melodinen linja, oktaavi- ja desimihypyt, staccatokuvioinnit sekä 16-osin etenevä *perpetuum mobile* -liike. Etenkin jakson loppuvaiheissa (t. 115 alkaen) periaatteessa neliäänisen kudoksen osatekijöiden yhteyttä alkumateriaaliin ei enää voida osoittaa ilman edellisten transformaatioiden tarkastelua – raja transformatiosta metamorfoosiin on ylitetty. Ensiosan päättävässä koodassa alun aiheet palaavat yksinkertaisessa muodossa homofonisena kudoksena – juuri tässä kohdassa tulevat erityisen selvästi mieleen *3. sinfonian* hitaat jousitaitteet.

1. jakso	(t. 1–17; kesto 0'50")	Alkumateriaalin esittely (t. 1–9) pienine huipentumineen.
2. jakso	(t. 17–50; kesto 1'00")	Alkumateriaalin komponointi laajemmaksi kokonaisuudeksi.
3. jakso	(t. 51–137; kesto 2'40")	Jakaantuu kahteen taitteeseen:
	<i>1. taite</i> (t. 51–69; 0'40")	Synteesisivaihe: "pieni melodia-aines, joka on uudenlaatuinen karakteri".
	<i>2. taite</i> (t. 70–137; 2'00")	Laaja ja yhtenäinen, koko osan huipentava taite.
Kooda	(t. 137–149; kesto 0'30")	Paluuta alun aiheisiin (alkuominaisuudet ovat "järjestyneet" homofoniseksi kudokseksi).

KAAVIO 6. Concerto per trédecim ensimmäisen osan rakenne.

Ensimmäinen osa etäännyttävä tavalla perinteisistä muotorakenteista, jollaiset olivat vielä esimerkiksi *2. ja 3. sinfonioiden* sekä *2. pianokonserton* taustalla. Toisaalta *2. sinfonian* ensimmäinen jakso vastaa hyvin pitkälle *Concerton* ensiosan rakennetta. *Concerton* jälkeen valmistuneiden teosten tarkastelu osoittaa, että tämän kaltainen rakenne muodostuu Meriläiselle tyypilliseksi.

Concerton ensimmäinen ja toinen osa liittyvät saumattomasti yhteen viulujen pitkän e²-sävelen kautta. Toisen osan idean paljastaa sen otsikko – Diversificare, "tehdä erilaiseksi". Ensiosan aiheiden variointi jatkuu, mutta uutena asiana nousee keskeiseksi eräänlainen tyylitelty concerto grosso -rakenne: jousikvartetti esiintyy solistina, jäljelle jäävien josten toimiessa säestävänä yhteenä. Meriläisen mukaan toisessa osassa ensiosan vastakohtaiset aiheet (pisteelliset kuviot ja legatolinjat) yhdentyvät "hyvinkin homogeeniseksi linjaksi" (Meriläinen 1976b). Toisen osan musiikki ennen jousikvartetin kadenssia hahmottuu yhtenäisenä ajatuslinjana, jossa legatolinjoihin (= alkumateriaalin ensimmäinen aihe) alkaa vähitellen sekoittua staccatokuviointia (= alkumateriaalin toinen aihe) – etenkin staccatokuvioinnista kehkeytyy jousikvartetin kadenssin pääasiallisin rakennusaines. Huipennus tapahtuu jousikvartetin kadenssissa (t. 215 alkaen), joka hajoaa ensin rytmiltään tarkoin merkittyihin, sävelkorkeuksiltaan vapaisiin glissandoihin (= alkumateriaalin kolmas aihe) ja lopulta sävelkorkeuksiltaan tarkkoihin, mutta rytmiltään vapaisiin staccatopisteistä muodostuvaan kenttään (= alkumateriaalin toinen aihe). Huomio kiinnittyy Heinisen mainitsemaan scherzomaiseen ainekseen tahdeissa 195–215 – teoksen hitaan osan puitteisiin on siis integroitu scherzomainen

taite. Toinen osa päättyy ensiosan tavoin homofoniseen kudokseen (*Lento assai*, t. 259 alkaen), jossa palataan osan alkutahtien materiaaliin. Osan rakenne on esitetty kaaviossa 7.

1. jakso (t. 150–214; kesto 3'50") 1. osan legato- & staccatolinjat kehittyvät homogeenisiksi linjaksi". 1. jakso jakaantuu kahteen taitteeseen: t. 150–194 (hidas jakso) & t. 195–215 (scherzo).
2. jakso (t. 215–258; kesto 2'20") Jousikvartetin kadenssi.
- Kooda (t. 259–278; kesto 1'30") Paluuta 2. osan alun aiheisiin.

KAAVIO 7. Concerto per tredicin toisen osan rakenne.

Ensiosa jakaantui melkoisen selkeästi yksittäisiin jaksoihin, mutta samaa ei voida sanoa toisesta osasta, joka on jatkuvaa transformaatiota. Myös jousikvartetin kadenssi alkaa ikään kuin varkain, työntyen jousiorkesterin muusta kudoksesta vaivihkaa esille. Samalla jotain *3. sinfonian* muotoajattelusta on siirtynyt *jousikonserton* toiseen osaan: vaikka kadenssin on tarkoitus olla "briljantti", se hajoaa taivaan tuuliin orkesterin akordien myötä. Kuten Meriläinen on kertonut:

"Ja siinä syntyy huippukohta ja tavallaan syntyy skisma pisteellisen ja tahdin 258 vaiheilla ostinatoksi tulevan pysähtyneen asetelman [kanssa], johon jousiorkesteri sitten iskee akordeja ja unisonoaineiksia pisteiden sekaan ja aivan kuin työntää syrjään kadenssia." (Meriläinen 1976b.)

Kadenssin loppuvaiheissa (t. 255 lähtien) musiikilliset aiheet hajoavat ja fragmentoituvat päätyen aleatoriseen kuviointiin ja 1. viulun c³-repetitioon. Toisen osan "hajaantuvaan" luonteeseen on viitannut myös Heininen (1972, 97). *Concerton* tonaalinen keskiö on C ja teos jopa päättyy kvinttiin c-g. Muutoinkin sävellyks sisältää tonaalisia kiinnekohtia, joita luovat runsaat oktaavit sekä ennen kaikkea toisen osan tahtien 216–218 suorastaan tanssillinen ("pelimannihenkinen") kohta C-duuri-kolmisointuineen kaikkineen (ks. esimerkki 42)!

ESIMERKKI 42. Concerto per tredici (t. 216–218). Pelimannihenkeä Meriläisen tapaan. Sellolla esiintyy Meriläisen teoksissa harvinainen kolmisointu.

Concerto per 13 jatkaa 2. *pianosonaatin* ensiosassa ja *Papillonsissa* esiintynyttä muotoajattelua, ts. kokonaisuus rakentuu alkumateriaalin transformaatioketjuille, jotka vähitellen etäännyvät lähtökohdistaan, ja jolloin siirrytään metamorfoosin alueelle. Tyypilliseltä vaikuttaa myös kokonaisuuden jakaantuminen kolmeen jaksoon, jossa ei ole havaittavissa kahdenpuoleista rakennetta, mutta johon liittyy koodaksi alkutapahtumien lyhyt mieliinpalautus (muodon symmetrian palauttava ele). *Concerton* toisen osan parillinen, jaksojen kontrastoivuuteen perustuva rakenne oli myös *Papillonsin* toisen osan ja 3. *sinfonian* hitaan osan muotoideana. Syklisyys toteutuu *Concertossa* paitsi osien välisen yhteisen temaattisen materiaalin myötä myös toiseen osaan integroidun scherzo-elementin kautta (vrt. "neliosainen yksiosainen muoto). Yksityiskohtien tasolla huomio kiinnittyy *Concerton* poikkeuksellisen runsaasiin konsonoiviin harmonioihin ja tonaalisiin kiinnesäveliin sekä aleatorisiin taitteisiin, jotka Meriläisen tuotannossa ensimmäisen kerran saavat rakenteellisen merkityksen. On myös oireellista, että rytmisen moni-ilmeisyys toteutuu *Concertossa* mieluiten rajoitetun aleatorisuuden kuin monimutkaisten kesto-suhteiden avulla. Samalla teos on vapaan ja säännöllisen rytmien välisen vuorovaikutuksen ensimmäisiä todellisia manifestaatioita Meriläisen tuotannossa.

Concerto per 13 jatkaa myös "avant garden humanisoitumista" paikoin jopa pitemmälle kuin 2. *pianokonsertto*. Tämä jäi kuitenkin suomalaisyleisöltä aikanaan huomaamatta. Paavo Heininen päättää laajan Meriläisesseensä otsikolla "Tapaus Meriläinen" ja 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 diskriminoimiseksi, ei se ole oikeutettua. Musiikkikriitikkojemme asiantuntemusta ei kukaan voi asettaa kyseenalaiseksi – mutta kun Esimerkin 12 kaltainen [vrt. tämän tutkimuksen esimerkki 42] musiikki määritellään tyypilliseksi darmstadttilaisuudeksi, täytyy kriitikoilla olla siihen omat syynsä." (Heininen 1972, 97.)

Nykyään *Concerto* on *Suvisoiton* (1979) ohella säveltäjänsä suosituimpia teoksia. Örebron kamariorkesteri Lennart Hedvallin johdolla kantaesitti *Concerto per tredicin* Örebrossa toukokuussa 1972.

Lopuksi on syytä huomauttaa, että ensimmäisen osan tahtinumeroinnit poikkeavat käsikirjoituksessa ja painetussa partituurissa melkoisesti toisistaan. Analyysin tahtinumerointi viittaa Fazerin julkaisemaan nuottiin. Tahtinumeroinnit poikkeavat toisistaan seuraavasti:

<i>Käsikirjoitus:</i>	<i>Nuottijulkaisu:</i>
1-30	1-29
31-217	30-215
217-218	215
219-257	216-254
258	255-258
259-278	259-278

5.6 Pianosonaatti nro 3

Vuonna 1972 valmistunut *kolmas pianosonaatti* on neliosainen, mutta kokonaiskestoltaan hyvin lyhyt – n. 11 minuuttia. Liekö keskitetty sanonta syynä siihen, ettei sonaattia ole millään tavoin huomioitu Meriläistä koskevissa kirjoituksissa ja myös pianistit ovat mieluummin ottaneet vastaan 2. ja 4. *pianosonaattien* tarjoamat haasteet. Musiikillisia perusteita laiminlyöntiin ei ole.

Kiivastempoisen toisen osan kesto on vain n. 40 sekuntia ja se luo välikkeen omaisen sillan ensiosan ja hitaan kolmannen osan välille – osan ideana on peilisyymmetria sellaisena kuin se esiintyy *Concerto per tredicin* alkutahdeissa. Ensimmäinen ja neljäs osa ovat tempoiltaan nopeita ja ne sisältävät nuottitarkkoja kertauksia täsmälleen samanlaisessa ympäristössä – so. keskellä *perpetuum mobile*-kuviointia – kuin 2. *pianosonaatin* finaalissa (1. osa: t. 6–18 ≈ 102–115 ja 4. osa: t. 1–10 = 51–60). Ensimmäisessä osassa voidaan puhua A:n lyhennyksestä kertauksesta, mutta sen sijaan neljännessä osassa kertaus ei sinänsä luo vaikutelmaa kahdenpuoleisesta rakenteesta.

Ensiosan tahdeissa 1–5 (ennen kertautuvaa jaksoa) esitellään koko neliosaisen sonaatin alkulähtökohdat ja musiikillinen materiaali. Lisäksi aivan neljännessä osan lopussa (t. 72–80, *Il tempo di primo parte*) palataan ensiosan materiaaliin, vaikka varsinaista kertausta ei tapahdukaan. Näin Meriläinen päättää jälleen teoskokonaisuuden muodon symmetrian palauttavalla eleellä. Liisa Pohjola kantoesitti 3. *pianosonaatin* Helsingissä marraskuussa 1972. Erik Tawaststjerna viittasi konserttiarvostelussaan Meriläisen musiikin perinnesidonnaisuuteen:

“Meriläinen säilyttää musiikin perinteelliset rakennusaineokset, sävelsipä hän miten modernisti tahansa. *Kolmas sonaattikin* liittyy eräässä mielessä traditioon. Ensiosassa kiintyy päähuomio musiikillisten ideoitten kehittelyyn, toinen osa on siroka scherzo, Lenton dramaattisesti latautuneet tuokiot ja mietiskely purkautuvat kadenssiin, finaali etenee rytmikkäänä toccatana.” (Tawaststjerna 1972.)

6 VUODET 1973-77 – RESTAURAATIOTA JA PARAMETRIEN TASAVERTAISUUTTA

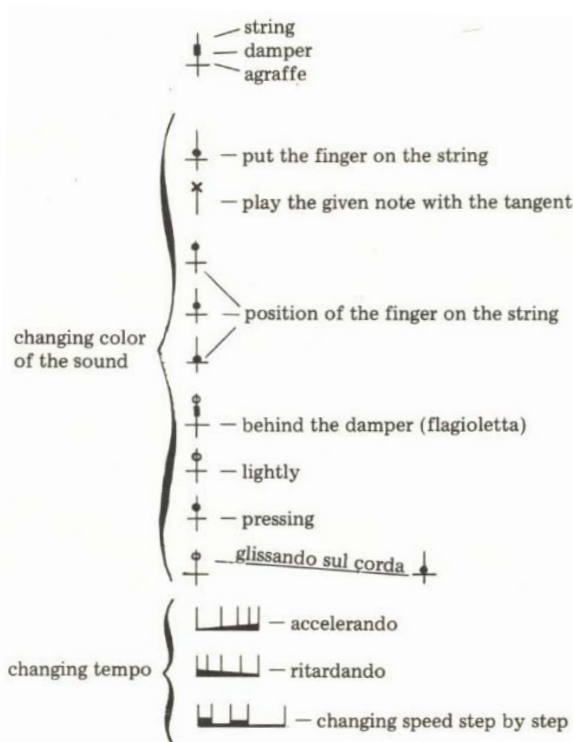
Timo Leisiö ajoittaa Meriläisen uuden tyylivaiheen alkamisen vuoteen 1973 ja elektroakustiseen balettimusiikkiin *Psyche*: ”Meriläisen viides kausi on edellisen jatkoa ja uutta siinä on suuntautuminen sähköiseen musiikkiin” (Leisiö 1978, 236). Aivan ilman perusteita Leisiön huomio ei ole, sillä monet *Concerto per tredicissü* esiintyneet piirteet vaikuttavat vakiintuvan Meriläisen sävelkieleen. Konsonoivat harmoniat ja tonaaliset kiinnesävelet lisääntyvät hänen teoksissaan, samaten vapaasti hahmottuvan ja pulsatiivisen rytmikan välinen vuorovaikutus saavuttaa yhä keskeisemmän aseman – mutta *Concerton* kontrolloitu aleatorisuus nousee Meriläisen teoksissa merkittävään asemaan vasta vuosikymmenen lopulla. Myös sointi nousee yhä tasavertaisempaan asemaan säveltaso-organisaation ja rytmikan rinnalle. Lienee ilman muuta selvää, että rytmin ja soinnin alueella tapahtuvat muutokset ovat seurausta paluusta elektroakustisen musiikin pariin. *Psyche*-baletti (1973) oli Meriläisen 1970-luvun ensimmäinen elektroakustinen teos. Libreton hän laati teokseen yhdessä vaimonsa, koreografi Ruth Matson kanssa. Myös muotorakenteissa – niin mikro- kuin makrotasollakin – tapahtuu muutoksia: sävellysten rakentuminen alkutahdeissa esiintyvän materiaalin pohjalta ei välttämättä ole enää yhtä ilmeistä kuin aikaisemmissa teoksissa ja kokonaismuodot alkavat yhä selvemmin etääntyä kahdenpuoleisista rakennemalleista.

6.1 Pianosonaatti nro 4, ”Epyllion II”

Sointipaletin lajentuminen ilmenee *Psyken* jälkeen, vuonna 1974 valmistuneessa *4. pianosonaatissa*, joka on omistettu Liisa Pohjolalle – Meriläisen pianomusiikin esitaistelijalle. Pohjola kantaesitti teoksen Helsingissä huhtikuussa 1974. *4. pianosonaatti* jatkaa *2. pianosonaatissa* esiintyneitä pyrkimyksiä toteuttaa vapaamuotoista rytmikkaa ja laajentaa pianon koloristisia ulottuvuuksia. *2. pianosonaatista* tuttu- jen yläsävel- ja kaikuefektien lisäksi uusina värielementteinä esiintyvät pianon ”tukahdutetut” äänet ja flageoletit, jotka saadaan aikaan painamalla sormella pianon kieltä määrätystä kohdasta eri voimakkuuksin (ks. kuva 2). ”Tukahdutettujen” äänten sävelkorkeuksien valinta (koskettimistolla) vaikuttaa riippuvan niiden yhteydessä esiintyvien ”normaalien” sointien tuottamista yläsävelistä. *4. piano-*

sonaatissa esiintyvät näin ollen rinnakkain kaksi toisilleen vastakkaista sointi-maailmaa: “normaali” soittotapa ja soinnin vieraannuttaminen:

“Tukahdutetut äänet merkitsivät minulle hyvin vahvaa oivallusta *neljännen pianosonaatin* kohdalla. Tein koko teoksen siltä pohjin, että on olemassa kaksi erilaista sointi-maailmaa. Ajattelin, että tällaiseen laajaan pianoteokseen pitäisi keksiä jotain soinnil-lisia variaatiomahdollisuuksia. Muistan kuinka yksi päivä kului suorastaan kiihkon vallassa, kun aloin etsiä näitä erilaisia sointeja. Olin todella hyvin inspiroitunut tästä ajatustavasta ja asetelmasta kahden erilaisen soinnin kohdalla.” (Meriläinen 1990.)



KUVA 2. 4. pianosonaatin toimintaohjeet vieraannutettujen sointien tuottamiseksi sekä notaatiokäytäntö tempon hienovaraisille muutoksille.

Pianon sointipaletin laajentaminen ei tietenkään ollut uusi asia Meriläiselle, olihan hän jo vuonna 1961 *Eros ja Psykhe* -musiikissaan käyttänyt preparoitua pianoa. Varsinaisena soinnillisena uutuutena Meriläisen musiikissa esiintyvätkin *4. pianosonaatin* erilaiset flageolettiäänet. Tässä yhteydessä on syytä mainita myös Paavo Heinisen samana vuonna (1974) valmistunut pianosonaatti *Poesia squillante ed incandescente* op. 32a, jossa hyödynnetään täsmälleen samanlaisia pianon sointipaletin laajentamismahdollisuuksia – vain notaatiokäytäntö poikkeaa Meriläisen merkintätavasta. *4. pianosonaatin* soinnilliset uutuudet liittyvät kokonaisuuteen elimelliseksi osaksi, eikä niillä ole “pälleliimatun” efektin vaikutelmaa. Vaikka 1900-luvun musiikin soinnillisten kokeilujen vaarana hyvin usein oli jäädä pinnallisiksi muoti-ilmiöiksi ja efektien tavoitteluiksi, niin olen Olavi Kaukon kanssa täysin eri mieltä *4. pianosonaatin* äänimaisemasta:

“[Meriläisen *4. pianosonaatin* esityksen] maagisen tunnelman katkaisivat vain loputtomat, 1970-luvulla niin välttämättömät ‘uudet soittotavat’ (kielten koputtaminen). Tänä päivänä ne tuntuvat vain niin surullisen vanhoilta.” (Kauko 2001.)

Sonaatin kaksi keskeistä rytmityyppiä ovat toisaalta kevyt ja staccatovoittoinen vivace-karakteristi ja toisaalta runsaasti agogisia vaihteluita sisältävä libero-karakteristi (Heiniö 1991a, 133). Tahtiviivoja käytetään läpi koko teoksen, joskin ilman tahti-osoituksia, jolloin tahtiviivojen tehtävänä on lähinnä helpottaa koordinointia (vrt. *2. pianosonaatti*). Pulaation vaikutelma on lähes täysin häivytetty, jopa *perpetuum mobile*-kuviointi hahmottuu – *2. pianosonaatin* finaalin tavoin – taukoamattomana, pulssittomana 16-osien vyörytyksenä. Kautta koko teoksen rytmiiikan ja tempon käsittely on joustavaa ja hienovivahteista. Sonaatissa esiintyy Meriläisen tuotannossa ensimmäisen kerran uusi notaatiotapa *accelerandoille* ja *ritardandoille*: kiilamaisesti laajentuva tai supistuva palkki (ks. kuva 2). Vastaavaa notaatiokäytäntöä oli käyttänyt jo Krzysztof Penderecki 1960-luvun alun teoksissaan. Varsinainen aleatorisuus on hyvin rajoitettua: se koskee ainoastaan annetun aiheen toistoa ja vapaasti harvenevia repetitioita.

Mikäli Meriläisen rytmiiikka ja sointimaailma ottivat *4. pianosonaatissa* edistysaskeleita, niin samaa ei voida sanoa säveltaso-organisaatiosta: erityisesti konsonoivuudessaan teos katsoo taaksepäin ja tähyilee jopa kohti romantiikan maailmaa. Myös Meriläinen on todennut, että *4. pianosonaatissa* häntä kiinnosti – pianon uusien sointisävyjen ohella – ”romanttinen terssi”. Hän on myös korostanut sonaatin eppisyyttä, minkä takia hän antoi teokselle lisänimen ”Epyllion II” viitaten näin vuoden 1963 orkesterilegendaan:

”Neljännessä pianosonaatissa minulla oli koko ajan sellainen tuntu, että minä kerron. En oikeastaan tiedä miksi – ehkä se johtui konsonoivuudesta tai terssin mukanaantuomasta ’brahmsilaisuudesta’. Siinä on sellainen eppisyys. Ja siellä on myös motiivi, joka toistuu, ja joka minusta oli kerronnallinen, eppinen. Annoinkin sonaatin nimeksi Epyllion II. Teoksessa on kaksi maailmaa tai kaksi maisemaa päällekkäin, mikä oli minusta eppinen vire.” (Meriläinen 1987a)

”Tällaiset ainekset, kuten tämän neljännen pianosonaatin motiivi, ovat minulle merkityksellisempiä kuin ehkä luulisikaan. Tämä staattinen, toistuva pieni kuvio leimaa omassa mielessäni koko teosta. Se esiintyy heti alussa, ja minulla oli myös tarve päättää teos tähän motiiviin, jolloin se ikään kuin sanoo: ’Tämän tarinan olen teille kertonut.’” (Meriläinen 1990.)



ESIMERKKI 43. 4. pianosonaatin ”kelloaihe” (t. 5–6).

Meriläisen mainitsema motiivi on pieni koloristinen aihe (esitysohjeena *quasi campanelli*), jossa huomio kiinnittyy tritonussuhteisiin puhtaisiin oktaaveihin (ks. esimerkki 43). Aihe – jota nimitän kelloaiheeksi – toistuu sellaisenaan läpi sonaatin, mutta sitä myös varioidaan ja se voi yhdistyä sonaatin muihin aiheisiin. Erityisen

keskeiseen asemaan kelloaiheen muunnos nousee kolmannessa osassa. Kannattaa myös mainita, että *4. pianosonaatin* hengessä syntyneessä *Dialogueissa pianolle ja orkesterille* (1977) kelloaiheen muunnos nousee vielä kerran keskeiseen asemaan. Olennaista aiheelle ovat myös korkea rekisteri, hidastuva rytmi ja sen sijoittuminen staattiseen soinnilliseen tilaan, jolloin kelloaiheen tuottamat yläsävelet luovat uudenlaisia soinnillisia tehoja. Näin ollen kelloaihe peilautuu jokaisella kerralla erilaisista soinnillisista näkökulmista, mitkä riippuvat "tilojen" konsonoivuudesta / dissonoivuudesta ja oktaavialasta.

Toinen huomiota herättävä piirre sonaatissa on Meriläisen mainitsema konsonoivuus, joka toteutuu paitsi puhtaiden oktaavien ja kvinttien käyttönä, myös (tavallisesti) poikkitelaiden terssien (tai sekstien, undesimien) yhdistelynä (ks. esimerkki 44). Konsonoivuuden määrä teoksessa on suorastaan häkellyttävän runsas, mutta koska tämän kaltaiset konsonoivat harmoniat yhdistetään toisiinsa ei-tonaalisesti 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 Einjuhani Rautavaaralla tai viime vuosikymmenien Pendereckillä. Soiva kuva on kylläkin hyvin miellyttävä. Vaikka Meriläisen teoksissa oli *2. sinfoniasta* alkaen esiintynyt konsonoivia harmonioita (myös terssejä), niin ne olivat lähinnä väripilkkuja ja ohimeneviä yksityiskohtia atonaalisessa kudoksessa – olkoonkin, että herättävät välittömästi kuulijan huomion. Mutta *4. sonaatista Dialogueihin* asti Meriläisen tuotannossa koittaa vaihe, jossa konsonoivien harmonioiden suhteellinen määrä atonaalisessa kudoksessa lisääntyy merkittävästi – jopa siinä määrin, että *5. sinfoniassa* ja *Dialogueissa* terssiharmoniat saavuttavat suorastaan temaattisen merkityksen. Kolmisointuja Meriläinen sen sijaan ei edelleenkään käytä.



ESIMERKKI 44. 4. pianosonaatin konsonoivia harmonioita (t. 2–4).

Kokonaisuutena *4. pianosonaatti* noudattelee perinteistä neliosaista kokonaisuutta: luonteeltaan voittopuolisesti nopea ensimmäinen osa, joka sisältää myös teoksen aineiston esittelyn; scherzomainen nopea toinen osa; meditatiivinen hidas osa; prestofinaali, joka samalla muodostaa synteessin edellisistä osista. Ensimmäinen osa jakaantuu johdantoon ja kolmeen jaksoon kaaviossa 8 esitetyllä tavalla.

Johdanto	(t. 1–18; kesto 2'00")	Alkumateriaalin esittely, tempoltaan hidas.
1. jakso	(t. 19–58; kesto 1'50")	Nopea jakso, sävy leikillinen (<i>leggiero</i>).
2. jakso	(t. 59–88; kesto 4'30")	Hidas jakso, sointi vieraannutetaan.
3. jakso	(t. 89–104; kesto 1'20")	Nopea jakso, vastaa 1. jaksoa, mutta leikkisä sävy on kadonnut.

KAAVIO 8. 4. pianosonaatin ensiosan rakenne.

Ensiosan jaksojen kesto-suhteita tarkasteltaessa huomio kiinnittyy johdannon laajuuteen. Varsin perustellusti sitä voitaisiin pitää myös itsenäisenä jaksone tenkin, kun kyseessä ei ole yhtä tiivistetty alkumateriaalin esittely kuin esimerkiksi *Concerto per trédicin* alkutahdeissa. Pikemminkin kyseessä on erilaisten ominaisuuksien esittely, joista muutamien – mutta ei kaikkien – työstämiseen ensimmäisen osan kolme jaksoa keskittyvät. On lisäksi huomioitava se mielenkiintoinen seikka, ettei johdannon materiaalissa viitata lainkaan pianon soinnin vieraannuttamisefekteihin. Näin ollen – Meriläisen tähän astisista teoksista poiketen – ei *4. pianosonaatin* sisältämää materiaalia voida läheskään jäännöksittä palauttaa alkutahdinten tapahtumiin.

Johdannon sisältämien aineksien karakteristisin aihe on eittämättä kelloaihe (ks. esimerkki 43). Muita keskeisiä aiheita ovat matalasta rekisteristä kohti korkeuksia kohoava kiilamuotoinen kuvio (t. 1), nopearytmisen pienen *leggiero*-ele (t. 2), peilisymmetriaa toteuttavat trioliaiheet (t. 9 ja 12) sekä jo *Papillonsista* ja *Concerto per trédicistä* tuttu pienen ja suuren sekunnin vuorottelusta koostuva nelisäveliaihe (t. 17–18). Teoksen kokonaisuuden kannalta olennaisia elementtejä ovat myös johdannossa esiintyvät vastapoolit, kuten vapaa – säännöllinen rytmi, konsoniivisuus – dissoniivisuus, matala – korkea rekisteri sekä lyyrinen meditointi – nopea liike-energia. 12-sävelisyys täyttyy johdannossa yhtä suoraviivaisesti kuin *Concerto per trédicissä*: ensimmäisen tahdin avausrepliikissä jäävät kromaattisesta asteikosta käyttämättä sävelet fis ja a, jotka kuullaan kolmannen tahdin alussa.

Ensimmäinen jakso alkaa 2. tahdissa vilahtaneella *leggiero*-kuviolla. Jakso rakentuu lähes kokonaisuudessaan erilaisille asteikko-, kiila- ja viuhkamuodostelmille. Ensimmäisen osan ydin on hidas toinen jakso, jossa huomio kiinnittyy siihen, että sen aikana ei juurikaan työstetä aikaisemmin kuultua materiaalia, vaan sen sijasta esitellään pianon kaksi erilaista soinnillista maailmaa. Muuntelusta ei varsinaisesti ole kyse, sillä johdannossa esiintynyt nelisäveliaihe (t. 17–18) yksinkertaisesti siirretään sellaisenaan uuteen soinnilliseen miljööseen (ks. esimerkki 45) ja toinen jakso perustuu lähes yksinomaan tälle aiheelle – peilisymmetriaa toteuttavan trioliaiheen ohella, jota ei myöskään muunnella. Soinnillisessa mielessä jakso keskittyy soinnin vieraannuttamiseen ja kyse on vastaavasta ilmiöstä kuin *3. sinfonian* hitaassa osassa: normaali sointi vääristyy uusilla soittotavoilla. Siinä missä nelisäveliaihe alunperin oli luonteeltaan hyvinkin lyyrinen, niin ”tukahdutetuiksi” ääniksi transformoituna se saa uhkaavia ja dramaattisia piirteitä toisen jakson lopussa. Tästä uhkaavasta ilmeestä kasvaa kolmannen jakson kuvioiva musiikki, joka materiaaliltaan ja tempoltaan vastaa ensimmäistä jaksoa, mutta ilman alkuperäistä leikkisää sävyä: uhkaaviin sointeihin päättyneen toisen jakson jälkeen ei päätösjaksossa leikkimielisyys ole enää mahdollista. *3. sinfonian* pessimistinen asenne tunkeutuu myös *4. sonaatin* sointimaailmaan.

The image shows a musical score for piano. The top staff is a grand staff with treble and bass clefs. The bottom staff shows a rhythmic pattern with notes and rests, labeled 'Sva' and 'Sva'. The score includes dynamics like 'ff' and 'dim.' and a key signature of one flat (B-flat).

ESIMERKKI 45. *4. pianosonaatin* soinnin vieraannuttamista 1. osassa (t. 86).

Toisen osan materiaali rakentuu suurelta osin peilisymmetrialle, jota *Concerto per trédicin* ja 3. *pianosonaatin* toisen osan tavoin ei toteuteta intervallitarkasti – seikka, mikä ylipäättään vaikuttaa olevan tyypillistä Meriläisen ajattelutavalle. Osa jakaantuu kahteen jaksoon (t. 1–79; kesto 2'00" ja t. 80–102; kesto 1'50"), joista ensimmäistä hallitsee lähes katkeamaton *perpetuum mobile*-liike. Toisen jakson alussa (t. 80–81) liike-energia tuhoutuu vapaarytmisesti nopeutuviin kuvioihin ja matalassa rekisterissä soiviin yksittäisiin D-staccatoihin. Toisessa jaksossa myös vieraannutetut soinnit astuvat kuvaan mukaan ja kuviointi hahmottuu voittopuolisesti vapaarytmisenä ornamentointina. Toisen osan rytmisenä ideana on säännöllisen ja vapaan rytmin välinen dualismi siten, että ensijakson säännöllinen rytmikka muuntuu jälkimmäisessä jaksossa vapaarytmiseksi kuvioinniksi.

Hidas kolmas osa jatkaa olennaisilta osin ensimmäisen osan toisen jakson ajatusmaailmaa. Keskeisenä ajatuksena on johdannossa esiintyneen kelloaiheen laajentuminen koloristiseksi kuvioinniksi. Kelloaiheen muunnos esiintyy heti osan alussa (t. 3). Osan rakenne on kahdenpuoleinen siten, että äärijaksot vastaavat toisiaan ja kontrastoiva keskijakso perustuu kelloaiheen laajennuksille (ks. kaavio 9). Ensimmäisen jakson ideana on 8-osaparista rakentuva aihe (t. 1; huomaa oktaavein vahvistetut terssiharmoniat), jonka tasainen rytmii muuttuu jambiseksi tahdissa 10. Samalla aiheen dynamiikka kasvaa ja dissonoivuus lisääntyy, kunnes tahdissa 12 aihe käynnistää keskijakson koloristisen kuvioinnin, kimmeltävän etuhelelentän. Keskijakson aluksi fantasianomaisena ja taukoamattomana etenevä kuviointi jähmettyy vähitellen toistamaan suppeaa kuviota (s. 16 alussa), joka puolestaan vähitellen supistuu lähes olemattomiin – jäljelle jää ainoastaan ensimmäisessä jaksossa esiintynyt jambirytmisenä motiivi (ks. esimerkki 46).

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system begins with the tempo marking 'Sua' (Ad libitum). The first system includes the instruction 'dim. poco a poco' with a right-pointing arrow. The second system features 'pause ad lib.'. The third system is marked 'quasi arrestando' with a bracket above the staff. The fourth system concludes with 'ped. sempre' (pedal always) at the bottom right.

ESIMERKKI 46. 4. *pianosonaatti*, 3. osa. Kelloaiheen muunnoksen diminuutio (t. 19–20).

- | | | |
|----------|-------------------------|---|
| 1. jakso | (t. 1–12; kesto 1'30") | 8-osamotiivin rytmisen transformaatio. |
| 2. jakso | (t. 12–19; kesto 1'40") | Kelloaiheen laajentuminen kimmeltäväksi etuhelelentäksi ja sen diminuutio 1. jakson jambirytmiseksi motiiviksi. |
| 3. jakso | (t. 20–27; kesto 1'50") | 8-osamotiivin soinnillinen transformaatio. |

KAAVIO 9. 4. pianosonaatin 3. osan rakenne.

Kolmas osa päättyy erityyppisten sointivärien sarjaan (konsonoivat ja dissonoivat harmoniat, klusterit ja vieraannutetut soinnit; ks. esimerkki 47), joka voisi olla lähes suoraan peräisin *Dialogien* johdannon "sointikartasta" (ks. luku 6.6.1.1). Erikseen kannattaa vielä mainita osan päättävät vieraannutetut soinnit, jonka jambinen rytmi on peräisin ensimmäisestä jaksosta: myös tämä aihe siirtyy sellaisenaan *Dialogeihin*.



ESIMERKKI 47. 4. pianosonaatti, 3. osa (t. 21–22).

4. *pianosonaatin* finaalia voidaan pitää synteessä edeltävien osien karakteristisista ominaisuuksista: äärijaksoissa esiintyy ensimmäisen ja toisen osien nopeaa kuviointia ja leggierosävyjä, keskijaksossa puolestaan ensimmäisen ja kolmannen osien mietiskeleviä resitativosävyjä ja soinnin vieraannuttamista. Aikaisemmista osista tuttuja aiheita esiintyy myös runsaasti, kuten kolmannen osan 8-osamotiivi (t. 26 lähtien), ensiosan johdannon peilisyymmetrinen trioliaihe (t. 5) ja kelloaihe (t. 50 ja finaalin päätöstahdit). Ensiosan ylöspäin kohoavat, tempoiltaan vapaasti hidastuvat tai nopeutuvat skaala-, viuhka- ja kiilamuodostelmat ovat finaalisakin keskeisessä asemassa. Erikseen kannattaa mainita neljännen osan kuluessa vähitellen yhä korostetummassa asemassa esiintyvä asteittain alaspäin etenevä Bartók-tyylinen synkopoitu aihe, joka esiintyi jo *Papillonsissa* ja *Concerto per trédicissä*. Neljännen osan rakenne on esitetty kaaviossa 10.

- | | | |
|----------|---------------------------|---|
| 1. jakso | (t. 1–45; kesto 1'40") | Nopeaa mutta pääosin vapaarytmistä kuviointia. |
| 2. jakso | (t. 46–64; kesto 2'00") | Hidas resitativo-vaihe, soinnin vieraannuttaminen. |
| 3. jakso | (t. 64–110; kesto 1'40") | Paluuta 1. jakson sointimaailmaan. |
| Kooda | (t. 111–120; kesto 1'40") | Äärimmäisen hidastempoinen loppukaneetti, joka päättyy kelloaiheen alkuperäiseen muotoon. |

KAAVIO 10. 4. pianosonaatin 4. osan rakenne.

4. *pianosonaatin* rakenteellinen ajattelutapa tuottaa pienoisen yllätyksen Meriläisen tähän astisessa tuotannossa. Johdonmukaisesti etenevä transformaatiotekniikka on tässä teoksessa väistynyt taka-alalle ja sen sijasta Meriläinen vaikuttaa keskittyvän pianon uusiin soinnillisiin mahdollisuuksiin ja vapaasti hahmottu-

van rytmin käyttömahdollisuuksiin. Silti tässäkin teoksessa toteutuu osien välinen syklisyys – ei vähiten soinnin ja rytmiiän tasolla.

6.2 Meditaatio sellolle ja pianolle

Vuonna 1974 valmistunut *Meditaatio* sellolle ja pianolle jatkaa konsonoivuuden ja pianon soinnillisten ominaisuuksien puolesta 4. *pianosonaatin* linjoilla. *Meditaatio* on Meriläisen ”romanttisimpia” sävellyksiä: konsonoivia harmonioita, tonaalisia kiinnekohtia ja jopa perinteiseen tonaliteettiin viittaavia piirteitä ja melodisia kaarrosia sekä karakteristisia rytmikuvioita. Toisaalta myös pianon ”tukahdutetut” äänet ja sellon runsaat flageolettiäännet laajentavat 4. *sonaatin* tavoin sointikuvaa – ja samalla etäännyttävät musiikkia traditionaalisista elementeistä.

Meditaatio hahmottuu sarjana transformaatioita sellon esittämän ensirepliikin (t. 1–3) karakteristisista ominaisuuksista. Jälleen kerran teoksen lopussa palataan alkutahtien asetelmiin. Tässä yhteydessä rajoitun tarkastelemaan tämän miniatyyrin ehkä mielenkiintoisinta aspektia, säveltaso-organisaatiota.

Esimerkissä 48 on *Meditaation* aloitus. Teos on sävyiltään 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 (x¹). Jokaisella esiintymiskerrallaan aihe laajenee amtitukseltaan jatkuvasti ylöspäin, kohti lakisäveltä e². Kolmannella esiintymiskerralla aihe on jo transformoitunut lähes tunnistamattomaksi (x_{var}): vain alkupuolen hyppy C–d¹ sekä toisen tahdin karakteristisen rytmis-melodisen aiheen (a) esiintyminen (sekä kaarimainen melodinen linja) identifioivat aiheen alkuperäiseen. Ensimmäisellä kerralla aihe häilyy mielenkiintoisella tavalla C-duurin ja c-mollin välillä (sävelien e ja es vuorottelu), sillä painokas aloitussävel ankkuroi teoksen tonaaliseksi kiinnesäveleksi C:n. Rytmis-melodinen aihe (a) on karakteristinen: rytmi toistuu kaikilla kolmella esiintymiskerralla samanlaisena, ja myös vähennetty terssi esiintyy jokaisella kerralla. Toisessa tahdissa c-tonaliteettiin kuulumaton sävel cis¹ ja siihen liittyvä suuren septimin hyppy alas tuovat melodiseen aiheeseen oman ominaispiirteensä – muilla esiintymiskerroilla suuri septimi on supistunut (yhtä dissonoivaksi) tritonukseksi. C:n lisäksi toinen tärkeä ja usein toistuva sävel on d, jolle melodinen aihe kahdella ensimmäisellä kerralla päättyy. 7. tahdissa on tyypillinen esimerkki Meriläisen konsonoivien kaksiaänisten kombinaatioiden yhdistelystä: kiinnesäveleen C liittyy kolme konsonoivaa intervallia (kaksi kvinttiä ja yksi suuri terssi), mutta kuulovaikutelma ei ole lainkaan tonaalinen, sillä intervallit on yhdistetty toisiinsa poikkitelaisesti, mahdollisimman etäisin kombinaatioin (**des**-as; **h-dis**; **d-a**). 7. tahti on myös rajakohta: 8. tahdissa piano tulee musiikkiin mukaan, sellon linja suosii tästä eteenpäin etupäässä rinnakkaissekein etenevää linjaa ja lisäksi 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. Hahmoltaan melodinen aihe on Meriläisen musiikille harvinaisen kiinteä ja laulava: kaarimaisesti alhaalta ylärekisteriin kohoava ja sieltä jälleen alarekisteriin kaartuva.

USKO MERILÄINEN
1974

Andante

Cello

(x) (x¹)

(x_{var})

Piano

ESIMERKKI 48. Meditaation alkutahtdit.

Näinkin suppea analyysi havainnollistaneet sitä, kuinka lähelle “restaurointiopyrkimyksiä” ja neoromantiikkaa Meriläinen eteni 1970-luvun puolivälissä. Perinteinen, jopa romantiikkaan viittaava asenne myös jatkui *Meditaation* jälkeen valmistuneissa laajamuotoisissa teoksissa – *sellokonsertossa*, *5. sinfoniassa* ja *Dialogeissa*.

6.3 Alasin

Vuonna 1975 valmistui Meriläisen toinen elektroakustinen näyttämömusiikki, kaksinäytöksinen tanssipantomiiimi *Alasin*. Vaikka elektroakustisten teosten tarkastelu ei kuulu tämän tutkimuksen aihepiiriin, niin *Alasimesta* on otettava esille Meriläisen soitinteoksille *5. sinfoniasta* lähtien keskeisenä esiintyvä rytmityyppi,

vaiherytmi, joka tässä elektroakustisessa teoksessa esiintyy hänen tuotannossaan ensimmäisen kerran. Tämä on yksi konkreettinen osoitus siitä, kuinka työskentely elektronisen musiikin studiossa jätti jälkensä myös Meriläisen soitinmusiikkiin. Vaiherytmi esiintyy heti *Alasimen* alussa n. kahden minuutin kohdalla.

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 16-osanuotin toista soittajaa edelle, hän ”loksauttaa” takaisin alkuperäiseen tempoon, jolloin kuviot ovat toisistaan yhden kuudestoistaosan etäisyydellä – siis kaanonissa (ks. esimerkki 49). Prosessi jatkuu ja kaikki kaanonetäisyydet käydään lävitse. (Nuorvala 1991, 119 ja Morgan 1991, 427–428.) Vanhemman polven (entisistä) avant gardisteista ainakin György Ligeti käyttää joissakin 1970-luvun jälkipuoliskon ja 1980-luvun sävellyksissään vaihesiirtoa (esimerkiksi *Monument* kahdelle pianolle, *Kolme kappaletta* pianolle ja *Etydi nro 1* pianolle; ks. esimerkki 50).

The image shows a musical score for Steve Reich's *Piano Phase*. It consists of two staves, right hand (rh) and left hand (lh). The tempo is marked as quarter note = ca. 72. Above the staves, there are instructions: "Repeat each bar approximately number of times written." and its translations in German and French. The score is divided into three sections, each with a number of repetitions: 1 (x4 8), 2 (x12 16), and 3 (x16 24). The first section is marked "mf non legato". The second section is marked "fade in" and "non legato". The third section is marked "accel. very slightly" and "hold tempo 1". The score ends with "a. v. s." (ad libitum).

ESIMERKKI 49. Steve Reich: *Piano Phase* (Morgan 1991, 427).

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

Meriläisen teoksissa vaiheistus toteutuu toisella tavoin kuin Reichin teoksissa – on syytä korostaa sitä, ettei Meriläisen musiikissa ole mitään viitteitä minimalismiin, joka tyyliä on hänelle ”kauhistus” (Meriläinen 1990). 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 tai useamman *tasaisen* rytmisykkeen päällekkäisyytenä – ei siis Reichin tavoin accelerandona. Meriläinen on sanonut, että metronomien vaiherytmiä tarkkaillessaan

vaiherytmistä ja vaiheistuksesta. Rytmiikka 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 diminuutiolla "loksahtamaan" toiselle tahtiosalle ("takapotkuksi") ja välittömästi tämän jälkeen saadaan iskusutus 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. Esimerkkiin 52 olen nuotintanut esimerkin 51 reaaliset tahtilajit.

ESIMERKKI 51. Vaiherytmi teoksessa *Simultus for Four* (1979) (jatkuu).

ESIMERKKI 51. (jatkuu)

Handwritten musical score for Example 51. The score consists of several systems of staves. The top system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with rhythmic notation. Dynamics include *p* and *pp*. Performance instructions include *independence* and *Sulz (flag.)*. The middle system features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with rhythmic notation. Dynamics include *pp*. Performance instructions include *independence* and *Sulz (flag.)*. The bottom system features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with rhythmic notation. Dynamics include *pp*. Performance instructions include *listen to the sax.*

Kastanjetti: (jne.)

Musical notation for the Kastanjetti part, showing a rhythmic pattern in 2/4 time.

Musical notation for the Kastanjetti part, showing a rhythmic pattern in 7/16 time.

Kitara: (jne.)

Musical notation for the Kitara part, showing a rhythmic pattern in 2/4 time.

Musical notation for the Kitara part, showing a rhythmic pattern in 9/16 time.

ESIMERKKI 52. Esimerkin 51 rytmiikka (kastanjetit + kitara).

Alasimen toinen mielenkiintoinen piirre on se, että Meriläinen otsikoi sen *4. sinfoniakseen*. Suilamo kirjoittaa: “Meriläisen silloista vankkaa luottamusta liikkeen ja nauhamusiikin symbioottiseen kykyyn kannattaa ja kehitellä painavia rakenteita kuvaa teokselle annettu alaotsikko *Elektroninen sinfonia nro 4*” (Suilamo 1990, 4). *Alasinta* säveltäessään Meriläisellä oli mielessään ajatus yhteistaideteoksesta. Tämän vuoksi teoksen sinfonisuus vaatii toteutuakseen tuekseen tanssillisen liike-elementin librettoineen – juuri tanssinäytelmä sisältää Meriläisen mukaan pitkälinjaista kehittelyä (Meriläinen 1987a). *Alasimen* alkuperäinen musiikki kestää noin 45 minuuttia, mutta levytetyn version (JaseCD 0014) musiikin Meriläinen on supistanut kestoltaan vajaaseen puoleen ja samalla poistanut sinfonia-otsakkeen. Jo tämä puhuu sen puolesta, ettei alkuperäisen *Alasimen* musiikki voi sellaisenaan toteuttaa kovinkaan täydellisesti “sinfonisuuden” edellyttämää keskitettyä muoto- ja kehittelyideaalia. Vuonna 1987 Meriläinen onkin myöntänyt, että oli “jokseenkin oikunomainen teko” alleviivata *Alasimen* sinfonisuutta korottamalla se hänen sinfonioidensa sarjaan:

“Päätin, että *neljäs sinfonia* on elektroninen sinfonia. Minä olin siitä *Alasimesta* kovasti innostunut ja se sinfonisuus, jos sitä kuuntelee musiikkina, on aika simppeleä; siellä on paljon ostinatoja. Mutta siinä on myös se libretto, joka tehtiin. Se on tanssinäytelmä, jossa on kehittelyt, tällaiset pitkälinjaiset, aivan kuin sinfoniset kehittelyt. Minä päätin, että minä nimitän tätä sinfoniaksi. Mutta tämä kehittely ei toteudu muuta kuin lavaesityksen yhteydessä; se nyt oli niin kuin viite siihen suuntaan. Muistan, kun Kai Maasalon kanssa keskustelin ja kysyin, että “mitäs ajattelet?”. Kai vaan sanoi, että “kyllähän sitä sinfoniaa voi tanssiakin!”. No, se oli vähän oikunomainen teko, että minä halusin alleviivata sitä.” (Meriläinen 1987a.)

Täysin toisenlaista – ja perinteistä – sinfonisuutta edustaa vuotta myöhemmin valmistunut *5. sinfonia*.

6.4 Konsertto sellolle ja orkesterille

Vuonna 1975 valmistunut *konsertto sellolle ja orkesterille* jatkaa *4. pianosonaatissa* esiintyneiden rytmiä ja sointia koskeneiden aluevaltauksien tarkastelua: sointi sekä sidotun ja vapaan rytmin välinen jännite ovat teoksessa keskeisessä asemassa. Etenkin uudenlainen rytmikäsitys toi luonnollisesti mukanaan myös uudenlaista notaatiota. Heiniön mukaan (Heiniö 1991a, 133) jo *5. sinfonian* lopussa esiintyy yksittäisiä sointupisteitä sekä oman “laatikkonsa” sisään piirrettyjä, niin tempoa kuin karakterin puolesta itsenäisiä tapahtumia, jotka ovat joko ainutkertaisia tai aleatorisesti toistuvia – mutta tosiasiaa Meriläinen käyttää näitä notaatiota-poja jo yli vuosi aikaisemmin valmistuneessa *sellokonsertossa* ja itse asiassa sinfoniaan verrattuna huomattavasti suuremmassa määrin. Joka tapauksessa vuonna 1977 näistä kehkeytyvät *Mobilen* pääaineokset, jotka edellyttävät Meriläisen tuotannossa uudenlaista, pääsääntöisesti tahtiviivoista luopunutta nuottikuvaa “laatikkoineen” ja näiden sisällön kestoja osoittavine viivoineen (vrt. Heiniö 1991a, 133).

Konsertto sellolle ja orkesterille on aito konsertto siinä mielessä, että solisti on käytännöllisesti katsoen jatkuvasti etualalla, jolloin orkesterin funktioksi jää voitopuolisesti värityksellinen ja säestävä tehtävä. Toisaalta – *2. pianokonserton* ta-

voin – orkesteri myös kommentoi sellon esittämiä ajatuksia ja esittää itsenäisiä repliikkejä. Orkesterin ja solistin välistä tasavertaisuutta korostaa se, että kadenssit puuttuvat.

Heiniö on todennut, että “varsin romanttinen – tietenkin lähinnä vain Meriläisen oman tyylin puitteissa arvioiden – on esimerkiksi *sellokonsertto*” (Heiniö 1995, 417). Konserton romanttisista äänenpainoista olen Heiniön kanssa samaa mieltä, mutta niiden osoittaminen on hankalaa. Verrattuna ajallisesti lähellä valmistuneisiin teoksiin – *4. pianosonaattiin, Meditaatioon, 5. sinfoniaan* tai *Dialogeihin* – konsonoivia harmonioita ei esiinny yhtä runsaasti, rytmiiikka on *4. sonaatin* tavoin hyvin vivahteikasta ja elastista eivätkä konserton kolmen osan rakenteetkaan tuota kovin perinteisiä muotokokemuksia. Ehkä selkein “romanttinen” tekijä on konserton sointimaailma: matalien instrumenttien tuottamat tummat, hieman surumieliset soinnit tuovat välittömästi mieleen Pendereckin neoromanttisen kauden orkesteriteokset ja lisäksi “aikaa uhmaavat” pitkät, jopa minuuttien mittaiset urkupistesävelet tuottavat matalassa rekisterissä soidessaan kiistattomia tonaalisten keskiöiden vaikutelmia. Myös osien tempokarakterit ovat perinteisiä: reipastempoinen avausosa, verkkainen toinen osa ja hitaasta johdannosta allegro-finaaliksi kehittyvä viimeinen osa, johon sisältyy myös scherzon omainen taite ennen kuin musiikki vaimenee lopputahtien kellopelien ja jousiston flageolettien kimmeltäväksi kentäksi.

Konsertto alkaa hitaalla johdannolla (t. 1–6), jonka ajan soi urkupisteenä teoksen tonaaliseksi kiinnesäveleksi vakiintuva sävel c. Johdannon aikana sävelestä poiketaan vain kerran – 4. tahdissa, jossa soolosellon c–cis–H –linjan “johtosäveleen” bassoklarinetti vastaa välittömästi kiinnesävelellä c. Johdannon äärimmäisen pelkistyneeseen asetelmaan palataan teoksen lopussa (kolmannen osan päätöstahtit 304–305) ja myös ensimmäinen osa päättyy matalassa rekisterissä urkupisteenä soivaan c-säveleen. Kokonaisuutena johdanto on ensisijaisesti sointiväritapahtuma, joka esittelee konserton soinnillisen miljöön – minkäänlaista alkumateriaalin esittelyä ei sen aikana esiinny. Johdannossa huomio kiinnittyy paitsi jatkuvasti vaihtuviin värisävyihin (tietynlainen “sointivärimelodia-ajattelu”, ts. eri soittimien tuottamat yksittäisen sävelen erilaiset värisävyt sekä jousien ponticellot, flageoletit yms. soinnit ja viulun jousella soitettu symbaali 5. tahdissa) myös matalan rekisterin käyttöön (matalat jouset, soolosellon alin rekisteri, bassoklarinetti ja kontrafagotti). Johdanto muodostaa samankaltaisen erilaisten sointisävyjen “kartan” (Meriläisen käyttämä ilmaisu) kuin *Dialogien* johdannossa pari vuotta myöhemmin. Matalan rekisterin tuottamat tummat, kenties hieman uhkaavat sävyt tuovat vastustamattomasti mieleen Pendereckin neoromanttiset orkesteriteokset, mutta yhden sävelen sointisävyillä leikittely viittaa myös Giacinto Scelsin teokseen *Quattro pezzi per orchestra* vuodelta 1959.

Johdannon jälkeen esitellään kaksi luonteiltaan erilaista temaattista kokonaisuutta (t. 7–16 ja 16–20), joita voidaan nimittää pää- ja sivuteemakokonaisuuksiksi. Pääteemakokonaisuuden anapestirytmien kolmisävelaihe (t. 6 lopussa) saavuttaa kolmannessa osassa keskeisen aseman. Improvisatorisuudesta huolimatta pääteemakokonaisuus vaikuttaa huolellisesti mietityltä kokonaisuudelta, joka sisältää paitsi luonnollisesti ensimmäiselle osalle myös koko teokselle karakteristisia soinnillisia, rytmisiä ja melodisia aiheita.

Pääteemakokonaisuudesta voidaan erottaa muutamia selkeän ja itsenäisen karakterin omaavia eleitä (ks. esimerkki 53). (1) rytmiltään kiihtyvä, pistemäisesti eri oktaavialoihin hajoitettu laaja-intervallinen kuvio, johon liittyy olennaisena

elementtinä flageolettiäännet (t. 6; aihetta voidaan pitää tahdeissa 3–4 esiintyneen kuvion muunnoksena); (2) ylöspäin kohoava laaja-ambituksinen (Cis–dis¹) linja, joka alkaa karakteristisella anapestirytmillä ja asteliikkeellä päättyen hienoiseen accelerandoon (t. 6); (3) teemakokonaisuuden keskelle sijoittuva sointiväri-tapahtuma, jonka glissandot ja konsonoivat harmoniat (suuri seksti ja kvintti) ovat leimallisia koko teokselle (t. 7–11); (4) nopeassa tempossa tasaisin aika-arvoin etenevä liike, johon liittyy runsaasti staccatorepetitioita (t. 11–14). Pääteemakokonaisuus päättyy johdannon tunnelmiin (matalan rekisterin C ja ylöspäin kohoavat huiluäännet; t. 15–16). Erikseen kannattaa huomioida 13. tahdin päättävä pieni nelisävelaihe, joka on inversio Meriläisen aikaisemmista teoksista tutuksi käyneestä pienen ja suuren sekunnin vuorottelusta koostuvasta nelisävelaiheesta. On myös huomattava, että pääteemakokonaisuudelle ovat leimallisia voittopuolisesti ylöspäin kohoavat linjat, kun sitä vastoin sivuteemakokonaisuudelle ovat ominaisia alaspäin etenevät liikesuunnat.

The image displays four staves of musical notation. The first staff is in treble clef, marked 'Moderato' and 'Loco', with a dynamic marking 'mf'. It features a melodic line with various ornaments and a glissando. The second staff is in bass clef, marked 'Pent.-nat' and 'ad lib', with dynamic markings 'sf > p' and 'sf > op'. The third staff is in bass clef, marked 'Pent. nat.' and 'ad lib', with a dynamic marking 'sf > op'. The fourth staff is in bass clef, marked 'Libero', and shows a melodic line with various ornaments and a glissando.

ESIMERKKI 53. Sellokonsertin ensimmäisen osan pääteemakokonaisuus (t. 6–16).

Pääteemakokonaisuus on uskottu täysin soolospelille, jolloin orkesterille jää lähinnä värittävä mutta jossain määrin myös solistin esittämiä aiheita kommentoiva tehtävä. Toisaalta kontrabassojen glissandot (t. 6) ennakoivat solistin vastavia sointeja (t. 7–10). Sellojen ja kontrabassojen alaspäinen liike (t. 7–8) luo kadenssaalisen vaikutelman (kvartti F–C) ja samoin matalien josten verkkaisesti puoliaskelin etenevät sävelet luovat tonaalisten kiinnesävelten vaikutelmaa (t. 9 eteenpäin). Huilujen aleatorisesti harvenevat repetitiot (t. 15) ovat Meriläiselle tyypillinen kadenssaalinen ele (vrt. 2. *pianokonsertto*) ja huomioida täytyy myös, kuinka huilujen ylöspäin kohoavat, säännöllisin 16-osin etenevät staccatot jatkavat solistin hetkeä aikaisemmin esittämiä staccatorepetitioita. Tässä huilujen duetossa huomio kiinnittyy pienten ja suurten terssien runsauteen. Yleisesti ottaen tahdeissa 7–16 keskitytään kuitenkin voittopuolisesti sointiväri-ilmiöihin.

Sivuteemakokonaisuus rakentuu kolmesta teema-aihiosta ja se hahmottuu kahdenpuoleisena kokonaisuutena, jonka ääriosat ovat toistensa nuottitarkkoja inversioita (ks. esimerkki 54). Myös ääriosien dynaaminen vaihtelu (*crescendo*) säilyy samana, mutta kosketustapa on lähes täysin erilainen. Oktaavialatkin ovat ääriosissa erilaiset: ensimmäisellä kerralla diskantti (dis^2-d^1), toisella kerralla basso-rekisteri (G-gis). Tämä on Meriläiselle epätavallista komponointia: intervallitarkat inversiot yms. mikrotason rationaaliset rakenteet ovat hänen teoksissaan harvinaisia. Ensimmäisellä kerralla teema-aihiolla laajentuu viuhkamaisesti: se alkaa pienin intervaleilla suppealla sävelalalla, mutta avautuu pian laajaintervallisiksi hypyiksi. Myös rytmiikka vaikuttaa tihenevän. Samalla lyyrissävyisenä alkanut aihe muuttuu yhä kiihkeämmäksi ja ekspressiivisemmäksi. Melodiakaarroksien suunta on teema-aihiossa oikullisesti ylhäältä alas etenevä ja sen inversiossa luonnollisesti alhaalta ylös. Näiden teema-aihioiden väliin sijoittuva vapaarytmisen (*accelerando*) arabeski etenee suoraviivaisesti ylärekisteristä kohti matalaa ääni-aluetta ja sen ambitus on huomattavan laaja, lähes kolme oktaavia. Silti tämäkin aihe on luonteeltaan teemakokonaisuuden ääriosia vastaava: crescendo, rytmin tihentyminen ja kehityslinja lyyrisyydestä ekspressiivisyyteen. Sivuteemakokonaisuus alkaa lyyrisenä, jopa laulavana ja huomio kiinnittyy selkeästi profiloituun rytmiikkaan. Jokaisessa teema-aihiossa melodinen ja rytmisen profiili kuitenkin vähitellen hämärtyvät. Sivuteemakokonaisuuden orkestrointi vastaa pääteemakokonaisuutta: pitkiä säveliä, koloristisia yksityiskohtia ja puhaltimien staccatoarabeskeja (t. 19).



ESIMERKKI 54. Sellokonserton ensimmäisen osan sivuteemakokonaisuus (t. 16–20).

Läpi koko ensimmäisen osan sivuteemakokonaisuuden lyyrinen sävy säilyy valitsevana, vaikka teemakokonaisuuteen ei sellaisenaan – kuten se “esittelyssä” (t. 16–20) esiintyi – enää palatakaan. Koko osa hahmottuu pää- ja sivuteemakokonaisuuksien jatkuvana transformaatioketjuna, jossa teemakokonaisuuksien aineksia varioidaan ja yhdistellään vähitellen tunnistamattomiksi hahmoiksi.

Pääteemakokonaisuudesta poiketen sivuteemakokonaisuus etenee kauttaaltaan yksiaänisenä ja sille ovat ominaisia myös kiilamaiset muodostelmat (t. 17,

18a ja 20). Toisaalta molemmille teemakokonaisuudelle ovat tyypillisiä vapaarytmiset *accelerandot*. Pää- ja sivuteemakokonaisuuksissa esitellään ne karakteristiset ainekset, joista koko kolmiosainen teos rakentuu: motiivisella tasolla ensiosa perustuu ensisijaisesti pääteemakokonaisuudelle, toinen osa lyyrissävytteiselle sivuteemakokonaisuudelle, kolmas osa puolestaan jälleen pääteemakokonaisuudelle – kuten säännölliseen *perpetuum mobile* -liikkeeseen sekä 6. tahdissa esiintyneelle anapestirytmiselle kolmisävelaiheelle.

Toisaalta on huomioitava kaksi seikkaa: yhtäältä pääteemakokonaisuus sisältää ainekset myös konsonoiviin, lyyrissävyisiin kaksiaänisiin harmonioihin (joita kauttaaltaan yksiaänisessä sivuteemakokonaisuudessa *ei* esiinny) ja toisaalta sivuteemakokonaisuuden inversiovaiheessa alkuperäinen lyyrisyys muuttuu ilmeeltään ekspressiivisemmäksi johdattaen tällä tavoin luontevasti ensiosan toiseen jaksoon, joka tahdista 21 alkaa pääteemakokonaisuuden aineksilla. Näin ollen pää- ja sivuteemakokonaisuudet eivät ole luonteiltaan selkeästi toisilleen vastakkaisia, minkä johdosta transformaatioiden yhteys teemakokonaisuuksiin saattaa toisinaan olla tulkinnanvaraista: pohjana saattaa yhtä hyvin olla pää- kuin sivuteemakokonaisuuden ainesosia.

Sellokonserton ensimmäisen osan rakenteen taustalla voidaan ehkä havaita kahdenpuoleinen muoto, etäisesti *2. pianokonserttoa* muistuttavalla tavalla, mutta sonaattimuotona rakennetta voidaan tuskin enää pitää – pää- ja sivuteemakokonaisuuksista huolimatta. Ensiosan rakenne on esitetty kaaviossa 11.

Kokonaisuutena *sellokonserton* ensiosa hahmottuu erittäin kiinteänä ja yhtenäisenä kokonaisuutena (esimerkiksi *2. pianosonaatin* ensiosan tavoin) eivätkä jaksot ja taitteet erotu kokonaisuudesta läheskään yhtä selkeästi kuin esimerkiksi *2. pianokonsertossa*. Ensimmäinen ja kolmas jakso liittyvät saumattomasti keskijaksoon ja ne erottuvat itsenäisiksi kokonaisuuksiksi ensisijaisesti temaattisen aineiston esittelyn (1. jakso) ja teema-aineiston typistetyn kertauksen (3. jakso) perusteella. Huomio kiinnittyy jaksojen kestolliseen epäsuhtaan – toinen jakso on lähes yhtä pitkä kuin äärijaksot yhteensä – ja kieltämättä on kyseenalaista, voidaanko kokonaisuutta enää jakaa kolmeen jaksoon vai olisiko luontevampaa jakaa kokonaisuus johdantoon ja *seitsemään* kestoltaan suppeahkoon jaksoon, joista viimeisessä tapahtuu muodon symmetrian palauttava alkumateriaalin paluu. Kahdenpuoleista muotokokemusta ensiosa ei tarjoa, vaikka kolmannessa jaksossa teema-aiheet palaavat – *2. pianokonserton* tavoin – päinvastaisessa järjestyksessä symmetrisen periaatteen mukaisesti.

Sellokonserton toinen osa jakaantuu kolmeen jaksoon, rajakohtina ovat tahdit 149 ja 162. Ensimmäisen ja toisen jaksojen rajakohdassa musiikin eteneminen pysähtyy lähes täydellisesti ja tekstuuri ohenee äärimmilleen. Tämä johtaa toiseen jaksoon, joka pohjautuu olennaisilta osin sointiväritapahtumiin. Toisen osan rakenne ilmenee kaaviosta 12.

Toisen osan keskiönä on pieni, lähinnä daktyylirytmisen motiivi (ks. esimerkki 55), jonka soolosello esittää tahdeissa 128–129, mutta johon matalat jouset olivat viitanneet jo tahdeissa 118–119. Motiivi – tai sen diminuutio kahden sävelen jambirytmiseksi motiiviksi – esiintyy erityisesti solistisena elementtinä korostetussa asemassa, kuten fagotin soolossa (t. 138–143) ja sellosolistilla (t. 141). Aihe saavuttaa valtavat mittasuhteet jousien muodostamassa kentässä (t. 159–161), joka proportionaalisesta notaatiosta huolimatta tuottaa visuaalisestikin selkeän yhteyden ko. rytmimotiiviin.

Johdanto	(t. 1–6; kesto 1'00)	“Sointikartta”, keskussävel (C) manifestoidaan.
1. jakso	(t. 7–20; kesto 2'00)	Pää- ja sivuteemakokonaisuuksien esittely. Teemakokonaisuudet eivät tämän jälkeen enää esiinny tässä muodossa.
2. jakso	(t. 21–103; kesto 7'50")	Kehittelyn omainen laaja jakso, joka liittyy saumattomasti 1. ja 3. jaksoihin. Pää- ja sivuteemakokonaisuuksien sisältämien karakterististen piirteiden yhdistelyä, transformointia ja komponointia. 2. jakso jakaantuu taitteisiin seuraavasti:
1. taite	(t. 21–26; kesto 0'50")	Lähinnä pääteemakokonaisuus, päättyy puhaltimien kadensaaliseen eleeseen. Ensimmäisen kerran esiintyy viite 3. osan scherzandosävyihin (trumpetit, t. 24).
2. taite	(t. 27–46; kesto 1'30")	Sivu- ja pääteemakokonaisuuksien komponointia. Sisältää viittauksen 3. osan scherzandosävyihin (t. 39–41). Päättyy puhaltimien kadensaaliseen eleeseen.
3. taite	(t. 47–62; kesto 1'20")	Lähinnä pääteemakokonaisuus. Suvantovaihe, orkesteri pääosassa (vasket ja jouset). Päättyy vaskien ja jousten kadensaaliseen eleeseen.
4. taite	(t. 63–78; kesto 2'10")	Sivuteemakokonaisuuden luonnetta yhdistettynä pääteemakokonaisuuteen. Solisti pääosassa, toisin kuin 3. taitteessa. Rauhallinen vaihe, joka päättyy dynamiikaltaan vaimeaan musiikkiin ja kadensaaliseen eleeseen.
5. taite	(t. 78–103; kesto 2'00")	“Kehittelyn” energisin jakso, koko osan ehdoton keskiö. Alkaa johdannon mieleen tuovalla pysähtyneellä musiikilla (“tila”). Pääteemakokonaisuus vallitsevana, samoin tasaisin nuottiarvoin etenevä <i>perpetuum mobile</i> -liike. Keskussävel (C) saavutetaan suvantovaiheeseen (t. 89), jonka jälkeen musiikki kuitenkin jatkaa etenemistään. Päättyy puhaltimien repliikkiin, joka katkaisee prosessin.
3. jakso	(t. 104–115; kesto 1'50")	“Kertaus”, ts. paluuta alun tapahtumiin kehittälyvaiheen transformatioiden jälkeen. Sivuteemakokonaisuus (t. 104–106) esiintyy ty pistettynä ennen pääteemakokonaisuutta (106–113) ja osa päättyy johdannon muistumaan (114–115, tonaalisen keskussävelen paluu) ja puhaltimien kadensaaliseen eleeseen.

KAAVIO 11. Sellokonsertin ensiosan rakenne.



ESIMERKKI 55. Sellokonsertin 2. osan daktyylimotiivi muutamine muunnoksineen (t. 124–133 ja 141–147).

Andante, ad lib.

Fl.

Tog.

C. faga

Cor.

Torb.

Solo

VL. 1.

VL. 2.

VLc

Vcr

Cb

divisi

mf

p

arco

(non choro)

1. solo (ad lib)

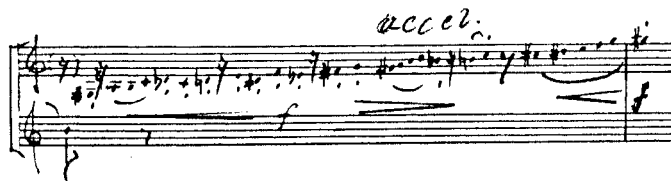
ESIMERKKI 56. Sellokonserton 2. osan kiilamainen kuvio (t. 118-119).

1. jakso (t. 116–148; kesto 3'30") Alkaa tonaalisten kiinnesävelten c–e ankkuroimisella. Jousien ja puhaltimien vakionuottiarvoin ylöspäin kohoavat kuviot ovat keskeisiä, samoin soolosellon esittelemä daktyylirytmisen motiivi ja kolmisävelinen alaspäinen asteliike matalassa rekisterissä (t. 123). Jakso päättyy musiikin pysähtymiseen ja tekstuurin ohentumiseen.
2. jakso (t. 149–161; kesto 2'20") Jakso on ensisijaisesti sointiväritapahtuma. "Friction cymbal" (t. 147) ilmoittaa saapumisesta sointiväri-vaiheeseen. Jakson loppua kohti normaalit soinnit vähitellen valtaavat alaa, ensimmäisen jakson rytmimotiivi siirtyy jousistoon ja jakso päättyy rytmimotiivin makromuotoon.
3. jakso (t. 162–172; kesto 3'10") Jakso alkaa kontrabassojen C-urkupisteellä, joka jatkuu 2. osan loppuun saakka (ja vielä 3. osassakin). Puhaltimien ja lyömäsoittimien itsenäisessä tempossa etenevät sointu- ja säveltoistot viittaavat etäisesti vaiherytmiin. Jakson musiikki on kokonaisuudessaan tekstuuriltaan ohutta, jopa haurasta, eikä edellisten jaksojen kaltaisia kiinteämmän oloisia linjoja pääse syntymään kuin vain hetkellisesti tahdeissa 167–169.

KAAVIO 12. Sellokonserton 2. osan rakenne.

Toinen keskeinen aihe on alunperin jousille uskottu ylöspäin suuntautuva homofoninen ja vakionuottiarvoin etenevä liike, joka tuottaa supistuvan kiilan vaikutelman (ks. esimerkki 56). Se kuullaan heti osan alussa (t. 118–119) ja se voi yhtä hyvin esiintyä puhaltimillakin (esim. t. 126–127). Vähitellen kiila-aihe menettää profiiliaan ja kehittyy diffuusimmaksi: aluksi rytmi muuttuu trioleiksi (t. 137–138 & 143) ja toisessa jaksossa rytmi muuttuu edelleen vapaarytmisesti hidastuvaksi (t. 152), jonka jälkeen kiila-aihetta ei enää esiinny.

Toisesta osasta on erityisesti syytä mainita myös puhaltimien vapaarytmiset arabeskit, jotka on nuotinnettu proportionaalisesti, ilman nuottivarsia (ks. esimerkki 57). Juuri tämän kaltaiset hahmot nousevat Meriläisen teoksissa tavallisiksi *Mobilesta* (1977) lähtien.



ESIMERKKI 57. Sellokonserton 2. osan vapaarytmisen arabeski (t. 120).

Toisen osan ensimmäisen ja toisen jaksojen välinen suhde muistuttaa *3. sinfonian* hitaan osan jaksoparia: normaali sointi vääristyy. Mutta tällä kerralla orkesterin normaali sointi saavuttaa uudelleen yliotteen toisen jakson lopussa. Sointivärikehityksen ohella toisessa osassa on keskeistä eri tavoin toteutuva vapaan ja sidotun rytmin välinen vuorovaikutus. Ennen kaikkea on syytä mainita yksittäisten soittimien tai soitinryhmien itsenäisessä ja säännöllisessä tempossa muusta tekstuurista riippumatta soitettavat sävel- tai sointurepetitiot. *Sellokonserton* jälkeen valmistuneissa teoksissa niistä muodostuu keskeinen rytmisen tekijä Meri-

läisen partituureissa. Tavallisimmin tällainen harvakseltaan toistuva säännöllinen repetitio esiintyy muiden soittimien vapaarytmisten kuvioiden yhteydessä ja *sellokonserton* jälkeen valmistuneissa teoksissa ne toimivat tavallisimmin vaiherytmin rakennusaineiksina.

Kokonaisuutena toinen osa hahmottuu pikemmin vapaana fantasiana kuin alkutahtien sisältämistä aineksista kiinteästi rakentuvana kokonaisuutena: osa rakentuu muutaman selkeästi karakterisoidun motiivin varaan, joita toki yhdistellään ja varioidaan laajemmiksi kokonaisuuksiksi – mutta yhtä usein motiivit ja niiden muunnokset esiintyvät taukojen toisistaan erottamina peininä, parin-kolmen sävelen kokonaisuuksina. On kuin Meriläinen tarkoituksellisesti haluaisi antaa pienille motiivisirpaleille aikaa piirtyä matalien urkupistesävelien muodostamaan ”tilaan”. Kahdenpuoleista vaikutelmaa ei synny, vaan kokonaisuus toteutuu kolmen jakson jonomaisena rakenteena.

Toisen osan päättävä kontrabassojen c-urkupiste soi myös kolmannen osan ensimmäisten tahtien ajan (t. 173–181). Lisäksi yli puolet finaalin kestosta (t. 245–303; kaikkiaan neljä ja puoli minuuttia!) soi kontrabassoilla hauras flageolettisointu (sävelet h–c–cis–e–f). *Sellokonserton* ”aikaa uhmaavat” urkupisteet ennakoivat etenkin Meriläisen 1980-luvun tuotantoa ja niistä voidaan todeta samaa kuin Jouni Kaipainen Meriläisen *Aikaviiva*-teoksen (1989) yhteydessä: ”Aikaulottuvuutta järkyttävä urkupiste on lähes kauttaaltaan soitinnettu käyrätorville, ja sitä vastaan piirtyy monenkirjavia, osin uudenlaisia konstellaatioita teoksen materiaalista” (Kaipainen 1991).

Kolmas osa jakaantuu kahteen jaksoon (kestot 4’20” ja 4’00”). Jaksojen raja-kohta on tahdin 260 tienoilla, ts. jaksot menevät keskenään limittäin. Materiaali on etenkin soolosellon kohdalla johdettu pääsääntöisesti ensimmäisestä osasta, mutta myös toisesta osasta tuttuja soitinryhmien kiilamaisia muodostelmia esiintyy (esimerkiksi t. 181–182 ja 270–272). Ensimmäinen jakso jakaantuu edelleen kahteen taitteeseen, t. 173–209 (kesto 2’10”) ja t. 210–260 (kesto 2’10”). Toiseen jaksoon on integroitu – 2. *sinfonian* tapaisesti – scherzokarakttäri, johon viitattiin jo ensimmäisessä osassa ja kolmannen osan alussa tahdeissa 180–183 ja 214.

Finaalin liike-energia – ja ylipäänsä perinteinen finaali-karakteristi – kohdistuu ensimmäiseen jaksoon, jota solistin motorinen 16-osakuviointi hallitsee. Osa tosin alkaa ensiosan johdannon tavoin kontrabassojen c-urkupisteellä. Soolosellon motorisen kuvioinnin keskeisenä motiivina on ensimmäisen osan pääteemakokonaisuudessa esiintynyt anapestirytmisen kolmisävelaihe (vrt. t. 6), mutta esimerkiksi tahdissa 213 vilahtaa myös ensiosan sivuteemakokonaisuudelle karakteristinen rytmi (vrt. t. 17). Ensimmäinen jakso päättyy liike-energian hiipumiseen tempoltaan vapaasti hidastuvaan sävelvuorotteluun (t. 257–259), jota seuraa sooloklarinetin nopeatempoinen, osittain vapaarytmisen arabeski (t. 260). Klarinetti johdattaa toiseen jaksoon, joka alkaa leikkisiä, mutta oudon katkonaisia scherzandosävyjä esittelevällä orkesteriosuudella. Lyhyt scherzovaihe päättyy jousien vakionuottiarvoin etenevään kiilahahmoon (t. 270–272), jonka jälkeen soolosello palaa osan ensimmäisen jakson materiaalin pariin (vrt. myös ensimmäisen osan pääteemakokonaisuus). Solistin materiaalin alunperin selkeähköt rytmiset karaktäärit vähitellen tuhoutuvat: aika-arvot kaksin- ja kolminkertaistuvat, säännöllinen rytmi muuttuu vapaasti hahmoteltaviksi ritardandoiksi. Samalla melodinen linja muuttuu valittavaksi cantabileksi ja melodinen profiili alkaa yhä selkeämmin suuntautua ylöspäin kohti lakisäveltä d³ (t. 290–302). Myös orkesterin tekstuuri ohenee, kunnes sellon laulavaa linjaa säestää pysähtynyt ja

kimmeltävä kenttä, joka muodostuu kellopelien ja jousien flageolettien äänistä. Kyseessä on siinä mielessä antifinaali, että musiikki vaimenee hiljaisuuteen perinteisen *grandioso*-finaalin sijasta.

Kokonaisuutena kolmas osa on hyvin pitkälle sointiväritapahtumiin painottuva. Se alkaa jousien huiluäänikentällä, josta musiikki vähitellen kuoriutuu esiin ja päättyy hieman vastaavalla tavalla hauraisiin *campanelli*-sointeihin, jonka piirtämää taustaa vasten soolosoitto soittaa herkkää, ylöspäin kohoavaa *cantabile*-linjaa.

Sellokonsertto rakentuu *4. pianosonaatin* tavoin alkumateriaalin (tässä tapauksessa teemakokonaisuuksien) sisältämien karakterististen yksityiskohtien vapaille transformaatioille – *Concerto per trédicille* tyypillinen metamorfoosiin johtava transformaatioiden ketju on rakenteellisena ajatusmallina jäänyt taka-alalle. Osien sisäinen ja osien välinen yhtenäisyyden vaikutelma on kuitenkin kiistaton, ensisijaisesti erilaisten rytmien koskevien yksityiskohtien ja sointiväritekijöiden ansiosta. Syklistä rakennetta luo lisäksi – *Concerto per trédicin* tavoin – osien nivominen yhteen saumattomaksi kokonaisuudeksi urkupistesävelien avulla.

Seppo Eirola ja Paavo Raution johtama Tampereen kaupunginorkesteri kantoesittivät *sellokonserton* lokakuussa 1976.

6.5 Sinfonia nro 5

Vuonna 1975 Yleisradion silloinen musiikkipäällikkö Kai Maasalo tilasi Meriläiseltä Yleisradion 50-vuotisjuhlakonserttiin uuden orkesteriteoksen. Sävellyksen lajityypin Meriläinen sai valita vapaasti. Meriläinen alkoi säveltää juhlakonserttia varten teosta pianosolistille ja orkesterille, josta myöhemmin valmistui *Dialogueja pianolle ja orkesterille*. Joulukuussa 1975 Maasalo otti kuitenkin uudelleen Meriläiseen yhteyttä ja sanoi, että konserttiin olikin jo valittu Martti Talvela solistiksi. Hän kysyi, olisiko vielä näin lyhyellä varoitussajalla mahdollista, että Meriläinen säveltäisikin orkesteriteoksen ilman solistia. (Meriläinen 1990.) Omien sanojensa mukaan Meriläisellä syntyi samalla hetkellä voimakas mielikuva korkeiden jousien ”kirahduksesta”, josta syntyi *5. sinfonian* alkuitu:

”Kun Maasalo oli esittänyt tämän, niin minun mielessäni vilahti se *viidennen sinfonian* alku, josta käytin sanaa ’kirahdus’. Olin ehkä hieman hätäntynytkin: mitäs nyt, täytyy muuttaa kaikkia suunnitelmia. Minulle tuli tällainen mielikuva ja se myös on sinfoniassa: teos alkaa jousien pienestä, hieman klusterinomaisesta liikkeestä. Se oli hyvin havainnollinen lähtökohta, jonka avulla pääsin sävellystyössä alkuun. En siis tarvinnut tavanomaista viikkoja kestävästä ihmettelyä ja tuskailua, mistä löytäisin teoksen alkuimpulssin. [...] Olen puhunut paljon intuitiivisesta havaitsemisesta, ja olen yhä edelleen siitä hyvin riippuvainen. Tällainen alitaju-elämä on minulla aika voimakasta. Ja sävellystyössä minä olen enemmän ja enemmän alkanut luottaa välittömään, alitajuiseen valmistumiseen sekä niihin impulseihin, joita alitajunnasta pulppuaa tietoisuuteen.” (Meriläinen 1988.)

Vuonna 1976 valmistuneen *5. sinfonian* syntyprosessin aikana tapahtui teoksen ideatasolla lähes päinvastainen muodonmuutos kuin *3. sinfonian* kohdalla:

”Tilauksen saadessani mielessäni vilahti voimakas musiikillinen mielikuva korkeiden jousien kirahtavasta klusteripurkauksesta. Tuo motiivi jäi elämään. Se tuntui kiin-

nostavalta lähtökohdalta, joka tuntui aivan kuin latenttina voimana sisältävän luontevat mahdollisuudet laajentuviin hahmoihin ja dynaamisiin nousuihin. Erehdyin kuitenkin. Käsillä on teos, joka on korostuksiltaan voittopuolisesti lyyrinen. Edellä mainittu motiivi ei suostunut kehittymään väkivaltaisiksi purkauksiksi, vaan avautui mieluummin joskus suorastaan pysähtymään vaativaksi lyyriseksi ilmeeksi tai itseään toistavaksi rytmiseksi linjaksi.” (Meriläinen 1987c.)

Meriläinen on lisäksi kertonut, kuinka hän yritti turhaan rakentaa ensimmäisen tahdin dramaattisen aineksen (so. ”klusteripurkauksen”) pohjalta kasvavia suuria dynaamisia nousuja, vaan sen sijaan hänen oli ”pakko” tarttua lyyriseen ainekseen. Vasta aivan teoksen lopussa tapahtuu dynaaminen nousu ja huipentuma. Meriläinen hämmästeleekin, kuinka ”yllättävästi tällaisella teoksella on aivan kuin oma olemuksensa, joka vain pitää aistia ja havaita”. (Meriläinen 1990.)

5. *sinfonia* kantaesitettiin Yleisradion 50-vuotisjuhlakonsertissa 14. syyskuuta 1976. Radion sinfoniaorkesteria johti Okko Kamu. Teos on omistettu Kai Maaalolle ja Radion sinfoniaorkesterille.

Vaikka 5. *sinfonia* on etenkin 3. *sinfoniaan* verrattuna luonteeltaan varsin lyyrinen, se sisältää myös voimallisia dynaamisia nousuja. Ilmeistä onkin, että sinfonian ”voittopuolisesti lyyristä ilmettä” on teoksen jälkikäteisarvioinneissa ehkä liikaakin korostettu. 5. *sinfonian* kohdalla on puhuttu jopa sibeliaanisista äänenpainoista: Heiniön mukaan (Heiniö 1991a, 133) jousten ostinatoaihe vaeltaa ”suorastaan sibeliaaniseen tapaan” ja Suilamo puolestaan (Suilamo 1988, 26) kokee teoksen ”äänenpainoiltaan romanttisena, sibeliaanisiin sävyihinkin kohottautuvana pitkien jänneväliden sinfoniana”. Erik Tawaststjerna kirjoitti viidennen sinfonian kantaesityksen yhteydessä seuraavaa:

”Usko Meriläinen on romanttinen modernisti. Hänen *viidennen sinfoniansa* alkutahdeissa viulut soittavat korkealla alalla intohimoisia, lyhyitä, taukojen erottamia aiheita. Niitten tristanilaista sointia kuunnellessani tuli mieleeni, että Meriläinen aikamme musiikin kentässä kuuluu Hans Werner Henzen, *Tristan*-baletin säveltäjän, hengenheimolaisiin. Hän ei pitäydy dogmeihin, häntä inspiroivat tanssillinen liike ja soittimellinen taituruus, hän antautuu ekstaasinsa valtoihin.” (Nieminen 1988,12.)

5. *sinfonia* ei sävelmateriaaliltaan ole konsonanssivaltaisempi kuin 4. *pianosonaatti*, mutta terssiharmoniat saavat nyt suorastaan temaattisen merkityksen. Kolmisointuja ei Meriläinen tavoilleen uskollisena tässä teoksessa käytä. Suorastaan hätkähdyttävää on sen sijaan sinfonian konventionaaliselta vaikuttava rytmiiikka. Toisin kuin mikään muu tämän kauden teoksista, 5. *sinfonia* etenee alusta loppuun kolmijakoisissa tahtiosoituksissa (6/8, 9/8, 12/8). Rytmiiikan puolesta teos on monin verroin konservatiivisempi kuin *sellokonsertto* tai 4. *pianosonaatti* tähtyen näin ajassa taaksepäin lähinnä 3. *sinfonian* maailmaan. Sinfoniaa hallitsevatkin toisaalta säännöllinen 8-osaliike, toisaalta erilaiset rytmiiostinatot, jotka korostavat pulsatiivisuutta paikoin hyvinkin voimakkaasti – mutta toisaalta rytmiiostinatot voivat myös itsenäistyä sinfonian muista tapahtumista riippumattomiksi rytmisiksi ilmiöiksi (esimerkiksi vaiherytmi). Ilmeisesti Heiniön ja Suilamon havaitsema ”romanttisuus” johtuu hyvin pitkälle juuri teoksen perinteisestä rytmiiikasta.

Toisaalta sinfonian perinteinen rytmiiikka on myös hyvin pitkälle näennäistä. Tahtiosoituksista huolimatta pulsaatio ei useinkaan pääse esille, koska suppeat musiikilliset aiheet alkavat iskuttomalla tahtiosalla tai niitä edeltää monien tahtien mittainen pitkä sävel. Selkeää pulssia hämärtävät myös alituiset tempojen

hienovaraiset muutokset (partituurin ensimmäisellä sivulla annetaan koko teokselle esitysohje *a tempo variable*). Sinfonian loppupuolella Meriläinen ottaa lisäksi käyttöön rajoitettua aleatorisuutta: hän piirtää "laatikoiden" sisään tempoltaan itsenäisiä yksittäisiä sävelpisteitä tai aiheita, jotka ovat joko ainutkertaisia tapahtumia tai aleatorisesti toistuvia. Ensimmäisen kerran Meriläinen käytti tällaisia "laatikoita" vuonna 1975 valmistuneessa *sellokonsertossaan*, ja siitä lähtien tämä tekniikka on ollut yksi Meriläisen partituurien tunnusmerkkejä. 5. *sinfoniassa* esiintyy vaihesiirto ensimmäisen kerran Meriläisen tuotannossa todella merkittävänä rytmityyppinä – tämäkin hämärtää säännöllistä iskutusta.

5. *sinfonia* on orkestroitu normaalille sinfoniaorkesterille (3233/4330/12/0/jouset). Lyömäsoittimisto on laaja ja monipuolinen, kuten Meriläisen orkesteriteoksissa yleensäkin. Ne jakautuvat toisaalta metallisiin ja toisaalta puisiin hälysoittimiin – vain marimba edustaa lyömäsoitinsektiossa melodiainstrumenttia. Lyömäsoittimisto osallistuu tärkeänä osana rajakohtien siirtymävaiheisiin ja huippukohtien luomiseen. Väri-instrumentit (piano, celesta, harppu, vibrafoni) puuttuvat partituurista, mutta sen sijaan Meriläinen käyttää säästeliäästi ja vaikuttavalla tavalla soittimien 1900-luvulla vakiintuneita väriefektejä (puupuhaltimien läppävibratot ja multifoniset äänet, jousien ponticellot ja flautandot), jotka saavat teoksessa rakenteellista merkitystä. Meriläinen itse toteaaakin, että sinfonian "vaiheissa sointivärikehityksellä on paikoin keskeinen asema" (Meriläinen 1987c).

- 1. jakso (t. 1–141; kesto 10'00")
 - 1. taite (t. 1–52; kesto 3'10")
 - 2. taite (t. 53–79; kesto 1'5")
 - 3. taite (t. 80–105; kesto 2'00")
 - 4. taite (t. 106–141; kesto 3'10")
- 2. jakso (t. 141–276; kesto 5'40")
 - 5. taite (t. 141–204; kesto 2'30")
 - 6. taite (t. 204–276; kesto 3'10")
- 3. jakso (t. 276–319; kesto 3'40")
 - 7. taite (t. 276–290; kesto 1'10")
 - 8. taite (t. 290–319; kesto 2'30")
- Kooda (t. 320–329; kesto 1'00")

KAAVIO 13. 5. sinfonian rakenne.

Sinfonian alussa esitellään kaksi toisilleen vastakkaista teema-aihetta: kiilamaisesti avautuva korkeiden josten pieni, dramaattinen klustermotiivi sekä tahdeissa 10–14 esittäytyvä lyyrinen linja, jolle on luonteenomaista peilisymmetriana alkava, myöhemmin rinnakaisliikkeenä etenevä vastaääni. "Lyyrisen" ilmeen linjalle antavat terssi- ja kvarttiharmoniat. Tosiasiassa lyyrinen aihe on dramaattisen aiheen transformaatio: kumpikin aihe kohoaa koko- tai puoliaskelin ylöspäin, mutta molempiin suuntiin avautuva kiila-liike on lyyrisessä aiheessa muuttunut peilisymmetriaksi ja puoliaskelista koostuva klusterharmonia terssi- ja kvarttiharmoniaaksi – tästä johtuu jälkimmäisen aiheen lyyrinen sävy. Olennainen ero näiden aiheiden välillä ilmenee myös esitystavoissa (*sforzando* vs. *flautando*, *espressivo*). Näistä alkuaiheista sinfonia rakentuu yhtenäiseksi ja keskitetyksi kehityslinjaksi, joka hahmottuu kolmeen jaksoon sekä lyhyeen koodaan. Toinen jakso erottuu äärijaksoista harvinaisen selvästi, sillä jakson lähes jokaista tahtia

hallitsevaa itsepintaista rytmiostinatoa ei esiinny äärijaksoissa. *5. sinfonian* rakenne on esitetty kaaviossa 13.

6.5.1 Ensimmäinen jakso

1. taite (t. 1–52). Ensimmäinen taite jakaantuu kahteen osaan siten, että tahdit 1–19 ja 20–53 muodostavat yhtenäiset ajatuslinjat – myös siinä mielessä, että tahdit 1–19 on lähes yksinomaan orkestroitu jousille ja vasta tahdista 20 lähtien puhallitmet esiintyvät kudoksessa jousien rinnalla tasavertaisessa asemassa. Tahdeissa 1–19 esitellään sinfonian alkumateriaali: dramaattinen aihe (t. 1–5), sointiväriin muutos (t. 6–9), dramaattisen aiheen metamorfoosi kaksiaäniseksi lyyrissävyiseksi aiheeksi, jossa tersseillä sekä vasta- ja rinnakkaisliikkeillä on keskeinen merkitys (t. 10–14) sekä lyyrisen aiheen transformaatio (t. 15–19). Lyyrinen linja sisältää myös 2. jakson rytmiostinaton rytmin alkumuodon (t. 10). Nämä ovat *5. sinfonian* pääaineekset eli alkumateriaali, josta koko teos rakentuu – ja ne ovat palautettavissa 1. tahdin “kirahtavaan klusteripurkaukseen”. Näin ollen – ensimmäisen kerran Meriläisen tuotannossa – sinfonian ensimmäisessä tahdissa esiintyvää motiivia voidaan perustellusti nimittää *ydinmotiiviksi*. Varsinaista johdantoa teoksessa ei esiinny.

Meriläinen nimittää ensimmäisen tahdin ydinmotiivia klusteripurkaukseksi (ks. esimerkki 58). Intervallirakenteensa puolesta kyseessä ei kuitenkaan ole varsinaisesti klusteri, vaikka motiivi käyttääkin puolet kromaattisen asteikon 12 sävel-estä (kvartin alue välillä g^2-c^3). Motiivi nimittäin aukenee viuhkamaisesti säveleltä a^2 siten, ettei klusterille ominaista sekuntikasaumaa pääse syntymään. Koska ydinmotiivi kuitenkin soi viuluilla korkeassa rekisterissä *fortissimo*, niin korva ei kykene täysin erottamaan sen intervallirakennetta. *Kuulokuvaltaan* motiivi siis mieltyy klusterinomaiseksi ääni-ilmiöksi. Ydinmotiivissa ääriään etenevät puolitai kokoaskelin viuhkamaisesti laajentuen. Siinä esiintyy samalla mikromuodossa koko teokselle hyvin keskeinen liikesuunta: viuhkamaisesti avautuva ja etenevä liike. Ydinmotiivissa voidaan havaita myös lähtökohdat kahdelle muulle keskeiselle liikesuunnalle, eli rinnakkaisliikkeelle (1. ja 2. viulut) ja symmetriselle liikkeelle (2. viulut ja alttoviulut).

Ydinmotiivista kasvava dramaattinen aihe esitellään tahdeissa 1–5 (ks. esimerkki 58). Dramaattisessa aiheessa on asteliikkeiden lisäksi huomioitava myös laajaintervalliset hyppyt tahdissa 5, sillä ne saavat teoksen kuluessa hyvin keskeisen aseman – kyseessä on oktaavisiirrolla aikaan saatu hyppy asteittain etenevässä linjassa. Dramaattisessa aiheessa huomio kiinnittyy myös taukojen (hiljaisuuden) runsauteen: kyse on äänen ja hiljaisuuden välisestä vastakohta-asetelmasta, mikä sittemmin toistuu sinfonian päättävässä vaiherytmisissä.

Sinfonian intervallimateriaalissa ei ole havaittavissa mitään asteikko- yms. systemaattisia muodostelmia. Meriläisen teoksille tyypilliseen tapaan tämänkin teoksen alkutahdeissa otetaan käyttöön kromaattinen totaali, mutta sitä toteutetaan epäsystemaattisesti. Tyypillistä Meriläiselle on myös tahtien 1–5 aikana toteutuva kromaattisen totaalin vähittäinen täytyminen kromaattinen “kaistale” kerrallaan. Ensimmäisessä tahdissa sävelten g^2-c^3 välinen kvartti on aukottomasti täytetty. Tämän jälkeen sävelalue täydentyy tahdeissa 2–4, jolloin sävelalue cis^3-dis^3 tulee mukaan. Tahdissa 5 otetaan viimein käyttöön “puuttuvat” sävelet $eis^2 (= f^2)$, fis^2 sekä e^3 (sävelalue $e-fis$), jolloin kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä on otettu käyttöön (vieläpä yhden oktaavin sisällä “aukottomasti”). Tämä

kohta on samalla pienyksikön rajakohta: tahdista 6 alkaen sointiväri muuttuu. Jälleen on todettava, kuinka Meriläisen säveltaso-organisaatio muistuttaa hämmästyttävällä tavalla Nikolai Roslavetsin komplementaarisuus-periaatetta.

A tempo variable

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is for Violini I, Violini II, and Viola. It starts with a tempo marking 'A tempo variable' and a time signature of 8/8. The music is marked 'poco mosso - allargando'. A box highlights the first few measures. The dynamics are marked 'ff' and 'meno ff'. The time signature changes to 6/8. The bottom excerpt is for Violini I, Violini II, Flauti, Viola, Violoncelli, and Contrabasso. It starts with a time signature of 8/8 and a box highlighting the first few measures. The dynamics are marked 'p'. The time signature changes to 6/8, then back to 8/8. The music is marked 'poco mosso'. Dynamics include 'pp', 'p', 'nat.', 'mp', and 'unis.'. There are also markings for 'pont.', 'flaut.', 'div.', and 'flag.'.

ESIMERKKI 58. 5. sinfonian ydinmotiivi ja sen laajennus dramaattiseksi aiheeksi sekä kokonaisuuteen liittyvä sointivärin muutos (t. 1–8).

Sointivärin muutos tahdeissa 6–9 on erotettu ympäröivästä kokonaisuudesta selkeällä tavalla: musiikki vaimenee pianissimoon ja sointi muuttuu hauraksi ponticello- ja flageolettiävyiksi (ks. esimerkki 58). Säveltaso-organisaation puolesta se vastaa 5. tahdin dramaattista ainesta (matalilla jousilla esiintyy jopa suora viittaus teoksen ydinmotiiviin tahdissa 7). Tahdit 6–9 ovat myös rajakohta: välittömästi tämän jälkeen seuraa dramaattisen aiheen metamorfoosi lyyrissävytteiseksi jousien terssilinjaksi.

Tahdista 10 alkaa 1. ja 2. viulujen esittämä duetto (ks. esimerkki 59). Kyseessä on dramaattisen aiheen metamorfoosi sävyiltään lyyrisemmäksi linjaksi, jolle on ominaista vasta- ja rinnakkaisliikettä yhdistelevä liike. Harmoniassa huomio kiinnittyy linjan alkupuolen runsaisiin tersseihin (tai oikeammin undesimeihin). Melodisina intervaleina ovat dramaattisesta aiheesta tutut sekunnit. Myös lyyriselle aiheelle on ominaista taukojen katkoma liike. Lyyriselle aiheelle ovat ominaisia terssiharmonioiden lisäksi vasta- ja rinnakkaisliikkeet sekä sävelvuorottelu. Vastaliike – joka tahdissa 10 toteutuu peilisyymetriana – on itse asiassa peräisin viuhkamaisesti avautuvasta ydinmotiivista. Lyyriseen aiheeseen

liittyy karakteristisena tekijänä lisäksi selkeä rytmien ilme – erityisesti 2. jakson rytmiostinan alkumuoto tahdissa 10. Karakteristinen rytmikka antaa lyyriselle aiheelle jopa hieman tanssillisia sävyjä.

The image shows a musical score for Example 59, consisting of two systems of staves. The first system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vle). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle), and Violoncello (Vc.). The score features various dynamic markings (p, mp, crescendos) and performance instructions such as 'flaut. espr.', 'poco', and 'ponte.'. A 'vibrato' marking is also present under the cello part.

ESIMERKKI 59. 5. sinfonian lyyrinen aihe (t. 10–14).

Jos tarkastellaan lyyrisen aiheen ylä-äänien (1. viulut) muodostamaa linjaa, niin huomataan pian, että se on muunnos dramaattisesta aiheesta: kyseessä on sekunneista rakentuvan linjan kahdesta erilaisesta, toisilleen vastakkaisesta muodosta. Kumpikin linja etenee koko- ja puoliaskelin kaikkiaan kvintin verran ylöspäin (a^2-e^3) – jopa oktaavia on kummassakin sama, aloitus- ja päätössävelestä puhumattakaan. Sekä lyyrinen että dramaattinen aihe toteuttavat samalla tavalla kromaattisen totaalin vähittäisen täyttymisen. Kun lyyrinen aihe saavuttaa tahdissa 14 lakisävelensä e^3 , niin samanaikaisesti alttoviulu soittaa kromaattisesta asteikosta vielä puuttumattoman sävelen $e^2 (= f^2)$. Kummankin linjan profiilit ovat myös hyvin samankaltaiset (ks. nuottiesimerkki 60).

The image shows a musical score for Example 60, comparing the melodic profiles of the first violin in two different sections. The top staff is labeled 'T. 1-5; Violini I' and the bottom staff is labeled 'T. 10-14; Violini I'. Both staves show a similar melodic contour, illustrating the relationship between the lyrical and dramatic themes.

ESIMERKKI 60. 5. sinfonian dramaattisen ja lyyrisen aiheen profiilien vertailu.

Voidaan sanoa, että lyyriselle aiheelle on ominaista konsonoivuus ja dramaattiselle aiheelle dissonoivuus – aivan perinteisessä mielessä. On tärkeää panna merkille, kuinka konsonoivat harmoniat – jotka teos teokselta olivat lisääntyneet Meriläisen teoksissa 1970-luvulla – saavat 5. *sinfoniassa* suorastaan temaattisen merkityksen.

Tahdeissa 16–19 lyyrinen aihe esiintyy astetta kompleksikkaammassa muodossa. Kuitenkin kyse on yhtenäisestä ajatuslinjasta tahdista 10 tahtiin 19 saakka, jolloin lyyrinen aihe saa vähitellen dissonoivampia sävyjä – ja lähenee näin olemukseltaan dramattista aihetta. Huomio kiinnittyy tahdeissa 10–19 tekstuurin jatkuvaan tihenemiseen. Tahdeissa 18–19 esiintyy vastaliikkeen tuottama peilisyymmetria tekstuurltaan tihentyneenä: 2. viulut ja alttoviulut soittavat sivuteemaisesta vastaliikkeessä, ääriään (1. viulut ja sellot) avautuvat peilisyymmetriassa asteliikkein (vrt. myös dramaattinen aihe, t. 5). Tosiasiassa tahtien 18–19 viuhkamainen avautuminen toteuttaa ydinmotiivin avautumisen (t. 1) hieman laajemmalla mittakaavalla. Huomio kiinnittyy myös ääriään (1. viulut ja sellot) erikoiseen harmoniseen liikkeeseen: tritonus, pieni seksti ja oktaavi. Samalla kun oktaavi saavutetaan, katkeaa musiikillinen prosessi.

Prosessi katkeaa tahdeissa 20–21 sointiväriin muutokseen (jousien ponticellot ja flageoletit) ja tätä seuraa lyyrisen aiheen transformaatio puupuhaltimilla (huilut ja klarinetit, t. 21–26; ks. esimerkki 61). Terssiharmonia on edelleen keskeinen, mutta vasta- ja rinnakkaisliikkeiden sijasta linja etenee tavallaan peilikaanonissa. Tällä kerralla lyyriseen aiheeseen ei myöskään liity taukoja. Huomio kiinnittyy aiheen päättymiseen asteliikkeisiin (t. 25–26), mikä vastaa dramaattisen aiheen tahtia 5 (viuhkamaisesti avautuva liike palautuu lisäksi ydinmotiiviin). Näin ollen lyyriseen aiheeseen alkaa sekoittua piirteitä dramaattisesta aiheesta. Sinfonian jatkossa asteliikkeet saavat keskeisen merkityksen, eikä niitä useinkaan voi jäänköksettömästi palauttaa kumpaankaan pääaiheeseen. Lyyrisen aiheen transformaation alla soi fagotin harva säveltoisto, joka itsenäisessä rytmisään (11/16) viittaa vaiherytmiin.

Lyyrisestä aiheesta esitellään näin ollen heti teoksen alussa kaksi eri versiota: ensimmäinen jousilla ja toinen puupuhaltimilla. Jousien esittämälle versiolle on ominaista karakteristinen rytmikka, jota puhaltimien versiossa ei esiinny. Terssiharmoniat, peilikuvamainen kaksiaäänisyys ja hiljainen dynamiikka ovat versioille yhteisiä piirteitä. Puhaltimien versioon alkaa lisäksi liittyä dramaattisen aiheen yksityiskohtia.

Sointiväriin muutos katkaisee jälleen lyyrisen linjan etenemisen (t. 26, sordinoidut trumpetit ja huilujen flageoletit). Trumpettien pieni rytmien ele tahdissa 26 kasvaa myöhemmin toisessa jaksossa pysäyttäväksi eleeksi, joka keskeyttää rytmiostinaton etenemisen (t. 246–247). Tälläkin kerralla se pysäyttää (yhdessä sointiväriin muutoksen kanssa) käynnissä olleen prosessin: puupuhaltimien esittämä lyyrinen aihe keskeytyy (t. 26) ja oboet palaavat lyyriseen aiheeseen tahdista 30 lähtien siinä muodossa kuin se alunperin esiintyi jousilla (t. 10 alkaen).

Tahdeissa 27–29 esiintyy viitteitä etenkin lyyriseen aiheeseen: peilisyymmetria sekä rinnakkaisseksisteissä etenevä asteliike, joka saa jatkokseen oboiden esittämän lyyrisen aiheen tahdista 30 alkaen. Jousilla sen sijaan esiintyy viitteitä dramaattiseen aiheeseen (etenkin 2. viulu tahdissa 27, vrt. t. 6). Oboet (t. 30–34) ja viulut (t. 35–38) esittävät lyyristä aihetta lähes alkuperäisessä hahmossa, mutta tekstuuriin alkaa yhä selkeämmin työntyä aineksia dramaattisesta aiheesta: viulujen ja alttoviulujen muunnos ydinmotiivista tahdissa 41 sekä dissonoivuuden lisääntyminen. Jousiston tekstuuri tihenee tahdista 41 lähtien vastaavalla tavalla kuin tahdeissa 16–19 – sen yllä vasket soittavat ydinmotiivin muunnosta (t. 43) – mutta lyyrisen aiheen hallitsemaan tekstuuriin tihentymään sekoittuu jälleen dra-

maattisia aineksia tahdeissa 46–47 (viulut, vrt. t. 5). Alunperin vastakohtaiset teemamateriaalit alkavat näin ollen sekoittua toisiinsa.

The image displays a page of a musical score, numbered 145 at the top right. The score is for measures 22 through 26 of the 5th symphony. It features a variety of instruments:

- Woodwinds:** Flutes (Fl. 1, 2), Piccolo (Picc.), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoon (Fog. 1), and Contrabassoon (C.Fog.).
- Brass:** Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Tr. 1, 2), and Trombones (mar.).
- Strings:** Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measure 25 is marked with a box containing the number '25'. The score includes various performance instructions such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *arco*, *pizz.* (pizzicato), *vibr.* (vibrato), *arco nat. div.* (natural arco divided), *sord.* (sordina), and *pont.* (ponticello). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support and rhythmic patterns.

ESIMERKKI 61. 5. sinfonian lyyrisen aiheen transformaatio puupuhaltimilla (t. 22–26).

Tahdit 20–53 hahmottuvat yhtenäisenä ajatuslinjana: keskeisenä ideana on lyyrisen aiheen transformaatio puupuhaltimille sekä aiheen yhdistely dramaattiseen aiheeseen. Ensimmäinen taite päättyy tom-tomin harvenevaan repetitioon – mikä vaikuttaa olevan Meriläiselle tyypillinen kadenssaalinen ele – sekä viittaukseen 2. jakson ostinatton rytmimotiiviin (jouset t. 51).

Näin ollen jo ensimmäinen taite sisältää temaattisten materiaalien monipuolista ja -polvista muuntelua, yhdistelyä ja komponointia: jo näin varhaisessa vaiheessa teema-aiheet ovat alkaneet sulautua yhteen. Tämä on Meriläiselle tyypillistä sävellystekniikkaa: hänen teoksissaan transformaatioprosessi alkaa jo teoksen alkutahdeissa. Silti on ilmeistä, että lyyrinen aihe hallitsee ensimmäistä jaksoa, mikä tukee Meriläisen lausuntoa siitä, kuinka hänen täytyi sävellystyössään tarttua lyyriseen ilmeeseen dramaattisen aineksen sijasta.

2. taite (t. 53–79). Toisen taitteen alussa palataan sinfonian alkutahtien asetelmiin: se alkaa dramaattisen aiheen transformaatiolla hauraksi pianissimosävyiksi (t. 53–57), joille on ominaista myös koloristiset tekijät (flageoletit ja flautandot) – samalla siis muistellaan myös dramaattisen aiheen esittelyä seurannutta sointivärihetkeä (t.6–9). Huomio kiinniitty myös taukojen runsauteen, mikä osaltaan viittaa alkutahtien tapahtumiin. Lyyriseen aiheeseen puolestaan viittaavat terssiharmoniat tahdeissa 52–53 sekä alttoviulun melodinen linja ja rytmi tahdeissa 55–57, jonka yllä viulut soittavat dramaattisen aiheen fragmentteja (vrt. erityisesti t. 57 ja t. 7). Näin ollen teoksen keskeiset motiiviset ainekset esiintyvät toisen taitteen alussa samanaikaisesti.

Toisessa taitteessa keskitytään dramaattisen aiheen työstämiseen intervallirakenteiltaan laajemmiksi hahmoiksi. Myös sivuteema-aines alkaa saada draamatista sävyä, kun se esiintyy matalilla jousilla (t. 58 eteenpäin; huomaa sivuteema-aineksen karakteristinen rytmi ja sävelvuorottelu). Tämän yllä vasket soittavat ydinmotiivin muunnosta (t. 58–59 ja 62–63 – jälkimmäisellä kerralla ydinmotiiviin liittyy myös sävelvuorottelu) ja huilut tahdissa 66. Sordinoitu trumpetti esittää tahdeissa 70–73 laajaintervallisen melodisen eleen, joka erottuu ympäröivästä tekstuurista ja vaikuttaa uudelta aiheelta. Kun eletä katselee tarkemmin niin huomaa, että kyseessä on laajennettu muoto aiheesta, jonka 2. viulu esitti tahdissa 5. Toisin sanoen kyseessä on dramaattisen aiheen työstämisestä.

Trumpetin melodian yllä puupuhaltimet varioivat tahdeissa 66–78 draamatista aiheen asteittain edenneitä linjoja intervallirakenteiltaan laajemmiksi hahmoiksi (huom. ydinmotiivin karakteristinen rytmi tahdissa 70). Aluksi puhaltimien linjat etenevät voittopuolisesti asteliikkein, mutta vähitellen sävelten väliset intervallit laajenevat jopa oktaavin mittaisiksi. Tahdeissa 73, 76 ja 78 (2. klarinetti) erottuu myöhemmin tärkeäksi muodostuva aihe: laajoin intervallein ylöspäin kohoava ja sen jälkeen jälleen alaspäin painuva ele (ks. esimerkki 62). Tukitut käyrätorvet soittavat ydinmotiivin muunnosta tahdeissa 74–75 ja jousien pieni ele tahdissa 75 on viittaus tahtiin 7.

Mielenkiintoinen piirre tahdeissa 70–78 on se, että puhaltimien linjat etenevät ristikkäin, jolloin selkeää liikesuuntaa ei ole havaittavissa. Eri äänten ristikkäin eteneminen muodostuu keskeiseksi tekijäksi kolmannessa taitteessa. Toisen ja kolmannen taitteiden rajakohdassa (t. 80–81) esiintyy puhaltimilla voimallisesti alaspäin suuntautuva ele, joka kerrataan nuottitarkasti kolmannen jakson ja koodan rajakohdassa. Pidän sitä kadenssaalisena eleenä. Sävelmateriaalin yhteys edeltäneisiin tahteihin 70–78 on ilmeinen ja huomio kiinnittyy myös 1. klarinetin ja bassoklarinetin peilisyymetriaan tahdissa 81.

The image shows a musical score for measures 75-78 of the 5th Symphony. The score is for woodwind instruments: Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Fog. 1). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is marked with a box containing the number 75 at the beginning. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings, including a 'p' (piano) marking at the end of measure 78.

ESIMERKKI 62. 5. sinfonia. Dramaattisen aiheen metamorfoosi laaja-intervallisiksi hahmoiksi (t. 76–78).

3. taite (t. 80–105). Kolmas taite alkaa ydinmotiivin metamorfoosilla yksittäisten sävelten oktaavisierrojen avulla laaja-intervalliseksi hahmoksi jousistolla tahdista 81 lähtien. Tämän yllä pasuunat soittavat (t. 82 alkaen) jo tutuksi käynyttä muunnosta ydinmotiivista. Tahdista 84 lähtien tekstuuriin alkaa työntyä myös sivuteemaominaisuuden aineksia: terssiharmoniat ja karakteristinen rytmi (jouset). Tästä lähtien sivuteema-aines saavuttaa yliotteen: jousiston vähitellen tihentyvä tekstuuri tahdeissa 85–95 vastaa toisen taitteen tahteja 35–51 ja edelleen ensimmäisen taitteen tahteja 16–19. Tällä kertaa prosessi ei katkea kuten aikaisemmillä kerroilla, sillä tahdista 96 alkavat eri soittimien ristikkäiset skaalamuodostelmat, jotka hallitsevat kolmannen taitteen tekstuuria. Tahdeissa 91–94 piccolo ja 1. klarinetti soittavat duettona lyyristä aihetta lähes alkuperäisessä hahmossaan (sävelvuorottelu ja karakteristinen rytmi) – terssiharmonia on tosin muuttunut unisonoksi. Vasket puolestaan soittavat tahdeissa 91–94 jälleen ydinmotiivin muunnosta. Kun vielä havaitaan matalien jousten koloristiset efektit (huiluäänet) tahdeissa 91–93, niin voidaan sanoa, että teoksen alkutahtien kaikki karakteristiset ominaisuudet ovat yhtä aikaa edustettuina.

Tahdista 95 lähtien sointi yhtenäistyy, sillä sekä jouset että puupuhaltimet alkavat soittaa laajoja skaalamuodostelmia, jotka risteilevät eri soittimissa. Alulle panevana voimana on 1. viulujen ele tahdissa 95, joka on peräisin dramaattisen aiheen esittelystä tahdissa 5 (vrt. myös t. 46, jouset). Eri äänissä risteileviä kuvioita esiintyi jo toisessa taitteessa (t. 70 lähtien), jolloin ne liittyivät lähinnä dramaattisen aiheen muunnokseen. Sen sijaan skaalamuodostelmat ovat luonteiltaan lyyrisiä eikä niissä voida havaita vakioasteikkomuodostelmia. Trumpetit soittavat tahdissa 100 jälleen ydinmotiivin variantin, johon tosin liittyy jälleen kerran sävelvuorottelu.

Samoissa oktaavialoissa risteilevät skaalamuodostelmat tuottavat kuulovaihtelmana harmonisesti staattista musiikkia, vaikka säännöllinen 8-osarytmi tietenkin tuo tekstuuriin liikettä. Näin ollen tahtien 95–105 harmoninen ilme säilyi lähes muuttumattomana. Tärkeä yksityiskohta esiintyy jousilla tahdeissa 101–102 ja 103–104: laajoin intervallin alaspäin ja jälleen ylöspäin etenevä kuvio, jollainen oli esiintynyt hetkeä aikaisemmin toisessa taitteessa (vrt. klarinetti tahdissa 73). Ne yhtäältä pysäyttävät skaalamuodostelmien etenemisen (t. 105) ja toi-

saalta myös päättävät kolmannen taitteen – ja aloittavat samalla neljännen taitteen (ks. esimerkki 63).

The image displays a page of a musical score, specifically Example 63, which illustrates the transition between the third and fourth movements of the third movement of the Fifth Symphony. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbni.), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *espr.*. A tempo marking of *poco* is also present. The page number 100 is indicated in a box at the top of the first system and at the bottom of the second system.

ESIMERKKI 63. 5. sinfonia. 3. taitteen risteileviä skaalamuodostelmia sekä karakteristinen, laajaintervallinen kuvio (t. 99–102).

4. taite (t. 106–141). Neljännessä taitteessa säännöllisin 8-osin etenevät skaalamuodostelmat muuntuvat rytmisesti eloisimmiksi, niiden alunperin lyyrinen sävy vähitellen hämärtyy, kunnes ne tahdista 118 lähtien yhtyvät dramaattiseen aiheeseen. Neljännen taitteen alkupuolelle on ominaista tahdista 107 alkava kontrabassojen A-sävelen verkkainen repetitio itsenäisessä tempossa – sävel on sama kuin sinfonian aloitussävel. Tahtiin 125 jatkuva repetitio luo myös ensimmäisen keran teoksen aikana selkeän vaikutelman tonaalisesta kiinnesävelestä.

Neljäs taite alkaa ydinmotiivin metamorfoosilla, joka on jo loitonnut kauas alkuperäisestä hahmostaan: tahdeissa 106 ja 108 esiintyvät jousien eleet vastaavat kuulokovaltaan teoksen aloittavaa jousien ”kirahdusta”, johon yhdistyy myös koloristiset tekijät (huiluäänet). Intervallirakenteen puolesta ele on peräisin kolmannen taitteen lopussa esiintyneestä laajaintervallisesta kuviosta (esimerkiksi jouset tahdissa 104). Etenkin tahdeissa 111–113 eleen yhteys ydinmotiiviin on ilmeinen. Tahdeissa 109–110 trumpetit soittavat jälleen ydinmotiivin tutuksi käyneen muunnoksen ja sen yllä alkavat rytmisesti eloisimmat skaalamuodostelmat, joille on ominaista se, että tällä kertaa niiden liikesuunta on ainoastaan ylöspäin. Rytmisen ilmeikkyyden saatu aikaan hyvin yksinkertaisesti: säännöllisten 8-osi-lomaan on silloin tällöin liitetty yksittäisiä 16-osia, mutta toisaalta huomioida täytyy myös silloin tällöin esiintyvä ydinaiheen aloitusrytmi (esimerkiksi t. 116, 2. huilu ja bassoklarinetti).

Tahdista 118 alkaen musiikin luonne muuttuu. Tähän mennessä skaalamuodostelmat olivat olleet luonteiltaan lyyrisiä, mutta nyt dramaattinen aines työntyy jälleen etualalle. Se tapahtuu jousissa ja samalla puhaltimien skaalamuodostelmat päättyvät. Tavallaan jouset jatkavat edeltäneitä skaalamuodostelmia, tosin laajuudeltaan huomattavasti suppeampina. Olennaista on se, että jousien linjat muodostavat intervallirakenteeltaan hyvin tiheän kudoksen, jossa päällekkäin kasautuvat sekunti-intervallit muodostavat hyvin dissonoivan kuulo-vaikutelman. Tavallaan kyse on etupäässä sekuntiharmonioilla operoivasta mikropolyfoniasta. Selkeimmin yhteys ydinmotiiviin ilmenee jousilla tahdeissa 118–119 (ks. esimerkki 64). Pasuudoiden soittama sointu (Dis–E–G) tahdeissa 120–121 viittaa glissandoineen jälleen ydinmotiiviin.

ritmico , portato

ESIMERKKI 64. 5. sinfonia. Ydinmotiivin aineksia yhdistyneenä skaalamuodostelmiin (t. 118–122).

Tahdista 123 alkaen musiikin eteneminen tyrehtyy: läpi orkesterin vaeltaneet skaalamuodostelmat ovat päätyneet suppeaa sävelalaa kierteleviksi kuvioinneiksi ja puhaltimien tekstuuri on fragmentoitunut yksittäisiksi sävelpisteiksi ja läppävibratoiksi – jouset soittavat ”mikropolyfoniaansa”. Huomio kannattaa kiinnittää tahdissa 124 viulujen sävelvuorotteluihin, jotka on merkitty *marc. poco*. Viittaus lyyriseen aiheeseen on ilmeinen, mikä jatkossa vain vahvistuu: etenkin alttoviulun ele tahdissa 125 viittaa jo rytmensäkin puolesta sivuteema-ainekseen. Sävelvuorottelu korostuu tahdeissa 127–128, joissa tekstuuriin ilmestyy lisäksi peilisyymmetriaan viittaavia liikkeitä. Huomio kannattaa kiinnittää myös tahdissa 127 esiintyvään 1. viulujen ja alttoviulujen puhtaaseen kvinttiin (b–eis¹), joka erottuu ympäröivästä dissonoivasta tekstuurista selkeästi. Vaikuttaa ilmeiseltä, että tahdista 118 alkaneet tapahtumat ovat tähänneet tähän teema-aineksien risteymään, jossa skaalamuodostelmat viimein lopullisesti tyrehtyvät jousien ja puupuhaltimien viuhkamaisesti aukeavaan kudokseen ja käyrätorvien ydinmotiivin muunnokseen tahdissa 129. Ei myöskään liene sattumaa, että kun viittaukset lyyriseen aiheeseen ilmestyvät kudokseen, päättyy samalla kontrabassojen *repetitio* (t. 125) – ja samalla musiikki ajautuu hetkellisesti mitä täydellisimpään konsonoivaan intervalliin (kvintti) ja samankaltaiseen harmonisesti staattiseen tilanteeseen kuin hetkeä aiemmin tahdeissa 95–105.

Koko orkesterin soittama ydinmotiivin makromuoto tahdissa 129 laantuu välittömästi jousien verkkaisesti eteneviin, lähes pysähtyneisiin sointeihin tahdeissa 131–132, joiden viuhkamaisesti avautuvat linjat viittaavat tahteihin 17–19 ja edelleen ydinmotiiviin. Pysähtynyt ja ei-pulsatiivinen tekstuuri viittaa lisäksi *3. sinfonian* hitaan osan vastaaviin kohtiin ja myös pitkälle tulevaisuuteen: orkesteriteoksen ...*mutta tähän on maisema, monsieur Dali!* hitaisiin jousitaitteisiin.

Klarinetit soittavat – ehkä hieman yllättäen – lyyrisen aiheen hyvin pitkälle alkuperäisessä hahmossaan tahdeissa 133–136: terssiharmoniat, karakteristinen rytmimotiivi ja asteittainen taukojen katkoma liike ovat miltei alkuperäisessä muodossaan. Rakenteellisesti on samalla kyse paluusta teoksen alun asetelmiin: dramaattisesti avautuvaa viuhkaa (t. 129) – eli ydinmotiivia – seuraavat sointiväriin muutos (oboen läppävibrato ja jousien pysähtyneet soinnit) sekä lyyrinen aihe klarineteilla.

Sivuteema-aineksen alla sordinoidut pasuunat soittavat jälleen ydinmotiivin muunnosta (t. 135–136). Tahdista 135 lähtien koko orkesteri johdattaa vähitellen dynamiikaltaan voimistuvilla ylöspäisillä asteliikkeillä ensimmäisen jakson päätökseen. Näille kiilamaisille muodostelmille on jälleen ominaista sekuntivoittoinen harmonia (vrt. t. 140), joka viittaa tahdissa 118 esiintyneeseen dramaattisen aiheen esiintyöntymiseen. Myös ydinmotiiville karakteristinen alkurytmi viittaa pääteema-ainekseen. Silti kudokseen liittyy jälleen myös piirteitä lyyrisestä aiheesta, kuten 1. viulun rytmi ja sävelvuorottelu tahdissa 139.

Ensimmäinen jakso päättyy tahdissa 141 teema-ainesten samanaikaiseen esiintymään: sordinoitujen trumpettien muunnos ydinmotiivista ja puupuhaltimien muunnos lyyrisestä aiheesta (karakteristinen rytmi, sävelvuorottelu ja peilisyymmetria – mutta ilman terssiharmonioita).

6.5.2 Toinen jakso

5. sinfonian ensimmäinen jakso oli alkutahdeista lähtien jatkuvaa metamorfoosia – ”kehittelyä” –, joten *sinfonian* toista jaksoa ei missään nimessä voida pitää

“kehittelyjaksona”. Itsenäiseksi kokonaisuudeksi toinen jakso erottuu ainoastaan itsepintaisen rytmiostinaton takia, joka tosin on muunnos kolmannen ja neljännen taitteiden skaalamuodostelmista. Ja omaksi kokonaisuudeksi toinen jakso hahmottuu juuri sen takia, että yhtenäinen rytmien modus hallitsee teosta yli neljän minuutin ajan – missään toisessa Meriläisen teoksessa rytmi ei säily yhtä pitkään muuttumattomana. Toinen jakso poikkeaa äärijaksoista myös sen puolesta, että se sisältää huomattavan runsaasti nuottitarkkoja jakson sisäisiä kertauksia.

Toisen jakson aikana tekstuuri pyrkii jatkuvasti tihentymään dynaamisiksi nousuiksi. Tihentymät ovat samalla rakenteellisia rajakohtia. On myös mielenkiintoista, että toinen jakso ikään kuin hengittää laajemmin kaarin kuin aiemmin – tapahtumien määrä suhteessa keston on nimittäin huomattavasti vähäisempää kuin edeltäneessä jaksossa. Sama koskee myös kolmatta jaksoa, joten musiikillinen intensiteetti tapahtumien runsauden tasolla keskittyy ensimmäiseen jaksoon, kun sitä vastoin tekstuurin tihentymien ja dynaamisten nousujen puolesta etenkin toinen ja kolmas jakso ovat keskeisessä asemassa.

Tavallaan toinen jakso vastaa luonteeltaan etenkin Meriläisen pianoteoksissa esiintyviä *perpetuum mobile* -osia siten, että itsepintaisesti jatkuva säännöllinen rytmikka jatkuu keskeytyksettä, ja että kokonaisuuden sisään kietoutuu laajoja nuottitarkkoja kertauksia.

5. taite (t. 141–204). Viides vaihe jakaantuu kahteen puoliskoon: 141–170 ja 170–204. Ensimmäisessä puoliskossa rytmiostinato esiintyy jousilla ja jälkimmäisessä puhaltimilla.

Toinen jakso alkaa kolmannen ja neljännen taitteiden skaalamuodostelmien transformaatiolla siten, että koko toista jaksoa hallitseva rytmiostinato vaeltaa em. skaalamuodostelmien tavoin hieman päämäärättömän oloisesti ylhäältä alas ja alhaalta ylös (ks. esimerkki 65). Rytmiostinato siis yhdistyy skaalamuodostelmiin, joten kyse on ensimmäisen jakson loppupuoliskon tapahtumien luonnollisesta jatkumisesta transformaation puitteissa. Viides taite näin ollen jatkaa edellisen taitteen tapahtumien työstämistä vastaavalla tavalla kuin edeltäneissäkin taitteissa oli tapahtunut, mikä samalla saattaa asettaa kyseenalaiseksi sen, voiko tahdistaa 141 alkaneita tapahtumia pitää varsinaisesti uutena *jaksona* – kuten toisaalta myös sen, voiko teoksen kokonaisuutta mieltää kolmeen jaksoon rajautuvana kokonaisuutena.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vle). The score is for measures 141-145. Above the staves, there are tempo markings: 'accel.' followed by a box containing a quarter note and '66', and then 'andantino, ritmico molto'. There are also large numbers '9' and '8' indicating the time signature. A box with '145' is placed above the second staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamic markings like 'p' and 'pizz.'. At the bottom, there is a 'quasi' marking and a small rhythmic diagram.

ESIMERKKI 65. 5. sinfonia. 2. jakson rytmiostinato (t. 141–145).

Rytmiostinaton yhteys aikaisempiin skaalamuodostelmiin selviää heti toisen jakson alkutahdeissa. Oboe soittaa ylöspäin kohoavaa astekulkua, johon fagotti vastaa alaspäisellä skaalaliikkeellä – samaan aikaan jousien rytmiostinato vaeltaa oikeudellisesti vuoroin ylös- ja alaspäin. Puhaltimien nopeat 16-osapyrähdykset (t. 149) muuttavat tekstuuria hieman: puhaltimien skaalamuodostelmat päättyvät ja tahdista 155 alkaen ne transformoituvat taukojen erottamiksi ylös- ja alaspäin eteneviksi sekunti- ja terssisoluiksi (16-osaparit). Liikkeiden suunnat ovat kuitenkin vastaavat kuin skaalamuodostelmissa. Solujen vertikaalinen ryhmitys viittaa vaiherytmiin: aluksi (t. 155 alkaen) ne esiintyvät rytmisesti yhtä aikaa, mutta tahdista 160 lähtien ne loittonevat toisistaan yhden 16-osan verran.

Vaiherytmiä seuraa pieni tihentyminen tahdeissa 168–170, jonka jälkeen rytmiostinato siirtyy puhaltimille ja 16-osaparit puolestaan jousille ja lyömäsoittimille. Jälleen 16-osaparit toteuttavat vaiherytmiikkaa: aluksi (t. 172) samarytmisesti, tahdeissa 177–178 yhden 16-osan verran toisistaan erillään ja lopuksi (t. 178) jälleen samarytmisesti. Tämän yllä trumpettien säveltoistot viittaavat myös vaiherytmiin, vaikka 1. trumpetin rytmi ei olekaan täysin säännöllinen. Vaiherytmiä seuraa sointiväriin muutos tahdissa 181 (1. viulujen huiluäänet) ja nämä molemmat viittaavat rajakohtaan, eli tahdeissa 186–190 esiintyvään ensimmäiseen todella massiiviseen tihentymään. Tihentymän alku (t. 187) on edellisen pienen tihentymän (t. 169) lähes nuottitarkka kertaus, mikä osoittaa sen, että edellinen tihentymä päättyi kesken pääsemättä kunnolla edes alkuun. Tihentymässä huomio kiinnittyy etenkin lyyriseen aiheen muunnokseen tahdeissa 188–190 (huilut ja oboet sekä trumpetit – vrt. myös kolmannen ja neljännen taitteiden skaalamuodostelmat).

Viides taite päättyy huipentuman jälkeiseen tekstuurin rauhoittumiseen ja musiikin laantumiseen (t. 191 lähtien). Myös rytmiostinato tuhoutuu väliaikaisesti tahdista 192 lähtien: bassoklarinetti ja 1. fagotti jatkavat ostinatoa, joka kuitenkin vähitellen transformoituu aleatorisesti yksittäisiksi 8-osiksi (t. 197; ks. esimerkki 66). Aivan viidennen taitteen lopussa (t. 197 lähtien) kuullaan vielä puupuhaltimilla viittauksia lyyriseen aiheeseen.

The image shows a musical score for Example 66, which is a rhythmic ostinato. The score is written for several woodwind instruments: Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bass Clarinet (B.Cl.), Bassoon 1 (Fag. 1), Bassoon 2 (Fag. 2), and Contrabassoon (C.Fag.). The score is divided into two systems. The first system shows the initial complex 16-beat rhythmic pattern. A box highlights the instruction "Libero" and "continuare sempre; ritardando indipendente e trasformare la figura poco a poco". The second system shows the transformation of the ostinato into a simpler 8-beat pattern. Dynamics include *pp*, *p*, and *dim. poco a poco*.

ESIMERKKI 66. 5. sinfonia. Rytmiostinaton aleatorinen diminuutio yksittäisiksi 8-osiksi (t.191–198).

6. *taitte* (t. 204–276). Viidennen taitteen tavoin myös kuudes taite jakaantuu kahdeksan puoliskoon: 204–246 ja 247–276. Jälleen ensimmäisessä puoliskossa rytmiostinato esiintyy jousilla ja jälkimmäisessä puhaltimilla. Tahdeissa 253–270 kerrataan lähes nuottitarkasti tahtien 170–186 tapahtumat.

Kuudennen taitteen aikana vaskien muunnokset ydinmotiivista kasvavat laajuudeltaan ja dynamiikaltaan, ja johtavat viimein toisen jakson kulminaatioon ja dynaamiseen nousuun (t. 235 lähtien). Vaskien voimalliset crescendot tuovat lisäksi etsimättä mieleen Sibeliuksen orkesteriteosten crescendomaneerit. Yksityiskohtana kannattaa mainita käyrätorvien ydinmotiivin muunnosta muistuttava aihe (t. 203 lähtien), jonka sävelvuorottelut kuitenkin viittaavat lyyriseen aiheeseen (vrt. ensimmäisen jakson vastaavat muunnokset).

Kuudennen taitteen alussa tekstuuri on hyvin ohutta – etenkin tahdeissa 212–219. Tahdissa 219 esiintyvä jousien ydinmotiiviin viittaava ele toimii ”käskijänä”, toisin sanoen lähtölaukauksena, joka johtaa välittömästi (t. 220 lähtien) huippukohtaan rakentamiseen sekä tiheyden ja dynamiikan asteittaiseen kasvattamiseen. Tahdeissa 220–229 puupuhaltimet soittavat vielä viitteitä lyyriseen aiheeseen (skaalamuodostelmat), mutta dynaamisen nousun myötä (t. 230 lähtien) viittaukset päättyvät. Kulminaatiopisteessä (t. 235) jousien rytmiostinato on ajautunut tilanteeseen, jossa rytmimotiivin äärisävelten väinen intervalli on puhdas oktaavi, jolloin c-sävel ankkuroituu hetkelliseksi, tahdin mittaiseksi tonaaliseksi keskukseksi.

Huipentuma laantuu nopeasti t. 240 alkaen. Puhaltimet esittävät tahtiin 80 viittaavan kadenssaalisen eleen tahdissa 242 ja vasket puolestaan jo tahdissa 26 esiintyneen pysäyttävän eleen muunnoksen tahdeissa 244 ja 246. Tämän jälkeen rytmiostinato siirtyy jälleen puhaltimille ja koko kuudennen taitteen loppu on tahtien 170–186 kertausta. On syytä mainita, että nuottitarkka kertausta päättyy juuri ennen kuin olisi seurannut viidennen taitteen kulminaatio ja suuri tihentyminen. Huippukohtaan sijasta musiikki vaimenee jousien hauraksi huiluääniksi (t. 271), joka valmistaa tietä kolmannelle jaksolle. Aivan vastaavan kaltainen nuottitarkan kertausta katkaiseminen ennen huippukohtaa oli tapahtunut jo 2. *sinfoniassa!*

6.5.3 Kolmas jakso ja kooda

Kolmas jakso keskittyy lähes yksinomaan lyyriseen aiheeseen. Tavallaan kolmas jakso on kertausjakso, josta dramaattinen aihe puuttuu ja ainoastaan lyyrinen aihe (molemmat versiot) esiintyy. Tosin dramaattisen aiheen kertausta ei tarvita, sillä edellisen toisen jakson päätösvaiheet olivat vaskien koko voimalla keskittyneet dramaattiseen ainekseen. Näin ollen 5. *sinfonian* rakenne vastaa Sibeliuksen 4. *sinfonian* ensiosaa, jossa siinäkin kertausjakso alkaa sivuteemalla, eikä pääteemaan kajota – koska kehittelyjakso oli juuri hieman aiemmin pääteemaa käsitellyt. Dramaattinen aihe esiintyy vasta koko teoksen huippukohtassa ja kliimaksissa (t. 310 alkaen), jossa teema-ainekset esiintyvät yhtä aikaa, toisiinsa sulautuneina.

5. *sinfonian* yksi keskeisiä rakenteellisia ajatuksia on lyyrisen aiheen kerta kerralta yhä laajemmat ilmenemismuodot teoksen aikana. Kolmannessa jaksossa esitellään tämän prosessin lopputulos, ts. kuinka lyyrinen aihe lopulta soi täydessä loistossaan (kliimaksi t. 310 alkaen).

7. *taitte* (t. 276–290). Seitsemäs taite käsittää lyyrisen aiheen ensimmäisen esiintymisen laajassa muodossa, mutta lopputulos ei vielä päädy tyydyttävästi.

Tahdista 276 lähtien aihe soi lähes täsmälleen siinä muodossa kuin se oli esiintynyt ensimmäisen jakson alussa tahdista 20 lähtien. Lyyrisen aiheen etenemisen kuitenkin murtaa vaiherytmi, joka tällä kertaa on täysin ”oikeaoppinen”: kontrafagotin 8/8, trumpettien 11/16 ja pasuunoiden 5/8 esiintyvät yhtäaikaan ja tuottavat vaiherytmille tyypillisen polyrytmisen kudoksen.

8. *taite* (t. 290–319). Kahdeksannen taitteen alussa sointi muuttuu ja tekstuuri ohenee äärimmilleen (klarinetin läppävibrato sekä jousien huiluäänet ja ponticellot). Heti taitteen alussa (t. 293) jouset esittävät muistuman ydinmotiivista hauraina flageolettisointeina (ks. esimerkki 67). Klarinetit soittavat t. 299 lähtien lyyristä aihetta siinä muodossa kuin se esiintyi ensimmäisessä jaksossa tahdista 10 lähtien. Tämä johdattaa koko teoksen kliimaksiin tahdista 310 lähtien, jossa teema-ainekset soivat koko voimassaan yhtä aikaa (vaskilla ydinmotiivin etäinen muunnos ja puupuhaltimilla lyyrisen aihe).

ESIMERKKI 67. 5. sinfonia (t. 292–294). ”Laatikoiden” sisään piirrettyjä ainutkertaisia tai toistuvia musiikillisia tapahtumia, jotka ovat irrallaan ympäröivästä rytmisestä kudoksesta.

Kooda (t. 320–329). Koodassa tavallaan palataan vaiherytmin myötä teoksen alkutahtien ääni-tauko -vastakohta-asetelmaan. Kooda alkaa tahtien 80–81 kadenssaalisen eleen nuottitarkalla kertauksella (t. 320–321). Teos päättyy jousien ja vaskien tuottamaan vaiherytmiin (jousilla 5/8 ja vaskilla 11/16). Vaiheistus saavutetaan – ensimmäisen ja ainoan kerran koko teoksessa – sinfonian päätöstahtissa. Sinfonian lopputahteja säveltäessään Meriläisen mielessä väikkyi idea, että vaiherytmi – ja sen myötä koko teos – ikään kuin jatkuisi vielä teoksen päätymisen jälkeen (Meriläinen 1990). 5. *sinfonian* päätöstahtit tuovat myös mieleen 3. *sinfonian* päätösrhythmin.

6.5.4 Yleisiä huomioita viidennestä sinfoniasta

Dramaattinen aihe ja lyyrisen aihe ovat kaksi saman motiivisen materiaalin toisilleen vastakkaista ilmenemismuotoa. Meriläiselle epätyypilliseen tapaan tämä metamorfoosi tapahtuu jo sinfonian alkutahdeissa sen sijasta, että metamorfoosiin edettäisiin teoksen aikana vähitellen transformaatioprosessin kautta. Sinfonian kuluessa kahden teema-aineksen sisältämiä ominaispiirteitä yhdistellään ja

muunnellaan eri tavoin transformaation keinoin, jolloin toisinaan saattaa olla vaikea sanoa mikä yksityiskohta milloinkin on peräisin dramaattisesta, mikä lyyrisestä aiheesta. Mutta samalla *5. sinfoniaan* sisältyy myös perinteistä sinfonista ajattelutapaa: pää- ja sivuteema-ainekset esitellään perinteiseen tapaan peräjälkeen ja teos rakentuu yhtenäiseksi jatkumoksi näiden teema-ainesten transformaatioketjujen myötä. Sonaattimuodon ideaa tuskin on havaittavissa, sillä ”kehittely” alkaa heti teoksen alkutahdeissa eikä mitään varsinaista ”kehittelyvaihetta” voida teoksesta osoittaa. *5. sinfonia* ei myöskään sisällä yksiosaisuuden puitteisiin integroituja hitaan osan tai scherzon elementtejä. Toisen jakson rytmiostinaton ehkä hieman tanssillinen rytmikka voisi sinänsä viitata scherzomaisuuteen, mutta koska keskijakson tehtävänä on siivittää musiikkia dynaamisiksi nousuiksi ja tihentymiksi, ei scherzokarakterääriä varsinaisesti voida osoittaa. Rytmikarakterinsa puolesta toinen jakso toki hahmottuu tempoltaan nopeahkona vaiheena, muttei niin selkeästi äärijaksoista erottuvana kuin Meriläinen on todennut. On myös selvää, että toisen ja kolmannen jaksojen funktiona on rakentaa tihentymiä, kun sitä vastoin ensimmäisen jakson tehtävänä on ensisijaisesti temaattisen materiaalin työstäminen transformaation puitteissa. Yksityiskohtien tasolla musiikilliset tahtumat keskittyvät ehdottomasti ensimmäiseen jaksoon.

Voidaan sanoa, että perinteinen kahdenpuoleinen rakenne enintään häämöttää kokonaisuuden taustalla, sillä kolmatta jaksoa ei voida pitää kertausjaksona, koska sen aikana ei varsinaisesti kerrata mitään materiaalia, vaan kyseessä on metamorfoosiprosessin lopputuloksen esittely (ts. dramaattisen ja lyyrisen aineksen yhdistyminen). On myös huomioitava kolmannen jakson alussa lyyrisen aiheen ensimmäisten esiintymiskertojen huomattava laajuus verrattuna ensimmäiseen jaksoon (erityisesti t. 300 alkaen). Mikäli kolmatta jaksoa halutaan pitää kertausjaksona, niin kyse on enintään Ahon terminologian mukaisesta ”psykologisesti uskottavasta”, huomattavassa määrin muuntuneesta kertauksesta. *5. sinfonia* ei näin ollen ole aivan niin ”hyvinkin pelkistyväksi kolmivaiheiseksi klassiseksi kokonaisuudeksi” jäsentyvä kokonaisuus, kuten Meriläinen on sanonut (Meriläinen 1984a). Yksi *5. sinfonian* erikoinen piirre vastaa yli vuosikymmen aikaisemmin valmistunutta *2. sinfoniaa*, nimittäin nuottitarkan kertauksen katkaiseminen (toisessa jaksossa) juuri ennen kuin kertauksessa olisi seurannut huipentuma.

5. sinfonian – samoin kuin *3. sinfoniainkin* – sinfonisuus on lähinnä deduktiivista motiivitekniikkaa, joka Heiniön mukaan on toisen maailmansodan jälkeen esiinnousseelle säveltäjäpolvelle tyypillistä: ”Mitä sinfonisuus sitten on, siitä säveltäjät antoivat pikemmin viitteitä kuin määritelmiä. [...] Erityisesti orgaanisuus – muodon kasvaminen yhdestä siemenestä [...] – tuli monien säveltäjien lempi-ilmaisuksi. Se mitä Einar Englund, Joonas Kokkonen, Aulis Sallinen, Usko Meriläinen ynnä monet muut tällä tarkoittivat, merkitsi käytännössä *deduktiivista motiivitekniikkaa*: mahdollisimman rajatusta ja kiteytetystä melodis-harmonisesta perusmateriaalista kehitellään ’loogisesti’ – kuten oli tapana sanoa – koko teos, ilman että tuon materiaalin ulkopuolelle eksytään. Tämä tekniikka ei tietenkään rajoitu pelkästään sinfoniamusiikkiin [...]” (Heiniö 1995, 65.)

On ilmeistä, että Meriläinen pitää tämän kaltaista rakenneperiaatetta sinfonisuuden kriteerinä: ”Pohjimmiltaanhan on kysymys musiikissa olennaisesta ajatustavasta; tietystä perusmateriaalista kehittyä laajentuvia hahmoja” (Meriläinen 1987c). Meriläisen asennetta kuvaa myös lausunto keväällä 1976, jolloin työn alla oli *5. sinfonia* – teosnimikkeestä hän ei vielä siinä vaiheessa halunnut sanoa mitään varmaa:

“Radio on tilannut minulta teoksen, joka tulisi ensi syksyn [1976] konserttiin radion 50-vuotisjuhliin. Minulla on nyt aikamoinen työpaine päällä. Sinfonista teosta minulta on pyydetty RSO:lle, mutta en sano sen nimikkeestä vielä sen tarkemmin. Jos se näin lyhyessä ajassa onnistuu, niin ehkä minä nimitän sitä sinfoniaksi; jos se ei onnistu, niin se on sitten joku orkesterisarja tai jotakin.” (Meriläinen 1976b.)

5. *sinfonian* transformaatioprosessi koskee ensisijaisesti melodis-motiivista työstämisestä, mutta vasta toissijaisesti rytmiä ja vähäisimmässä määrin sointiväriä. Pitkin 1970-lukua Meriläinen oli kuitenkin hakeutumassa kohti musiikin eri parametrien yhä täydellisempää tasa-arvoa, mikä ilmeni selkeimmin 4. *pianosonaatissa* ja *sellokonsertossa*. Nämä pyrkimykset vahvistuivat entisestään 1970-luvun viimeisinä vuosina ja onkin kuvaavaa, ettei Meriläinen ole enää säveltänyt sinfonioita – musiikillisilta painoarvoiltaan sinfonisia teoksia kylläkin, mutta ei enää otsakkeiltaan perinteen painolastilla kuormitettuja. Ja on myös syytä todeta, että 5. *sinfonian* jälkeen Meriläinen palasi seuraavan kerran lajiperinteeseen viittaaviin teosotsakkeisiin vasta vuonna 1992 3. *jousikvartettonsa* yhteydessä.

6.6 Dialogeja pianolle ja orkesterille

Dialogeja pianolle ja orkesterille – Meriläisen kolmas konsertoiva teos pianolle ja orkesterille – valmistui vuonna 1977. Siinä Meriläinen pyrki omien sanojensa mukaan luomaan ympäristön, jossa solisti olisi “mahdollisimman vapaa toteuttamaan kaikkia mielteitään”, ja jossa “orkesteri toimisi solistin oikkujen mukaan” (Meriläinen 1984b). Toisaalta pianon ja orkesterin välinen vuoropuhelu ei perustu niinkään perinteisen konserttomuodon edellyttämille keskinäisille jännitteille, vaan tähtää ensisijaisesti kollektiivisiin päämääriin – kuten otsakkeestakin voi päätellä. Kadensseja ei sellokonsertton tavoin esiinny, tosin ensimmäisen osan suurta, tuttipintoja kasvattavaa kulminaatiota voidaan pitää pianon ja orkesterin yhteisenä kadenssina. Meriläinen sävelsi teoksen Liisa Pohjolaa ajatellen ja Pohjola yhdessä Paavo Raution johtaman Tampereen kaupunginorkesterin kanssa kantaesitti sen syyskuussa 1978.

Meriläinen on kertonut *Dialogeista* seuraavaa:

“Se [*Dialogeja pianolle ja orkesterille*] liittyy ‘romanttiseen kauteeni’. Minä aina hämmästelen sitä, että minut luetaan modernistien joukkoon. Kyllä se varmasti pitää paikkansa, mutta itse asiassa 1970-luvulla minulla oli selvästi ‘romanttinen kauteni’, ja oikeastaan tämä on sen päätös. Se on myös teos, jonka halusin tehdä sen takia, että minua kiinnostivat tietyt soinnilliset seikat. *Neljäs pianosonaatti* oli hyvin kiinnostava miljö, joten halusin tehdä vielä pianon ja orkesterin kanssa samalla tavalla. Tämä teos oikeastaan siis päättää yhden vaiheen minulla, jonka jälkeen tulevat sitten uudet ongelmat ja ehkä *Simultus*-kvartetto ilmaisee kaikkein selvimmin uutta asennoitumistani. *Dialogithan* on täynnä ‘romanttista puhkua’. [...] Halusin siis tehdä vielä kerran *neljännen pianosonaatin* sointimailman orkesterin kanssa ja katsoa, miten se toimii tällä tavalla. Kyllä se oikeastaan oli ihan tietoinen lähtökohta. Sitä vaan sitten ajautui tekemään sitä teosta, en minä muista, että siinä olisi ollut sen kummempaa lähtökohtaa. Toisaalta yksi voidaan vielä mainita: jos tutkii *neljättä pianosonaattia*, niin se on itse asiassa hyvin konsonanssipitoinen teos; siinä minua kiinnosti myöskin romanttinen terssi. Ja siellä on paljon hyvin perinteistä sointia, jonka halusin ikään-

kuin laajentaa siihen suuntaan. Ja samaa ominaisuutta on myös *Dialogeissa*: soinnillisesti siinä on suhteellisen paljon perinteistä sointimaailmaa, josta sitten erikoistuvat nämä pianon klangit, jotka silloin olivat ainakin minulle itselleni ihan uusia.” (Meriläinen 1984b.)

”Luulen, että *Dialogit* on tietyn rituaalisuuden huipentuma, jota on ilmeisesti esiintynyt minulla aikaisemminkin. Minulla oli sitä säveltäessäni hyvin vahva tuntu tietynlaisesta rituaalisuudesta. En oikein tiedä mistä se tulee, mutta eräänlainen eepisyuden maku siinä on – kuten oli *neljännessä pianosonaatissakin*. [...] Ei minulla mitään kerto-
musta ollut [...], mutta esimerkiksi viimeinen osa alkaa siten, että sormella pompotetaan pianon kieliä. Siitä syntyy rumpumainen, vähän mystinen sointi, josta se lähtee kehittämään. Tai sitten nuo ihan alun ainekset, jotka muuten ovat varsin perinteisiä, siis avoimet jousiorkesterin soinnit – mutta siellä raavitaan samalla myös pianon sisältä klangeja, joten siitä muodostuu sellainen sointikartta. Ja tähän teokseen liittyy tietty, voisi sanoa rituaalinomaisuus, että siinä huippukohtineen on pyrkimystä myös vähän mystisismiinkin. Joku tietty epämääräinen rituaalisuus siinä oli, muistan sen ihan selvästi. En osaa kuvata sitä sanoin, enkä lähemmin sen sisältöä. Samoin kuin esimerkiksi Bergmanilla minusta siellä 70-luvulla on selvästi joku tietty rituaalisuus, joka huipentuu ikään kuin visioon, sellaiseen tanssiin tulen ympärillä – ”Fire, Fire”. Jotakin tällaista minulla oli ilmassa silloin 70-luvun loppupuolella.” (Meriläinen 1984b.)

Meriläisen mukaan ensimmäisen osan johdantotahdit muodostavat *sointikartan*, johon sävellyksen tapahtumat tavalla tai toisella palautuvat. Tähän on kuitenkin huomautettava, että teoksen aikana esiintyvän materiaalin yhteys johdantotahteihin on tosin huomattavasti väljempää kuin esimerkiksi edeltäneessä *5. sinfoniassa*.

Teoksiaan esitellessään Meriläinen käyttää kernaasti vertauksia perinteisestä musiikista tuttuihin ilmiöihin. Näin hän tekee *Dialogienkin* kohdalla. Hänen mukaansa *Dialogien* kaikissa kolmessa osassa ilmenee ”klassinen erilaisten asioiden vastakohta-ajattelu” ja esimerkkinä hän mainitsee säännöllisen ja vapaasti hahmottuvan rytmien välisen vuorovaikutuksen, joka toteutuu *Dialogeissa* ”monilla eri tavoilla”. Edelleen Meriläinen mainitsee ensimmäisestä osasta ”pääteemaominaisuuden” ja ”sivuteemaominaisuuden”, kehittelyjakson huippukohtineen sekä kertauksen – tai paluun alun aiheisiin. Toinen osa perustuu kahteen perusominaisuuteen, toisaalta hiljaisiin sointeihin ja eri värisiin pianon ääniin sekä toisaalta pianistiseen kuviointiliikkeeseen. Osalle on ominaista staattinen tapahtuma ja sitä vastaan piirtyvä liike. Viimeistä osaa Meriläinen on nimittänyt ”rytmi-passacagliaksi”, sillä ”koko osa perustuu toistuvaan rytmisarjaan 5/4-4/4-3/4-2/4-1/4”. (Meriläinen 1984b.)

Dialogeja pianolle ja orkesterille on kolmiosainen, mutta osien väliset rajat on taidokkaasti häivytetty – *Concerto per trédicin* ja *sellokonserton* tavoin. Ensimmäisen ja toisen osan yhdistää hidas rytmipulssi, jonka on tarkoitus sykkiä osien välisen tauon ajan – Meriläisen mukaan sen on määrä ylläpitää intensiteettiä ja ”olla merkinä sävellyksen rituaalisuudesta” (Meriläinen 1984b). Toisaalta ensimmäinen osa päättyy pianon vieraannutettuihin sointeihin, joille toisen osan pianismi suurelta osin perustuu. Toisen osan lopussa on lyömäsoittimilla suhteellisen nopea rytmikuvio – säännöllinen rytmi, jota vastaan pianon kuviointi hahmottuu vapaasti. Viimeinen osa alkaa tällä samalla rytmillä ja tempolla, joka siirtyy nyt lyömäsoittimilta pianolle.

Teoksen aikaulottuvuutta koskeva notaatio noudattelee – viimeistä osaa lukuunottamatta – *neljännessä pianosonaatista* tuttua merkintätapaa. Agogisia

muutoksia ilmaisevia kiilamaisesti laajentuvia ja supistuvia palkkeja käytetään etupäässä piano-osuudessa. Pääsääntöisesti *Dialogeissa* käytetään tahtiviivoja (toisin jälleen lähinnä koordinoinnin apuna), mutta paikoittain Meriläinen siirtyy jo tila-aika -notaatioon: musiikillisten tapahtumien tai yksittäisten sävelien keskinäistä sijoittumista ilmaistaan siten, että aikaa vastaa nuottipaperin silmämääräinen tila vasemmalta oikealle (ks. esimerkki 68). Tässä vaiheessa Meriläinen ei kuitenkaan vielä käytä sekunteja ilmaisemaan taukojen kestoja. *Dialogien* päätöstahteista löytyy myös erikoinen kuriositeetti. Jousisoittajien on määrä soittaa instrumenttinsa kieliä taskukammalla, mikä Meriläisen mukaan on toisaalta "lystikäs ele", mutta toisaalta myös "sisällöllinenkin asia: kampa alkaa liikkua kohti tallaa, jolloin syntyy hyvin hiljainen, kohoava liike, ja ääni tuntuu kohoavan jonkin tuntemattomaan" (Meriläinen 1984b).

The image shows a musical score for measures 117 and 118. The instruments listed are Ob. 1, Cl., Fag., Cor. 1 3, Tr. 1, Timp., pno, and Vle. The score includes various performance instructions such as 'p poco', 'con sord.', 'poco morbido', 'morbido', 'pp', 'pp +3.', 'pp', 'Prestone con unghia poco a poco', and 'ad lib'. There are also dynamic markings like 'p' and 'pp'. The score is written in a system with multiple staves, and the measures are numbered 117 and 118.

ESIMERKKI 68. Dialogit, toisen osan tahdit 117–118.

6.6.1 Ensimmäinen osa

Dialogien ensimmäinen osa jakaantuu kolmeen jaksoon kaaviossa 14 esitetyllä tavalla. Mikäli *sellokonserton* ensiosa oli altis erilaisille muototulkinnoille, sama pätee *Dialogien* avausosaan, joka voitaneen hahmottaa myös johdantoon ja viiteen jaksoon jakaantuvana kokonaisuutena. Tällöin kaksi ensimmäistä jaksoa sisältävät pääaiheen kaksinkertaisen esittelyn ja ensimmäiset transformaatiot. Kolmannessa jaksossa esitellään sivuaihe, joka integroidaan pääaiheen yhteyteen ja toteutetaan myös sivuaiheen transformaatio. Neljäs jakso vastaa "kehittelyjaksoa" siinä mielessä, että siinä pää- ja sivuaiheet sulautetaan yhteen ja vieraannutetaan alkuperäisistä lähtökohdistaan. Viides jakso kertaa paljolti kolmen ensimmäisen jaksos tapahtumia, mutta kyse on samalla myös transformaatioprosessin lopputuloksen esittelystä.

Johdanto	(t. 1–8; kesto 2'00")	“Sointikartta”, joka esittelee sävellykselle tyypilliset pianon soinnilliset ominaisuudet. 4. <i>pianosonaatin</i> tavoin kyse on kahdesta erilaisesta soinnillisesta maailmasta – ts. pianon normaali sointi vs. normaalista poikkeava sointi. Vrt. myös sointivärikehitys ja kaksi soinnillista maailmaa 3. <i>sinfonian</i> hitaassa osassa ja <i>sellokonserton</i> 2. osassa. Johdannossa erottuvat myös normaalilla tavalla tuotetut pianon “kellomaiset” soinnit, konsonoivat harmoniat ja intervallirakenteiltaan diffuusit klusterimuodostelmat. Erikseen kannattaa mainita myös kahdeksasosin etenevät terssiharmoniat, jotka viittaavat etenkin sivuaiheeseen. Johdannon funktiona on johdatella kuulija teoksen sointimaailmaan – aivan vastaavalla tavalla kuin <i>sellokonserton</i> johdannossa. Huomio kiinnittyy koko johdannon ajan soivaan jousien avoimeen a-flageolettiurkupisteeseen (vrt. <i>sellokonserton</i> johdannon c-urkupiste).
1. jakso	(t. 8–57; kesto 5'20")	Koostuu lähes kokonaisuudessaan pääaiheesta. Sivuaihe esiintyy vasta jakson jälkipuoliskolla yhdistyen lähes välittömästi pääaiheen ominaisuuksiin. Jakaantuu kolmeen taitteeseen.
1. taite	(t. 8–23; kesto 1'20")	Pääaihe.
2. taite	(t. 24–40; kesto 1'25")	Pääaiheen transformaatio.
3. taite	(t. 41–57; kesto 2'35")	Sivuaihe + pääaihe, sivuaiheen transformaatio.
2. jakso	(t. 57–92; kesto 3'15")	Yhtenäinen pää- ja sivuaiheiden transformaatiovaihe. Alkaa sivuaiheen transformaatiolla, mutta keskeisessä asemassa ovat pääaihe sekä sivuaiheen transformaatio pääaiheen kaltaiseksi. Temaattiset aiheet sulautuvat metamorfoosin myötä yhteen.
3. jakso	(t. 92–111; kesto 2'35")	Kertauksen omainen jakso. Liittyy täysin saumattomasti toiseen jaksoon. Keskittyy pääaiheeseen, joka on saanut tiettyjä sivuaiheen piirteitä. Sivuaihetta ei kerrata, mutta ensimmäisen jakson pää- ja sivuaihetta yhdistänyt pianon transiioaihe kertautuu jousilla.

KAAVIO 14. Dialogien ensimmäisen osan rakenne.

6.6.1.1 Johdanto ja ensimmäinen jakso

Johdannon ajan soiva a-urkupiste muodostaa musiikillisen “tilan”, johon yksittäiset alkuidut sijoittuvat (vrt. myös 2. *pianokonserton* ja *sellokonserton* johdannot). Sama ajatus jatkuu toisen osan alkupuoliskossa, jossa fis-urkupiste muodostaa paitsi “tilan”, myös miljöön, jossa on mahdollista kuunnella yhden sävelen erilaisia sointisävyjä. Tällaiset “aikaa uhmaavat” pitkät pysyvät sävelet tulivat *Dialogien* jälkeen tavallisiksi Meriläisen teoksissa. Musiikillinen “tila” on Mikko Heiniön käyttämä käsite: “Meriläisellä tuon *tilan* vaikutelman luovat usein staattiset puitteet, ‘ääriviivat’, jotka on ‘piirretty’ paikallaan pysyvillä, jo soinniltaan epäaktiivisilla äänillä kuten viulujen flageoleteilla tai bassojen hiljaisella pedaalilla” (Heiniö 1991a, 136). Johdannosta voidaan havaita myös teokselle luonteenomaisia polariteetteja, kuten liike – staattisuus, sidottu – vapaa rytmi, normaali – vieraannutettu sointi, konsonoivuus – dissonoivuus (esimerkiksi klusterit), matala – korkea rekisteri, lyyrinen heleys (korkea rekisteri, konsonoivuus) – dramaattinen uhmakkuus (matala rekisteri, klusterit).

1. taite (t. 8–23). Ensimmäinen taite koostuu pääaiheen esittelystä. Yhdessä toisen taitteen kanssa se muodostaa hyvin yhtenäisen ajatuslinjan, jolle kolmannen taitteen sivuaihe luo kontrastin. Pääaihe jakaantuu kolmeen eleeseen (ks. esimerkki 69), joiden aikana 12-sävelisyys täyttyy varsin suoraviivaisesti. Ensimmäisessä eleessä, hieman päämäärättömästi hapuilevassa staccatokuviossa täyttyy sävelala h–e – eli puolet kromaattisen asteikon sävelistä. Toisessa eleessä, pääaiheelle karakteristisessa pianon “kilisevässä” kuviossa otetaan lisäksi sävel f käyttöön, ja viimeisessä eleessä, vapaarytmisesti kiihtyvässä skaalajuoksutuksessa käyttöön otetaan puuttuvat sävelet fis–ais. 12-sävelisyyden täydentyminen on täysin vastaavanlaista kuin 5. *sinfonian* dramaattisessa aiheessa.



ESIMERKKI 69. Dialogien ensimmäisen osan pääaihe, joka jakaantuu kolmeen eleeseen (t. 8–9).

Pääaihe ikään kuin kuoriutuu esiin ensimmäisen eleen staccatosumusta. Eri oktaavialoihin sijoittuvat sävelpisteet, säveltoistot ja suksessiiviset terssit (erikseen kannattaa huomioida duurin ja mollin rajamailla häilyvät h–dis ja h–d) ovat pääaiheelle keskeisiä tekijöitä – kuten myös “liiketila” (so. liike-energia) ja pianolle luonteenomainen “kilisevä” sointi, kuten Meriläinen on todennut (Meriläinen 1990). Huomioida kannattaa myös toisen eleen alaspäinen liikesuunta. Pääaiheen päättävälle skaalamuodostelmalle (t. 9) ovat ominaisia paralleeli liike (tersseissä), nopea ja kiihtyvä rytmi, ylöspäin suuntautuva linja sekä supistuva kiila – kiilan kiinnesävelenä on pitkä g²-sävel. Meriläisen mukaan tahdit 8–9 (so. pääaihe) ovat variaatio partituurin 3. sivun (johdanto) tapahtumista (Meriläinen 1990).

Tahdeissa 10–23 pääteemaominaisuus – ilman staccato- ja skaala-aineksia – kokee muodonmuutoksen alun herkästi kaikuvista pianissimosävyistä dramaattiseen fortissimo-uhmakkuuteen (t. 13), jota seuraa soinnin vieraannuttaminen t. 14 lähtien. Dynamiikan lisääntyessä terssi-intervallit katoavat. Rytmikka etenee säännöllisin aika-arvoin ja pääteema-aines kilpistyy tahdissa 13 kirpeään, diskantissa soivaan 8-säveliseen sointuun, jota seuraa tukahdutetun B-sävelen repetitio. Tähän soinnin vieraannuttamiseen osallistuu myös orkesteri puupuhaltimien läppävibratoilla ja jousien flageolettikentällä. Samaan aikaan (t. 16–20) pianolla hahmottuu myös alaspäinen kromaattinen linja B–Fis. Repetitiot kilpistyvät tahdeissa 21–23 puhaltimien säännöllisessä rytmisessä etenevään sointutoistoon (jatkuu tahtiin 25 saakka) ja pianon matalassa rekisterissä kajahtavaan koloristiseen aiheeseen, jonka elementteinä ovat tukahdutetut soinnit, sävelrepetitioon päättyvä jambinen rytmi ja klustervaikutelma – sama aihe muuten päättää 4. *pianosonaatin* kolmannen osan. Tähän aiheeseen ei *Dialogien* ensimmäisen osan aikana enää palata vaan se toistuu vasta toisessa osassa. Tahdissa 23 tekstuuri on äärimmäisen ohutta: vain puhaltimien sointutoistot johdattavat musiikin seuraavaan taitteeseen. Rajakohdan merkkeinä ovat tempon hidastumi-

nen, tekstuurin ohentuminen, dynamiikan vaimeneminen ja soinnin vieraannuttaminen.

2. taite (t. 24–40). Toinen taite keskittyy pääaiheen transformaatioon ja se liittyy kiinteästi edelliseen taitteeseen jatkaen siinä aloitettua ajatuslinjaa. Pääaiheen esittely ensimmäisessä taitteessa kirjaimellisesti tukahtui pianon vieraannuttujen sointien uhkaaviin sävyihin. Samalla myös liike-energia oli tyrehtynyt. Toinen taite aloittaa tapahtumat alusta, mutta alusta lähtien voimalliseen sävyyn. Tahdissa 10 esiintynyttä *dolce*-sävyä ei enää esiinny.

Tahdeissa 24–28 pääaihe muunnetaan laajemmaksi kokonaisuudeksi, jossa kiiloja luovien skaalamuodostelmien (vrt. t 9) merkitys kasvaa. Itse pääaiheen rakenne on vielä säilynyt ennallaan (t. 24 ja 26), joskin huomio kiinnittyy tahdin 24 jälkipuoliskolla esiintyvään aiheen intervallitarkkaan inversioon, josta skaalamuodostelmat tavallaan ottavat vauhtia. Erikseen kannattaa mainita tahdistä 28 pianon terssiin päättyvä kolmisävelaihe, jonka funktiona on rauhoittaa hermoherkkiä kuvioryöppyjä.

Tähän asti käytännössä koko ajan soineet orkesterin pitkät sävelet ja soinnut päättyvät. Jousiorkesterin viuhka tahdissa 24 käynnistyy 1. taitteen päättäneellä pianon aihehman jambirytmillä. Viuhka jähmettyy peilisymmetriaa toteuttaviin sävelvuorotteluihin ja sointivärien muutokseen (*ponticello*).

Tahdeissa 29–40 pääaihe etäännyttävä tavalla alkuperäisestä rakenteestaan. Skaala- ja kiilamuodostelmia ei tällä kerralla esiinny. Terssi-intervallien poissaolo lisää kuvioiden dissonoivaa kirpeyttä ja tahdissa 32 myös pääteomaominaisuuden hahmo alkaa etäännyttävä alkuperäisestä (ks. esimerkki 70). Erikseen kannattaa mainita tahdin 32 aloittava kolmisävelaiheen muunnos (vrt. t. 28). Orkesterin osuudessa tapahtuu vähiten muutoksia: tahdit 30–33 vastaavat käytännöllisesti katsoen täysin tahteja 24–27.



ESIMERKKI 70. Dialogien 1. osan pääaiheen transformaatio (t. 32–33).

Toinen taite päättyy samankaltaisesti kuin ensimmäinen taite, pianon "tukahduttuihin" repetitioihin. Tosin tällä kertaa repetitioiden rytmi hidastuu vapaasti ja samalla vaikutelma kokonaistemposta hidastuu, jolloin siirtyminen 3. vaiheen lyyriseen *lento*-jaksoon käy luontevasti ja saumattomasti. Huomio kannattaa kiinnittää tahdistä 35 alkavaan alttoviulujen ja soolokontrabasson vaiherytmien kaltaiseen osuuteen, jossa vaiheistus toteutuu tahdissa 38. Rajakohdan merkkeinä ovat tempon hidastuminen, vaiherytmi, tekstuurin ohentuminen, dynamiikan vaimeneminen sekä pianon "tukahdutettu" repetitio.

3. taite (t. 41–57). Kolmas taite esittelee ensiosan sivuaiheen, sen transformaation sekä liittymisen pääaiheeseen. Sivuaiheelle on leimallista erittäin ohut orkestrointi. Ja on syytä mainita, että sivuaihe jää nimensä mukaisesti ensiosan aikana todellakin sivuasiaksi: keskijakso rakentuu olennaisilta osiltaan pääteomaominaisuuden kiilamaisille skaalamuodostelmille eikä kolmannessa jaksossa enää

palata sivuteemaominaisuuden pianokuvioihin – ainoastaan jouset kertaavat pianon esittämän lyyrisen transitioaiheen (vrt. t. 41–43 ≈ t. 105–108). Sen sijaan sivuaiheen mietiskelevän lyyrisyyden voidaan katsoa jatkuvan toisessa osassa, vaikka sivuaiheen materiaalia sellaisenaan ei osassa esiinnykään.

Kolmas taite alkaa pianon kolmiäänisillä mietiskelevillä legatolinjoilla. Kyseessä on muunnos toisessa taitteessa esiintyneistä pianon viuhkamuodostelmista (t. 25), mutta harvennettu rytmi, hidus tempo ja hiljainen dynamiikka luovat aivan uudenlaisen lyyrisen ilmeen. Meriläisen mukaan legatolinjat ovat synteesi edeltäneistä tapahtumista (Meriläinen 1990) ja ilmiselvästi niiden tarkoituksena on myös toimia välittävänä siltana sivuaiheen esiintymiseen. Tämän takia nimittäin kuviota transitioaiheeksi. Yksityiskohtana kannattaa panna merkille oktaaveihin päättyvät rinnakkaisliikkeet tahdin 44 lopussa, jotka viittaavat suoraan johdantoon (t. 3).

Varsinainen sivuaihe esiintyy tahdeissa 45–46 (ks. esimerkki 71). Vapaa rytmi, hiljainen dynamiikka, *dolce*-sävyt, sointurepetitiot ja terssiharmoniat ovat aiheelle ominaisia. Jatkossa merkittäväksi nousee myös sivuaiheen suppein intervallein etenevä alaspäinen liike (vrt. pääaiheen alaspäinen liike, joka tosin eteni oikullisemmin ja laajemmin intervallein). Mutta jos sivulla 16 esiintyvää kuviota vertaa pääaiheen ensimmäisiin esiintymiin (esimerkiksi t. 10–11), niin niistä huomaa myös yllättävän paljon yhteisiä nimittäjiä. Toisaalta sekä pää- että sivuaiheissa ovat intervallisuhteet ja harmoniset tekijät (so. terssi) loppujen lopuksi toisarvoisessa asemassa. Aiheiden muut karakteristiset tekijät ovat olennaisempia (kuten rytmikka, sointiväri, dynamiikka). On myös huomattava, että molemmat aiheet muuttavat ratkaisevalla tavalla luonnettaan jo ensimmäisen esiintymiskerran kuluessa. Näin ollen jatkossa ei aina voida varmuudella sanoa, mitkä yksittäiset piirteet aiheiden yhdistelyssä ja transformaatioissa viittaavat pääaiheeseen ja mitkä sivuaiheeseen – vastaava tilanne oli *sellokonserton* ensiosassa ja *5. sinfoniassa*.

ESIMERKKI 71. Dialogien ensiosan sivuaihe ja alkavaa yhdistymistä pääaiheeseen (t. 45–47).

Tahdissa 47 sivuaiheeseen yhdistyvät jo pääaiheen kolmisävelaihe (vrt. t. 27) ja rinnakkaisoktaavein etenevä skaalamuodostelma. Sivui- ja pääaiheiden yhdistäminen alkaa siis välittömästi ja prosessi jatkuu seuraavassa tahdissa 48, jossa sivuaiheen hahmo on jo etääntynyt melko kauaksi alkuperäisestä. Terssiharmoniat ja *dolce*-karakterit ovat kuitenkin edelleen tunnusmerkkeinä.

Pääaiheen aineksiin oli viitattu niin selkeästi tahdeissa 47–48, ettei pääaiheen ilmaantuminen lähes alkuperäisessä hahmossaan tahdeissa 48–49 tule juurikaan yllätyksenä. Ilmeeltään se on lyyrinen (vrt. pääaiheen ensimmäinen esiintyminen ja sivuaihe), mutta luonne muuttuu esitysisesti skaalamuodostelmien myötä nopeasti dramaattisemmaksi tahdin 49 lopussa. Tapahtumien kulku vastaa näin ollen ensimmäisessä taitteessa esiintynyttä kehitystä. Sivuaihe yrittää päästä esille tahdissa 50, mutta sen rakenne on etenkin harmonisessa katsannossa muuttunut: terssiharmoniat muuttuvat diffuusimmiksi ja dissonoivimmiksi intervallikombinaatioiksi.

Poco mosso lähtien (t. 51) pääteemaominaisuus saavuttaa jälleen ylivallan. Tuttuja yksityiskohtia on runsaasti, vaikka terssiharmonioita ei esiinnykään: kolmisävelaihe (tahdista 27) sekä kiila- ja skaalamuodostelmat (ks. esimerkki 72). Myös kuvion alkupuolen rakenne vastaa pääaiheen alkuperäistä hahmoa.

ESIMERKKI 72. Dialogien 1. osa. Pääaiheen transformaatio 1. jakson lopussa (t. 51–53)

Kolmas taite ja koko ensimmäinen jakso päättyy pianon ylöspäisiin oktaavikulkuihin ja avoimeen ais-oktaaviin, josta toinen jakso luontevasti ja saumattomasti käynnistyy. Tähän mennessä suhteellisen vaitonaisena pysytellyt orkesteri soittaa tahdeissa 55–56 laajahkon viuhkamaisen eleen, joka merkillisellä tavalla tuntuu katkaisevan koko tähänastisen kehitysprosessin (vrt. *5. sinfonia*). Rajakohtan merkkeinä ovat tempon hidastuminen, dynamiikan vaimeneminen, pianon kuvioinnin tyrehtyminen yksittäiseen pitkään soivaan oktaaviin sekä erityisesti puhaltimien viuhkamaisesti avautuva repliikki, joka hieman kadenssaalisen eleen tavoin katkaisee käynnissä olleen prosessin. On kuin sävelet hajoaisivat aineettomina kohti avaruutta.

6.6.1.2 Toinen jakso

Toinen jakso alkaa kuin huomaamatta ilman minkäänlaista korostusta. Sivuaihe esiintyy alkuperäisessä *dolce*-sävyssään, mutta rinnakkaisoktaavein ilman terssiharmonioita. Vapaasti harveneva rytmi, repetitiosävelet ja alaspäin suuntautuva linja (ts. aiheen hahmo) ovat kuitenkin säilyneet ennallaan. Seuraavassa esiintymässä (t. 59 alkaen) sivuaiheeseen liittyvät jälleen harmoniset tekijät – ei kuitenkaan konsonoivina vaan dissonoivina harmonioina. Muutoin sivuaihe vastaa muilta tekijöiltään edellistä esiintymää.

Terssiharmonioihin päädytään tahdissa 60, josta ei kuitenkaan kasva sivuteemaominaisuuden kolmatta esiintymää vaan musiikki pysähtyy tempoltaan

harvenevaksi sävelvuorotteluksi (vrt. t. 11–13 ja 24). Tälle vastaavat välittömästi trumpetit omilla sävelvuorotteluillaan (t. 62). Voidaan myös sanoa, että tahdeissa 61–63 esiintyy vaskisoittimilla (käyrätorvet, trumpetti, pasuuna) samankaltainen ”suuri käskijä” kuin *3. sinfoniassa*. Se saattaa pysähtyneen musiikin jälleen uuteen liike-energiaan, jonka seurauksena laaja kehittelyvaihe alkaa.

Seuraa pianon kahden tahdin mittainen sointusarja (t. 63–64), jonka aikana terssi- ja sekstiharmoniat muuntuvat dissonoivammiksi intervallikombinaatioiksi. Kyse on sivuaiheen etäisestä transformaatiosta, joka viitanee myös kolmennen taitteen alussa esiintyneeseen transitioaiheeseen (t. 41–43). Huomio kiinnittyy jambisiin rytmeihin (t. 62 ja 64), jotka esiintyvät pianon ”tukahdetuissa” soinneissa ensimmäisen taitteen lopussa (t. 22–23).

Tahdista 65 alkaen koittaa ensimmäisen osan ydin, laaja ja väkivaltaiset mitasuhteet saava kehittelyn omainen vaihe. Se alkaa sivuteemaominaisuuden muunnoksella (sointurepetitiot), mutta yhdistyneenä voimalliseen dynamiikkaan (*mf-f*) sekä skaala- ja kiilamuodostelmiin. Kudos alkaa saavuttaa ratkaisevassa määrin pääpääaiheen dramaattista luonnetta, jollaiseksi se kahden ensimmäisen taitteen aikana oli muuntunut.

Tahteja 65–91 ei ole mielekästä analysoida yksityiskohtaisesti. Kyse on pää- ja sivuaiheiden transformaatioista väkivaltaisiksi purkauksiksi, joiden rakennusaineiksista keskeisimpiä ovat voittopuolisesti ylöspäin suuntautuvat ja pianon koko rekisteriä hyödyntävät skaalamuodostelmat, rinnakkaisliikkeet (mm. oktaavi-), kiila- ja viuhkamuodostelmat, nopea tempo ja jatkuva liiketila (vrt. pääaihe) sekä tempoltaan kiihtyvä kuviointi. Musiikki etenee voimallisina aaltoina, jotka ovat kerta toisensa jälkeen massiivisempia ja väkivaltaisempia. Lyyrisistä sävyistä ei ole jälkeäkään, musiikki keskittyy dramaattisen uhmakkuuden maksimoimiseen, jota jo pääaiheen transformaatio ensimmäisen jakson toisessa taitteessa ennakoii.

Pääaihe vilahtaa lähes alkuperäisessä hahmossaan tahdissa 70 ja muita selkeitä viittauksia esiintyy esimerkiksi tahdissa 72. Sivuteemaominaisuuteen viitataan tahdeissa 77–78, jolloin sointurepetitiot yhdistyvät kiila- ja viuhkamaisiin hahmoihin (vrt. t. 65). (Ks. esimerkki 73a–b).

ESIMERKKI 73a–b. Dialogien 1. osan keskijakson transformaatioita: pääaihe (t. 72–74) ja sivuaihe (t. 77).

Orkesterin tehtävänä toisessa jaksossa on ensisijaisesti nostattaa massiivisuutta ja volyyymiä dissonoivien sointujen ekspressiivisillä ja voimallisilla crescendoilla.

Varsinainen liike-energia on orkesterilla vähäistä rajoittuen lähinnä vain lyömäsoittimien vapaarytmisesti tihentyviin osuuksiin (t. 77–78), jotka imitoivat pianon niin ikään vapaarytmisesti tihentyviä sointurepetitioita, sekä puhaltimien viuhkamaisesti avautuviin 16-osakuvioihin (t. 72–73), jotka ovat tahtien 26–27 lähes nuottitarkka kertaus.

Tahdista 75 lähtien olennaista on myös säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus, joka liittyy olennaisesti musiikin kehittymiseen kohti kulminaatiokohtaa. 2. viulut alkavat vetojousella soittaa säännöllisin neljäsosin pientä klusteria (e^2-gis^2), jota vastaan piano soittaa vapaarytmisiä juoksutuksiaan ja puhaltimet voimallisia crescendojaan. Asetelmat vaihtuvat kulminaatiokohdassa (t. 88), jossa pianon skaalavyörytykset kilpistyvät säännöllisin neljäsosin etenevään sointurepetitioon ja jousien säännöllinen syke murenee rytmisesti vähitellen tihentyväksi aleatoriseksi repetitioksi (t. 90–92).

Kulminaatio saavutetaan tahdeissa 86–91. Tahdeissa 82–86 esiintynyt puhaltimien dissonoiva sointu – joka rakentuu eri oktaavialoihin hajoitetuista sävelistä e–g–gis–a–b–h – ”purkautuu” tahdissa 87 käyrätorvien ja pasuunoiden päällekkäisiin kvintteihin h–fis–cis. Kuulovaikutelmaltaan tämä kohta muistuttaa hyvin paljon 3. *sinfonian* finaalin kuuluisaa orkestraalista huutoa. Kulminaatiokohdassa myös piano on saapunut lakipisteeseen ekspressiivisyyden kasvatamisessa: skaala-, kiila- ja sointu/klustervyörytyksillä ei voi enää lisätä intensiteettiä, joten keinovaroiksi jäävät kuusisävelisten, lähinnä pienistä ja suurista sekunneista koostuvien sointujen repetitiot pianon äärirekistereissä mahdollisimman voimallisesti.

6.6.1.3 Kolmas jakso

Toisen ja kolmannen jakson välistä rajakohtaa ei millään tavoin korosteta, vaan musiikki etenee ikään kuin huomaamatta kertauksen omaiseen loppuvaiheeseen (pääaiheen paluu t. 92 alkaen). Kolmas jakso alkaa pääaiheen paluulla keskellä kulminaatiovaihetta, oikeastaan ennen kuin edeltävä jakso on ehtinyt polttaa energiaansa loppuun.

Tahdissa 92 pääaihe esiintyy hyvin pitkälle siinä muodossa kuin se ensimmäisen jakson toisessa taitteessa esiintyi tahdeissa 24–25: ”kilisevä” sointi (ilman terssejä), jota seuraa aiheen lähes nuottitarkka inversio ja ylöspäin avautuva kiila (vrt. myös t. 9–10, pääaiheen 1. esiintyminen). Utta on aiheen laajeneminen tahdeissa 93–95 liikesuunnaltaan alaspäiseksi, intervallirakenteiltaan diffuuseiksi kluster-akordeiksi, jotka päättyvät kuitenkin ensimmäisen jakson pääaiheesiintymille tuttuun tapaan tempoltaan säännölliseen ”tukahdutetun” sävelen repetitioon.

Tahdeissa 96–104 orkesterin tekstuuri ohenee ja dynamiikka vaimenee. Piano soittaa pariin otteeseen pääaihetta – jälleen ilman terssi-intervalleja. Varsinaista sivuteemaominaisuutta ei kolmannessa jaksossa enää kuulla lainkaan, sehän oli sulautunut pääteemaominaisuuteen toisen jakson melskeisessä vyörytyksessä. Sen sijaan jousiorkesteri soittaa tahdeissa 105–108 lähes nuottitarkan kertauksen ensimmäisen jakson kolmannen taitteen aloittaneesta rauhallisesta transitioaiheesta (t. 41–44). Sen funktiona lienee myös valmistella kuulijaa kohta alkavaan mietiskelevään ja lyyrissävytteiseen hitaaseen osaan.

Aivan ensiosan lopussa (t. 109–110) esiintyy jopa kadenssaaliselta maistuva ele, sillä pääteemaominaisuuteen liittyvät jälleen alkuperäiset terssi-intervallit –

jopa alkuperäisin duuri-molli-yhdistelmin fis-a ja fis-b (b=ais). Vapaasti hidastuvan tempon myötä tämä antaa musiikille vastuttamattomasti quasikadensaalisen vaikutelman. Koko kolmannen jakson ajan (t. 92 lähtien) soineet lyömäsoittimien verkkaiset mutta rytmiltään säännölliset iskut sekä matalien jousten tahdissa 107 alkanut fis-urkupiste johdattavat saumattomasti toiseen osaan. Aivan osan lopussa (t. 111) esiintyy lisäksi viittaus toisen osan alun sointimaailmaan: pianon tukahdutettu fis¹-repetitio värittää soolokontrabasson fis¹-flageolettiurkupistettä. Tällä tavoin ensimmäisen osan lopussa saatetaan transformaatioprosessi kauniiseen päätökseen mutta samalla valmistellaan huolellisesti toisen osan musiikillisia tapahtumia – ja yhdistetään osat saumattomasti jatkuvaksi kokonaisuudeksi. Toisen jakson aikana pää- ja sivuaiheet kokivat jokseenkin täydellisen metamorfoosin, mutta päätösjaksossa palataan takaisin ensijakson pääaiheeseen (tai tarkemmin sanoen sen yhteen eleeseen).

Tahdeissa 109–110 kuullaan myös koko teoksen viimeiset viittaukset terssi-intervalleihin ja -harmonioihin. Näitä ensimmäiselle osalle niin luonteenomaisia sointeja ei enää toisessa ja kolmannessa osassa kuulla. Syy voi olla se, että omien sanojensa mukaan Meriläinen oli *5. sinfonian* tilauksen saadessaan ehtinyt sävelittää *Dialogien* ensimmäinen osan jo ”kutakuinkin valmiiksi” (Meriläinen 1990). Näin ollen *Dialogien* ensiosa kuuluu *sellokonserton* ja *5. sinfonian* väliseen aikaan, kun sitä vastoin kaksi viimeistä osaa tähyävät jo kohti 1970-luvun loppuvuosien tyyllistä muutosta.

6.6.2 Toinen osa

Dialogien toisen osan rakenne on esitetty kaaviossa 15. Huomio kiinnittyy siihen, että se muistuttaa hämmästyttävän suuressa määrin *sellokonserton* finaalin rakennetta.

1. jakso	(t. 112–147; kesto 6’10”)
1. taite	(t. 112–125; kesto 3’00”)
2. taite	(t. 126–147; kesto 3’10”)
2. jakso	(t. 148–176; kesto 3’25”)

KAAVIO 15. *Dialogien* 2. osan rakenne.

6.6.2.1 Ensimmäinen jakso

Toisen osan ensimmäinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen (t. 112–125 ja 126–147), jossa molemmissa pianon kuvioiva liike kuoriutuu ulos staattisesta sointivärimiljööstä. Ensimmäinen jakso on etenkin orkesteriosuuden puolesta erittäin staattista: se koostuu lähes yksinomaan pitkistä sävelistä ja soinnuista, joissa eri soittimien tuomat sointivärien muutokset ovat olennainen tekijä. Tätä tilaa tai taustaa vasten piirtyvät pianon esittämät repliikit. Käännö tapahtuu tahdissa 141, jolloin pitkät sävelet ja soinnut päättyvät. Merkkinä saapumisesta ensimmäisen jakson päätökseen ovat myös hieman aiemmin kuullut viittaukset ensimmäisen osan pääaiheeseen (t. 130, 134 ja 135–136) ja etenkin pääaiheeseen liittyvät ”tukahdutetun” sävelen tempoltaan hidastuvat repetitiot. Tyypillistä on myös jakson päättyminen ohueen tekstuuriin ja pysähtyneeseen musiikkiin (t. 139–147).

On yllättävää huomata, että Meriläinen toteuttaa *Dialogien* toisen osan alussa vastaavanlaista sointivärimusiikkia kuin Giacinto Scelsi teoksessaan *Quattro*

pezzi per orchestra vuodelta 1959 alaotsikoituaan “su una nota sola” (eli “yhdellä sävelellä”). On ehkä epätodennäköistä, että Meriläinen olisi jo 1970-luvun puolivälissä tuntenut Scelsin tuotantoa (Scelsihän “löydettiin” vasta 1980-luvulla), mutta vuonna 1988 hän vastasi Risto Niemisen kysymykseen mieluiten kuuntelemastaan musiikista: “Mutta ehkä, jos minä nyt edelleen puhun Lutoslawskista... en nyt niinkään henkilönä, vaan se tapa aivan kuin ajatella ja jäsentää musiikkia, jossa on juuri tietty tällainen vapaahengittisyys ja – ajattelen nyt myöskin jotain Scelsiä, jonka musiikkiin minä olen kovasti viehättynyt (Meriläinen 1988)”. Scelsin teosta olen käsitellyt tutkimuksen luvussa 2.4.

Ensimmäisestä osasta jäivät toisen osan alkuun soimaan soolokontrabasson fis¹-urkupiste ja lyömäsoittimien säännöllisessä tempossa verkkaisesti etenevät iskut. Fis-sävel on toisen osan alussa keskeisessä asemassa tahtiin 119 saakka ja siirtyy pitkinä sävelinä soittimelta toiselle. Tähän eri soittimien ominaisointeihin perustuvaan yhden sävelen värisävyjen leikkiin tuo piano oman osuutensa soittamalla fis-säveltä eri rekistereissä joko normaalisti tai soinniltaan vieraannutettuna (erityisesti flageoletit ja “tukahdutetut” äänet). Osan alussa kuullaan myös ensimmäisen osa pääaiheeseen liittynyt jambinen rytmimotiivi repetitioineen (t. 22–23) – ja joka siis alunperin esiintyi jo 4. *pianosonaatissa*, (ks. esimerkki 74). Ensiosasta ovat peräisin myös pianon tukahdutetut, tempoltaan hidastuvat sävelrepetitiot, jotka toisessa osassa kuullaan ensi kerran tahdissa 117. Tahdissa 119 tempoltaan nopeutuva sävelvuorottelu viittaa ensimmäisen osan sivuaiheeseen (vrt. t. 61), joka Meriläisen omien sanojen mukaan laukaisee liikkeelle pianon kuvioivan kudoksen (Meriläinen 1990).

Tahdit 120–121 ovat malliesimerkki Meriläisen tavasta luoda pienistä ja suurista sekunneista rakentuvaan linjaan ilmeikkyyttä oktaavisiirtojen avulla. Yhteen oktaavialaan supistettuna tahdit 120–121 täyttävät kromaattisesti sävelalan h–e (ks. esimerkki 75). Tahdissa 122 kiila-aiheet keskeyttävät kuvioinnin, jonka jälkeen piano yrittää aloittaa kuvioinnin uudelleen (t. 123) siinä onnistumatta: sävy muuttuu uhkaavaksi ja dramaattisemmaksi, sillä tempo nopeutuu, dynamiikka kasvaa ja kuvioiden ambitus pienenee samalla, kun kuvioiden liikesuunta etenee melko suoraviivaisesti alaspäin (huomaa bassolinjassa kromaattinen lasku cis²–fis¹; vrt. ensiosan tahdit 16–19). Kuviointi tuhoutuu tempoiltaan hidastuvaan trilliin ja “tukahdutettuun” sävelrepetitioon.

Toinen taite palaa hetkeksi osan alun asetelmiin sointisävyineen ja ohuine tekstuureineen (t. 126–127). Piano aloittaa kuvioinnin tahdissa 128, joka kuitenkin materiaaliltaan poikkeaa täysin edellisestä: siinä nimittäin palataan ensiosan pää- ja sivuaiheisiin. Ensiosan sivuaihetta ennakoivat kolmiääninen transitioaihe (t. 41) esiintyy varioituna tahdeissa 128 ja 133, pääaihe puolestaan tahdeissa 130–131. Tahdeissa 134–135 esiintyvä pianon ylöspäin suuntautuva kiilamainen kuvio-ryöppy, jonka tempo kiihtyy ja dynamiikka kasvaa, viittaa puolestaan paitsi pääaiheeseen, myös etenkin ensiosan toisen jakson dramaattisiin purkauksiin.

Ensimmäisen jakson päätteeksi kuullaan vielä äärimmäisen pelkistetty ja hauras pianon melodinen linja, joka kiertele suppeaa sävelalaa pien- ja suursekuntiliikkein. Vasen käsi tyytyy säestämään sitä yksittäisin “tukahdutetuin” sävelpistein. Asetelma muuttuu duetoksi, kun sellot esittävät tahdeissa 142–144 lyyrisen melodialinjansa. Vaikka fis-urkupiste olikin päättynyt jo tahdissa 141, niin paluu osan aloittaneisiin sointivärileikittelyihin on ilmeistä.

2. Lento

112 (fine)

Timp.

tr

gr. c.

pno

112 *pp* Ped. →

Cb.

113

Cor. 3

3. +

pp

(G Fis) (Fis G)

gliss. sul corde

pno

113

Cb.

114

Cor. 3 I

pp (A, Ces)

pno

mp

114 *pp* Ped.

Cb.

ESIMERKKI 74. Dialogien 2. osan sointivärimusiikkia (t. 112-114).

pno

ppp

ESIMERKKI 75. Dialogien 2. osan perpetuum mobile -kuviointia (t. 120-122).

6.6.2.2 Toinen jakso

Toisen osan toisessa jaksossa keskeistä ovat pianon ”kellomaiset” soinnit (esitysohjeena *quasi campanelli sempre*, t. 147 alkaen), mikä viittaa suoraan – myös melodis-motiivisen eleen puolesta tahdissa 147 – *4. pianosonaattiin*, mutta myös ensimmäisen osan pääaiheelle luonteenomaisiin ”kiliseviin” sointeihin. Vähitellen pianon alunperin yksittäiset ja suppeahkot kuviot laajenevat kuvioryöpyiksi. Aluksi (t. 152–156) korusävin laajentunut aihe palautuu vielä alkuperäiseen kellomaiseen sointiin (t. 147), mutta pian (t. 159–163) kuviointi muuttuu rytmisesti suoraviivaisemmaksi, joka jatkuu lähes keskeytyksettä tahtiin 163 asti – ei liene sattuma, että kuviointi päättyy ”tukahdutettuihin” sointeihin. Etenkin tahdissa 166 esiintyy viittaus sekä pää- että sivuaiheiden alkuperäisiin hahmoihin (ks. esimerkki 76). Orkesteri luo edelleen lähinnä harmonista taustaa, mutta verrattomasti liikkuvammin kuin ensimmäisessä jaksossa.

ESIMERKKI 76. Dialogien ensiosan pää- ja sivuaiheet keskellä 2. osan kuviointia (t. 166–167).

Toinen jakso alkoi pääteemaominaisuuden metamorfoosilla ”kellomaisiksi” soinneiksi (merkintänä *quasi campanelli*, t. 147). Yhteys pääteemaominaisuuteen selviää, kun sitä vertaa hieman aiemmin tahdissa 130 esiintyneeseen eleeseen. Jo tahdin 130 kuvio oli etääntynyt melko kauas alkuperäisestä hahmosta (vrt. esimerkiksi t. 10): ainoastaan *dolce*-karakttäari, hiljainen dynamiikka, säännöllinen rytmi, säveltoisto ja kuvion korkeassa rekisterissä soiva aloitussävel identifioivat sen pääaiheeseen. Tahdissa 147 esiintyvä ”kelloaihe” muuntaa hahmoa vielä enemmän: ambitus pienenee, säveltoistoa ei esiinny eikä aloitussävelkään enää erotu kuvion muista sävelistä rekisterinsä suhteen. On myös syytä mainita, että tahdissa 147 esiintyvä kuvio muistuttaa etenkin kellomaisen sointinsa puolesta *4. pianosonaatissa* usein esiintyvää kelloaihetta, jonka esitysmerkintänä on niin ikään *quasi campanelli* (vrt. esimerkki 43). Myös kuvioiden hahmot vastaavat toisiaan (ks. esimerkki 77).

ESIMERKKI 77. Dialogien 2. osan ”kellomaisia” sointeja (t. 147–148).

Toinen jakso keskittyy kelloaiheen laajentamiseen yhtenäiseksi kuvioivaksi liikkeeksi ja kimmeltäväksi etuhelelentäksi. Se tapahtuu ensisijaisesti lisäämällä aiheeseen lisä- ja ornamenttisäveliä. Tahdissa 152 esiintyy jälleen viittaus pääaiheeseen, sellaisena kuin se esiintyi tahdissa 134. Läpi koko toisen jakson orkesterin tekstuuri tihentyy jatkuvasti ja erikseen kannattaa mainita tahdit 159–161, joissa puhaltimien alaspäin suuntautuvat sointusarjat viittaavat pianon repliikkeihin tahdeissa 167–168.

Pianon kuviointi päättyy ”tukahdutettuihin” sointeihin tahdissa 164, jota seuraa muistuma pää- ja sivuaiheista tahdissa 167. Tosin sivuaihe esiintyy nyt siinä muodossa, jollaiseksi se oli muuntunut ensiosan toisen jakson myllerryksessä – ts. repetitioilla alkava kiilamainen ja alaspäin suuntautuva tekstuuri. Sävy on myös luonteenomaisen väkivaltainen: sitä korostavat fortissimossa soivat klusterit matalassa rekisterissä. Kluster-sarjat päättyvät ”tukahdutettuun” sävelrepetitioon, jonka kiihkeä ja säännöllinen tempo viittaa jo kolmannen osan ”rytmipassacagliaan” – rytmi siirtyy pianolle tom-tomilta, joka oli aloittanut repetitionsa tahdissa 164.

Aivan toisen osan lopusta kannattaa nostaa esille tahtien 173 ja 175 pienet aiheet, jotka siirtyvät lähes sellaisenaan pianosarjaan *Cinque notturni* (1978). Osa päättyy tempoltaan hidastuvaan, ”tukahdutettuun” sävelrepetitioon ja jambiseen rytmimotiiviin, joka kuultiin aivan toisen osan alussa. Muodon symmetria sulkeutuu.

Toinen osa jatkaa ensimmäisen osan pää- ja sivuaiheiden työstämistä niin sanotusti uudella tasolla: transformaatioiden lähtökohdaksi otetaan ensiosan transformaatioita, jolloin aiheiden alkuperää ei voida havaita ilman, että on seurannut koko teoksen transformaatioprosessia. Raja metamorfoosiin ei ylittynyt vielä ensimmäisessä osassa, mutta kylläkin toisessa osassa, kun pääaihe transformoituu ”kelloaiheeksi”. Viittauksia ensimmäisen osan pää- ja sivuaiheisiin esiintyy muutoinkin runsaasti. *Dialogien* tähän astiset tapahtumat osoittavat kiistatta sen, että Meriläinen oli siirtymässä kohti yksiosaista rakenneperiaatetta teoksissaan: *Dialogien* kaltainen osien välinen yhtenäisyyspyrkimys ei enää voinut edetä pitemmälle ilman moniosaisesta muotokonseptista luopumista.

6.6.3 Kolmas osa

Edeltäneistä osista poiketen kolmas osa etenee kauttaaltaan säännöllisessä rytmisissä ja tahtiosoituksessa – kontrasti etenkin toisen osan vapaarytmisyydelle on ilmeinen. Meriläinen nimittää *Dialogien* nopeaa finaalia ”rytmipassacagliaksi”, sillä läpi koko osan tahtiosoitukset etenevät seuraavan kaavan mukaisesti: 5/5–4/4–3/4–2/4–1/4. Kuulovaikutelmana on kuitenkin jatkuva 16-osin etenevä *perpetuum mobile*-liike, mikä on tyypillistä useille Meriläisen teosten nopeille osille tai yksiosaisten teosten nopeille jaksoille. Yhtäältä ”rytmipassacaglia” on lähinnä meriläismäinen oikku – samoin kuin instrumenttina käytettävä taskukampa – mutta toisaalta kyse on myös pyrkimyksestä rituaalinomaiseen ilmapiiriin:

”Ehkä siellä *Dialogeissa* on vielä tätä voimakkaasti ilmaisullista [ainesta]. En ole oikeastaan koskaan sitä maininnut, mutta ei minulla ole mitään sitä vastaan, että sen joku toteaa niin. Siinä viimeisessä osassahan on [...] sellainen rytmisen passacagliamaisuus. Tai Boris Blacher on myös tehnyt näitä tällaisia – ei Blacher nyt millään tavalla ole mikään esikuva, mutta se nyt oli tällainen ajatus ja oikku. Niin, minulla on sellainen vaikutelma, kun se alkaa sillä kielen koputuksella, niin kun minä siellä Lapissa kuljin,

niin minusta siinä on aivan sellainen Lapin rummun hysteria koko ajan. Että minä tavoitin sellaista sisäistynyttä hysteriaa tahi hätää tahi mikä se on. Lähinnä hysteriaa se on – joka siis lähtee ihan kuin sisältä ja puuskahtaa ulos joskus: siis ne pasuunat, jotka joskus ovat suorastaan väkivaltaisia siellä. Ja sitten se menee jälleen takaisin. Siinä on siis minusta sellainen noitarummun mystiikka taustalla. Joo, ja tämän nyt on ihan pelkästään... en minä tiedä siitä asiasta mitään, eikä kukaan tiedä: näitä rumpujahan on reprodusoitu, mutta itse asiassa siitä tiedetään varsin vähän, mikä se oli. Kristinuskohan hävitti sen koko aatemaailman. Sitä on koitettu nyt tavoittaa uudelleen, mutta en tiedä tuloksista. No, joka tapauksessa koko *Dialogeihin* liittyy vielä hieman tällainen ilmaisullinen ja suhde tällaiseen mystiseen – joo, sitä en kiellä ollenkaan. Mutta taas *Kineettinen runo* on kirkas klassinen teos, kun *Dialogit* on romantinen. Että siinä on selvästi eri karakterit näillä teoksilla.” (Meriläinen 1990.)

Pianon ”tukahdutetut” sävelrepetitiot saavat *Dialogien* finaalisissa keskeisen aseman ja viittaavat Meriläisen mainitsemaan shamaanirumpuun (ks. esimerkki 78). Orkesteri osallistuu edellisten osien tavoin voimallisiin, jopa aggressiivisiin purkauksiin etupäässä viuhkamuotoisilla kuvioilla, joiden tekstuuri tihenee ja dynamiikka kasvaa. Kolmatta osaa ei voida jakaa erillisiin jaksoihin edellisten osien tavoin. Musiikki hahmottuu katkeamattomana *perpetuum mobile*-liikkeenä, josta väkivaltaiset ja rajut purkaukset kasvavat esiin ja jonne ne purkauksen laantuessa jälleen sekoittuvat.

ESIMERKKI 78. Dialogien finaalin ”rituaalinen rytmipassacaglia” (t. 182–186).

Piano osallistuu huipentumien luomiseen nopeilla *perpetuum mobile*-kuvioinneilla, joiden rakennusaineksena on toisen osan tahdit 120–121: kyseessä on jälleen pienistä ja suurista sekunneista rakentuva tekstuuri, johon ilmeikkyyttä saadaan yksittäisten sävelten oktaavisiiirroilla. Hetkittäin (t. 237 ja 248) pianon kuviointi muuttuu ylöspäin kohoaviksi rinnakkaisliikkeiksi ja kiilamuodostelmiksi, jotka viittaavat ensimmäisen osan keskijakson massiivisiin vyörytyksiin.

Tahdista 212 lähtien esiintyy vielä kerran Meriläisen tuotannossa selkeä viittaus Stravinskyn rytmikkaan (ks. esimerkki 79). Viittaus on luonteva, sillä *Kevätuhrin* juonen pakanallinen rituaalisuus ja Meriläisen alkuidea finaalin rituaalisuudesta eivät ole kaukana toisistaan.

ESIMERKKI 79. Dialogien finaalin stravinskylaista rytmikkaa Uhritanssin hengessä (t. 213–217).

Osan lopussa musiikki ikään kuin häviää aineettomana kaukaisuuteen – *sellokonserton* päätöstahtien tavoin. Taskukamponen ”soittimellinen” käyttö oli osittain tarkoitettu myös loppukevennykseksi ”aika ankarana ja barbaarisena” finaalin loppuhetkinä (Meriläinen 1984b). Meriläisen mainitsema loppukevennyks on selkeästi visuaalinen, sillä se ei välity kuulonvaraisesti. Sen sijaan taskukamponen ja pianon vieraannutettujen sointien (pianisti lyö kämmenellään pianon kielä) tuottama rapina liittyy soinniltaan luontevasti finaalin rituaalinomaiseen luonteeseen. *Sellokonserton* ja *Dialogien* finaaaleissa esiintyy myös tiettyä soinnillista yhtäläisyyttä: jälkimmäisen taskukampa ja edellisen kellopelit luovat molemmat uudenlaisia koloristisia tehoja.

6.6.4 Yleisiä huomioita Dialogeista

Dialogeissa on jatkuvasti jotain uhkaavaa pinnan alla – aivan kuin pidätettyä rai-voa, joka aika ajoin pääsee purkautumaan. Ekspressiivinen voima ja energia etenkin ensimmäisessä osassa tuovat mieleen Luigi Nonon teoksen *Como una ola fuerza y luz* (”Kuin valon ja voiman aalto”, 1971–72) sopraanolle, pianolle, ääninauhalle ja orkesterille, joskin Nono rakentaa teostaan selvästi aaltomaisemmin (musiikki on kuin vyöryviä aaltoja). Toisaalta Krzysztof Penderekin *1. viulukonserton* (1974–76) kaltainen neoromanttinen ekspressiivisyys vastaa hetkittäin hyvinkin paljon *Dialogien* ilmaisullisuutta. Mutta kaiken kaikkiaan ekspressiiviset purkaukset ovat *Dialogien* ensiosassa voimallisempia ja raastavampia kuin missään toisessa Meriläisen teoksessa – *2. pianokonsertto* ja *3. sinfonia* mukaan lukien.

Teoksen tonaaliset kiinnesävelet eivät ole niin selkeästi osoitettavissa kuin esimerkiksi *sellokonsertossa*. Sävelet a ja d ovat kuitenkin painokkaimmassa ase-

massa: teos alkaa a-urkupisteellä ja päättyy käyrätorvien d-urkupisteeseen sekä pianon d-repetitioihin.

Ensiosasta siirtyy materiaalia toiseen osaan ja vastaavasti ensimmäisestä ja toisesta osasta materiaalia siirtyy finaaliin. Tällä tavoin *Dialogien* osat linkittyvät yhteen motiivisella tasolla ja muodostavat syklisen kokonaisuuden. Metamorfoosi-periaate ei vielä toteutunut ensimmäisessä osassa, mutta teoskokonaisuuden kannalta se on hyvin olennainen sävellystekninen keinovara. Toisaalta ensiosan sivuaihe vastasi pääaihetta harmonisen sommittelunsa puolesta (terssit) ja osan toinen jakso perustui näiden tema-ainesten yhdistelylle ja kerta kerralta laajemmille esiintymisille. *Sellokonserton* tavoin myös *Dialogien* eri osat liittyvät muutoinkin saumattomasti toisiinsa: 1. ja 2. osia yhdistää fis-sävel ja lyömäsoittimien iskut, 2. ja 3. osia puolestaan b-sävel. *Dialogien* jälkeen Meriläinen keskittyi yksiosaisen teosten säveltämiseen (*Cinque notturni*-sarjaa lukuunottamatta). *Dialogien* eri osien välinen yhtenäisyys ja temaattinen sukulaisuus on viety jo niin pitkälle, että yksittäisien osien itsenäisyys alkaa kyseenalaistua. Seuraava looginen askel saattoi olla ainoastaan siirtyminen yksiosaiseen muotokonseptiin, jollaista Meriläinen *Simultuksesta* ja *Suvisoitosta huilulle ja heinäsirkoille* (1979) lähtien alkoi johdonmukaisesti soveltaa.

7 VUODET 1977–81 ... 1986 – RYTMIN JA SOINNIN EMANSIPAATIO

Tutkimustehtävien ja -hypoteesien esittelyn yhteydessä (ks. luku 1.3) viittasin Meriläisen omiin näkemyksiin siitä, kuinka Dialogit päättivät hänen tuotantonsaan yhden tyyllillisen vaiheen. 1970- ja 1980-lukujen taitteessa valmistuneet kaksi kvartettoa – *Simultus for Four* (1979) ja *Kyma* (1980) – edustavat hänen mukaansa selkeimmin uusia tyyllillisiä ihanteita:

“Niin, olen sanonut, että nämä kaksi kvartettoa – *Kyma* ja *Simultus* – ovat tietyssä mielessä sisarteoksia. Ja se asia, mille minä käänän selkäni ja jonka sanon niissä varsin selvästi, on se ‘puhku’, joka viittasi voimakkaasti ilmaisulliseen tahtoon. Tämä voimakas, laajapiirteinen ja iso sanonta korvautui sitten paljon intiimimmällä pohdinnalla – tietysti jo näiden kvartettojen luonteen takia. Sitten toisaalta muodostui tärkeäksi rytmisen ajatus siitä, että sijoitetaan säännöllinen rytmi epäsäännöllisen ja muuttuvan rytmien yhteyteen. Se ei sinänsä ollut mitenkään uutta, koska se oli kiinnostanut minua jo paljon aikaisemmin – esimerkiksi *Dialogien* ensimmäisessä osassa on varsin selvästi tällaista ajattelua. [...] Kuten sanottu, tämä [rytmisen ajattelutapa] ei ollut sillä tavalla uusi ilmiö, mutta siitä tuli hyvin tärkeä ja keskeinen aines. Puhun mielelläni *Kymasta*, koska siinä se on ehkä selvimmin esillä: aivan kuin koko teoksen lähtökohta ja siihen sisältyvä ajattelutapa nojautuu enemmän tai vähemmän juuri tällaiseen rytmiseen havaintoon.” (Meriläinen 1990.)

Silti jo neljä ja puoli kuukautta *Dialogien* jälkeen valmistunut “*Mobile*” – *Ein Spiel für Orchester* (1977) edustaa tyyllillisesti aivan uudenlaista Meriläistä: säveltasorganisaatio on työnnetty taka-alalle, jolloin kudosta hallitsevat rytmi ja sointi. Välittömimmin tämä ilmenee nuottikuvasta, jota hallitsevat jo *sellokonsertossa* esiintyneet yksittäiset sointupisteet sekä oman “laatikkonsa” sisään piirretyt, niin tempon kuin karakterin puolesta itsenäiset tapahtumat, jotka ovat joko ainutkertaisia tai aleatorisesti toistuvia. Itsenäisten musiikillisten tapahtumien ajalliset kestot ilmoitetaan vaakasuorilla viivoilla ja ehdottomat vertikaaliset samanaikaisuudet ilmaistaan – esimerkiksi Lutoslawskin partituureista tutulla tavalla – pystysuorilla nuolilla. *Mobilien* jälkeen syntyneissä sävellyksissä (kuten *Simultus for Four* ja *Kyma*) Meriläinen käyttää sekunteja ilmaisemaan taukojen kestoa, ja viimein *Paripelissä* sellolle ja pianolle (1980) sekä *Kineettisessä runossa* pianolle ja orkesterille (1981) Meriläinen käyttää jo suvereenisti samanaikaisesti erilaisia aikanotaatioita – tila-aikaa, kontrolloitua aleatorisuutta ja (vähiten) perinteistä tahtinotaatiota. Toisaalta vapaarytmisesti hengittävä pianosarja *Cinque notturni* (1978) on selkeästi retros-

pektiivinen – jopa haikean nostalginen – teos, jossa säveltäjä vielä kerran palaa 1970-luvun neoromantiikkaa sivunneeseen sointimaailmaan.

Etenkin *5. sinfonian* mutta myös *4. pianosonaatin*, *sellokonserton* ja *Dialogien* sävelarkkitehtuuria oli vielä mahdollista tarkastella pitkälle eriytyneen motiivitekniikan näkökulmasta käsin – siitakin huolimatta, että 1960-luvun puolivälissä karakteristiikan myötä alkanut rytmien ja soinnin eriyttäminen saavutti Meriläisen teoksissa yhä keskeisemmän aseman pitkin 1970-lukua. *Mobileen* ja sen jälkeen valmistuneisiin teoksiin tällainen lähestymistapa ei kuitenkaan ole enää mielekästä, sillä säveltaso-organisaatio saattaa hyvinkin olla alisteisessa asemassa rytmiin ja jopa sointiin nähden. Ehkä selkeimmin tämä ilmenee *Simultus for Four*-kvartetossa.

Myös ekspressiivisen ilmaisullisuuden ja runsaiden konsonoivien harmonioiden katoaminen kiinnittää välittömästi huomiota *Dialogien* jälkeen valmistuneissa teoksissa. On myös syytä huomioida, kuinka 1970-luvun puolivälin laajamuotoisten orkesteriteosten jälkeen Meriläinen keskittyy *Mobilen* jälkeen kamarija soolosoitinmusiikkiin. Vuonna 1973 uudelleen herännyt kiinnostus elektroakustista musiikkia kohtaan jatkuu edelleen ja sähköisesti toteutetut sävellykset vaikuttavat yhä selkeämmin muodostavan Meriläisen tuotannossa oman tyyllisen juonteensa, jolle yksi yhteinen nimittäjä vaikuttaa olevan ilmaisullisuus – siis juuri se tekijä, joista Meriläinen soitinteoksissaan oli *Dialogien* jälkeen luopunut.

Alasin-baletin jälkeen Meriläisen elektroakustisten sävellysten sarja jatkui vuonna 1979 *Suvisoitolla huilulle ja heinäsirkoille*, josta on muodostunut tekijänsä ja myös lajityypin ylivoimaisesti menestyksellisin teos Suomessa. Nauhamateriaali on koostettu yksinomaan heinäsirkojen sirityksistä, joita Meriläinen käsittelee soitinsäveltäjän ottein. Ääninauhan materiaalista irtoaa huilumaisia sävyjä ja sitä jäsennetään ostinatomaiseksi sykkeeksi, joten se liittyy orgaanisesti huilusooloon, kuten Heiniö on todennut (Heiniö 1982, 111). Meriläisen instrumentteja ja nauhamateriaalia yhdisteleville sävellyksille vaikuttaakin olevan yhteistä se, että soittimet ja nauha ovat jatkuvassa ja vuorovaikutuksessa keskenään. Ne ikään kuin ”sysäilevät” toisiaan liikkeelle ja reagoivat toistensa esittämiin ideoihin.

Meriläisen nauhateosten ilmaisullisuus ilmenee selkeimmin radiofonioissa *Konsertti, jossa nukahdin – tajunta virtasi irti* (1982) ja *Oratorio Picassolle* (1984), jotka ovat avoimen sodanvastaisia. Sen sijaan *Ku-gu-ku*-nauhateoksen (1979; otsikko on onomatopoeettinen kuvaus joutsenen ääntelystä) innoitteena oli legenda maailman synnystä siten, kuin sen kertoo kirgiisikirjailija Tshingiz Aitmatov romaanissaan *Kirjavan koiran kukkula*. *Ku-gu-ku:ssa* on aistittavissa myös luonnon ja ihmisen pystyttämien rationaalisten järjestelmien välinen kitka (Suilamo 1988, 24). On mielenkiintoista, että säveltäjä, joka kerran oli vakuuttunut musiikin kyvyttömyydestä *ilmaista* yhtään mitään, sai vuonna 1979 sävellyksestään *Ku-gu-ku* ensimmäisen palkinnon Bourgesin elektronimusiikkifestivaalien *ohjelmallisen* musiikin sarjassa. *Ku-gu-ku* oli Meriläisen ensimmäinen elektroakustinen nauhateos, joka on sellaisenaan tarkoitettu konserteissa esitettäväksi ilman koreografisia yhteyksiä.

7.1 “Mobile” – Ein Spiel für Orchester

Uudenvuoden aattonaaton 1977 valmistunut “*Mobile*” – *Ein Spiel für Orchester* jäi Meriläisen viimeiseksi orkesteriteokseksi 1970-luvulla. Teosotsake kuvastaa hy-

vin musiikillista sisältöä: liikehahmot ja yksittäiset kuviot liikkuvat soittimilta ja soitinryhmiltä toisille mobilen tavoin ja teoksen viime minuuteilla musiikki muuttuu soittajien aleatoriseksi leikiksi. *Mobilessa* esiintyy runsaasti urkupistemäisiä pitkiä, pysyviä säveliä ja sointuja, jotka – Heiniön sanojen mukaan – muodostavat musiikillisen tilan: “Tauot erottavat toisistaan liikehahmoja, jotka on ikään kuin heitetty ‘tilaan’ pikemminkin kuin aikaan. Tässä tilassa [...] liikehahmot sitten ‘sysäilevät’ toisiaan käyntiin” (Heiniö 1995, 419). Yhdessä vaiherytmien sekä tempoltaan harvenevien 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 *jousikvartetton* partituurista (1964).

Partituuria ei ole kirjoitettu “in C”. Tähän yleiseen käytäntöön Meriläinen siirtyi vasta vuosikymmenen vaihteessa valmistuneissa teoksissa ja 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 Tien-suulle sävelletyssä cembalokappaleessa *Zimbal* (1983). Meriläinen on kertonut, kuinka hän piirsi *Mobilen* partituuriin aleatorisia (soitettavia) kukkia ja niiden terälehtiä haluten tällä tavoin kukittaa orkesteria ja sen muusikoita (Meriläinen 1990).

Tekstuuri ja orkestrointi ovat läpi teoksen hyvin ohuita. Koko orkesteria käytetään ainoastaan kolmesti: tahdit 53–54 (1. huipentuma), t. 117 (2. huipentuma) sekä 3. jakson dynamiikaltaan voittopuolisesti hiljaisessa aleatorisessa pistemusiikissa. Varsinaisia klustereita teoksessa ei esiinny, 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 “romanttisävytteisen” *Dialogueja pianolle ja orkesterille* -teoksen jälkeen valmistunut *Mobile* onkin ensimmäinen teos, jossa Meriläinen operoi lähes kauttaaltaan ohuella orkestroinnilla. Hiljaisten sävyjen suosimisesta Meriläinen totesi vuonna 1990 seuraavaa:

“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 työssäni 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.” (Meriläinen 1990.)

Mobilessa esiintyy runsaasti horisontaalista ja vertikaalista symmetriaa sekä aiheiden enemmän tai vähemmän intervallitarkkoja kertauksia. Sävellyksen tonaalisena kiinnesävelenä voidaan pitää säveltä e, jolla teos alkaa ja johon se päättyy. Myös teoksen kuluessa e-sävel on paikoin painokkaassa asemassa (esimerkiksi 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 (sekä *Mobilien* käsikirjoituksessa että Suomalaisen musiikin tiedostuskeskuksen säveltäjäesitteessä kantaesityspäivämääräksi mainitaan 24. huhtikuuta, mikä on virheellinen päivämäärä). Konsertissa kuultiin lisäksi Neuvostoliiton säveltäjäyhdistyksen pääsihteerin Tihon Hrennikovin *kolmas sinfonia*, Felix Mendelssohnin *Konsertto viululle, pianolle ja jousiorkesterille* sekä Jean Sibeliuksen *Tapiola*. Nämä teokset johti Paavo Berglund. Berglund ei suostunut johtamaan Meriläisen teosta ja myös orkesterin muusikot karsastivat *Mobilien* aleatorisuutta (ks. tarkemmin luku 7.1.5).

Kuten mainitsin, *Mobile* oli Meriläisen viimeinen orkesteriteos 1970-luvulla. Tämän jälkeen hän keskittyi kamari- ja soolosoitinteoksiin ja itse asiassa seuraava pelkästään orkesterille sävelletty teos valmistui vasta vuonna 1986 (...mutta tämähän on maisema, monsieur Dali!). Syitä orkesterituotannon vähentymiseen Meriläisen tuotannossa selvitän luvussa 7.1.5.

7.1.1 Rakenne

Meriläisen musiikille tyypilliseen tapaan teoksen dramaturgia rakentuu erilaisille vastakohta-asetelmille, joita ovat esimerkiksi pulsatiivisuus – ei-pulsatiivisuus, liike – staattisuus, ylöspäinen liike – alaspäinen liike sekä normaali sointi – vieraannutettu sointi. Teos jakaantuu kolmeen jaksoon sekä lyhyeen koodaan. Pääjaksot ovat kestoiltaan yllättävän saman pituisia (n. 3. minuuttia). Ennen toista jaksoa esiintyvä, tahdista 23 alkava pitkäkö vaiherytmiosuus poikkeaa täysin ensimmäisen ja toisen jaksojen tekstuureista ja se muodostaa transition omaisen sillan jaksojen välille. Muutoin vaiherytmi liittyy saumattomasti ensimmäiseen jaksoon. Myös muut teoksessa esiintyvät vaiherytmijaksot sijoittuvat pienenmuotojen rajakohtiin (ts. sävellyksen taitekohtiin). Vaiherytmin myötä siirrytään ensimmäisestä jaksosta poikkeavaan musiikkiin: toisessa jaksossa edellisen jaksoson ainekset alkavat sekoittua toisiinsa ja siirtyä soitinryhmältä toiselle. On syytä mainita, että kolmannen jaksoson alku sijoittuu melko tarkalleen kultaisen leikkauksen kohdalle. Jaksojen rajakohdat ovat selkeitä, joskin ne toisinaan menevät keskenään limittäin. Rakenne on esitetty kaaviossa 16:

1. jakso + vaiherytmi (<i>transitio</i>)	(t. 0–34; kesto: 2'55")
2. jakso	(t. 35–92; kesto: 2'50")
3. jakso	(t. 91–120; kesto: 3'05")
Kooda	(t. 121–123; kesto: 0'40")

KAAVIO 16. *Mobilien* rakenne.

Jokainen jakso on luonteeltaan yksilöllinen, muista poikkeava. Ensimmäinen jakso on staattinen: jokainen yritys päästää musiikin liike-energia valloilleen tyrehtyy vaiherytmiin. Jouset ja puhaltimet edustavat toisilleen vastakkaisia sointimaa-

ilmoja. 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.

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

Kolmannessa jaksossa staattista taustaa vasten (pitkä pysyvä sävel tai sointu) piirtyvät aleatoristen ”kukkien” luoma pistemusiikki. Se laajenee vähitellen niin dynamiikaltaan kuin tekstuuriltaan 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. Kolmannen jakson kehityslinja on selkeä: staattisuudesta kasvaa liike-energian vähittäinen lisääntyminen kohti rytmistä ja dynaamista tihentymistä, jonka jälkeen musiikki vaimenee nopeasti takaisin staattisuuteen. Kolmannen jakson jälkeen seuraa vielä lyhyt kooda, jossa palautetaan kuulijan mieleen teoksen alkuasetelma – ja Meriläiselle tyypilliseen tapaan muodon symmetria palautuu sävellyksen viimeisissä tahdeissa.

7.1.2 Ensimmäinen jakso

Partituurin ensimmäisellä sivulla (t. 0–2) esitellään kaksi aihekokonaisuutta, joiden sisältämistä karakteristisista ominaisuuksista koko teos rakentuu. Ensimmäinen 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 vaikuttaa olevan Meriläisen teoksille – ja nimenomaan sävellysten ensimmäisille jaksoille – tyypillinen rakenne: alun karakteristiset ainekset kerrataan välittömästi hieman muunnettuna, jonka jälkeen seuraa aineiden työstäminen laajemmaksi kokonaisuudeksi. Ensimmäisen jakson rakenne ilmenee kaaviossa 17.

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 toisessa jaksossa hyvin keskeiseksi.

- | | | |
|-----|--|-----------|
| (1) | Aihekokonaisuuksien esittely | (t. 0-2) |
| (2) | Aihekokonaisuuksien kertaus muunnettuna | (t. 3-7) |
| (3) | Aihekokonaisuuksien osatekijöiden
komponointi laajemmaksi kokonaisuudeksi | (t. 8-22) |

KAAVIO 17. Mobilen 1. jakson rakenne.

Toinen aihekokonaisuus on uskottu puhaltimille. Se alkaa pitkällä sävelellä (f¹) jatkuen 1. tahdissa sointuna (f¹-a¹-h¹). 2. tahdissa sointuun liittyy - viulujen pizzicatojen liikkeelle sysäämänä - oboeiden ja trumpettien kadenssaalinen ele: alaspäin etenevä sointukulku, jossa huomio kiinnittyy oboeiden terssiharmonioihin (aloitusintervallina jousien glissandoaiheen e²-gis²). Kromaattinen totaali täydentyä 2. trumpetin viimeisessä sävelessä g (jousien glissandoaiheen alku- ja päätössäveliä en ole laskenut mukaan, koska olennaisinta niissä ovat väriominaisuudet, eivät niinkään täsmälliset sävelkorkeudet). Kadenssaalisessa eleessä on huomionarvoista myös puu- ja vaskipuhaltimien välinen ei-samarytmisyys, joka tarjoaa myöhemmin mahdollisuudet vaiherytmiin ja tempoltaan harveneviin sointutoistoihin ja sävelkulkuihin. (Ks. esimerkki 80.)

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

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

Tahdeissa 3-8 alkuasetelma toistetaan hieman muunnettuna. Korkeiden jousien glissandoaiheeseen (t. 3) liittyy nyt myös alaspäinen glissando (kenties reagointina puhaltimien alaspäin suuntautuneeseen sointukulkuun) ja perkussiivinen pizzicatorepetitio kuullaan matalilla jousilla tempoltaan hidastuvana ja dynamiikaltaan vaimenevana. Oboeiden soittama pitkä sävel saa nyt seurakseen muiden puupuhaltimien sekä käyrätorvien tempoltaan tasaisen sointutoiston, joka ensimmäisen kerran tuo mukanaan tekstuuriin säännöllistä, pulsaatiivista liikettä. 7-sävelistä sointua toistetaan muusta tekstuurista riippumatta (*indipendente*). Aihekokonaisuus päättyä jälleen alaspäiseen sointukulkuun (kadenssaaliseen eleeseen), joka on nyt kirjoitettu jousille. Tämä yllättävän väkivaltainen riuhtaisu sysää liikkeelle trumpettien ja pasuunojen sointutoiston, joka yhtyy muiden puhaltimien em. sointutoistoon samassa tempossa (*insieme - á 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 (sivu 6) saavutetaan vaiheistus: soinnut osuvat samalle tahtiosalle, jolloin prosessi katkeaa.

Vaiherytmi on samalla pienyksikön rajakohdan merkinä. (Tahtinumeroinnin suhteen esiintyy tässä kohdin pientä epäloogisuutta: vaiherytmiä kestää kolmen tahdin ajan, mutta sitä ei ole huomioitu tahtinumeroinnissa, vaan 7. "tahti" käsittää tosiasiaassa kolme tahtia.)

Usko Meriläinen: "Mobile" 1 2

ein Spiel für
Orchester

ob. *p*

p

cord.
cord. pp
pp

p

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

non rit.

Pizz.
Pizz.

The image shows a handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trombone (Trb.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Trombone (Trb.). The score features various dynamic markings such as *p sempre*, *mf*, and *pp*. A tempo marking *insieme - d tempo di 4* is present. A *senza cord* instruction is written above the string part. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

ESIMERKKI 81. Mobile, puhaltimien vaiherytmi (t. 7-10).

Tahdista 8 lähtien musiikki hahmottuu yhtenäisenä ajatuslinjana tahtiin 22 saakka. Alun kaksi aihekokonaisuutta ovat edelleen identifioitavissa lähes alkuperäisissä muodoissaan, joskin ne esiintyvät limittäin, ts. uusi aihekokonaisuuksien muunneltu kertaus alkaa ennen kuin edellinen on loppunut. Aihekokonaisuudet esiintyvät seuraavasti: tahdit 8–12, 12–17 ja 18–22. 2. tahdissa ensimmäisen kerran kuultu kadensaalinen ele kuullaan vasta tahdeissa 21–22, mikä osaltaan perustelee tahtien 8–22 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 saattaa liikkeelle puhaltimien jähmettyneen sointupilarin. Alunperin jousilla esiintynyt pizzicatorepetitio on nyt transformoitunut lyömäsoittimien repetitioksi.

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

12. tahdissa ja hieman myöhemmin 17. tahdissa esiintyvät puhaltimien sointupilarit ovat soinniltaan uuden tuntuista Meriläisen orkesterimusiikissa (ks. esimerkki 82). Intervallirakenteiltaan ne ovat peräisin 4. tahdin puhaltimien sointutoistoista. Olennaista on se, että monisävelisinäkään soinnut eivät ole klustereita, sillä sävelet on hajoitettu 3–4 oktaavia laan ja sointiväriässä 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 (esimerkiksi 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.

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. Ensimmäinen jakso päättyy jousisoittimien osalta tahdissa 22. Tahdeissa 21–22 puhaltimet soittavat alaspäin etenevää kadensaalista elettä, joka on laajentunut huomattavasti aikaisempaan verrattuna (vrt. tahdit 2 ja 5). Siinä esiintyy nyt myös ylöspäin eteneviä aiheita. Eleen alla soi jousilla muunnos pizzicatorepetitiosta, ambitukseltaan laajenevana ja supistuvana sekä dynamiikaltaan voimistuvana ja hiljenevänä. Ei liene sattuma, 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 ensimmäisen jakson transformaatioprosessin tuloksena: musiikin kehitys ei ole päässyt juurikaan alkua pitemmälle.

Puhaltimien osalta 1. jakso päättyy vasta tahdissa 25 alaspäin suuntautuvaan kadensaaliseen eleeseen. 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 säveln pysyessä paikallaan kiila avautuu puolisävelaskelliikkein (ks. esimerkki 83).

Huilun kuvion oli sysännyt liikkeelle tahdeissa 23–24 jousien glissandomotiivin transformaatio: se on siirtynyt väriominaisuuksineen ja terssi-intervalleineen kaikkineen trumpeteille 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 repe-

The image displays two systems of musical notation for woodwind and string instruments. The first system (left) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (cor.), Trumpet (tr.), and Trombone (Tub.). The second system (right) includes parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (cor.), Sordani (Sord.), Trumpet (tr.), Sordani (Sord.), Trombone (Tub.), and Sordani (Sord.). The notation shows various notes, rests, and dynamics (p) across multiple staves.

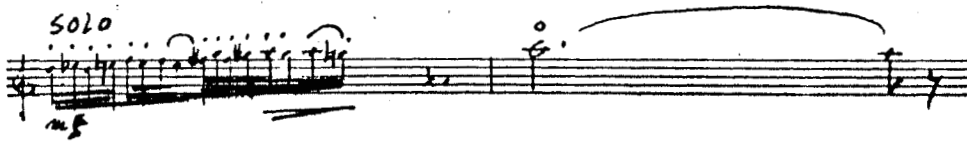
ESIMERKKI 82. Mobile, puhaltimien sointupilareita tahdeissa 12 ja 17.

titiotaan 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 nuotintettu täsmällisesti tahtiviivojen ja aika-arvojen puitteissa, niin kuulovaikutelmana on kuitenkin ei-pulsatiivinen rytmi. Huomio kiinnittyy kolmen erilaisen ja yhtäaikaan etenevän rytmin väliseen polyrytmiseen jännitteeseen. Mitään vaikutelmaa 4/4-tahtilajista – johon vaiherytmi on nuotintettu – ei pääse syntymään. Meriläinen puhui vaiherytmiikan yhteydessä siitä, kuinka aika vaikutti alkavan kulkea takaperin. Tämä *Mobilen* pitkä vaiherytmijakso lienee Meriläisen tuotannossa lähimpänä tätä irreaalia 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 mielekästä, sillä oleellisinta aiheessa on sointivaikutelma: matalien jousisoittimien tuottama ”murina” (kuten Meriläinen nimittää näitä *Mobilessa* ja muissa teoksissaan esiintyviä matalia sointeja).

Vaiherytmin päättymisen ja tekstuurin ohentuminen lähes olemattomiin (vain 1. ja 2. viulut soittavat hauraan soinnun tahdissa 34) ovat merkinä siirtymisestä toiseen jaksoon. Vaiherytmiä seuraava musiikki on lisäksi ensimmäiseen jaksoon verrattuna tyystin erilaista.



ESIMERKI 83. *Mobile*, huilun esittämä kuvio tahdissa 24.

7.1.3 Toinen jakso

Toiseen jaksoon keskittyy *Mobilen* pääasiallisin liike-energia, joka kulminoituu tahdeissa 52–54 teoksen ensimmäiseen suureen huipentumaan. Tässä jaksossa esiintyy myös ensimmäisen kerran ylöspäin suuntautuvia kuvioiteja, joihin ensimmäisessä jaksossa viitattiin ainoastaan ohimennen. Jatkuva liike – jopa motorinen 16-osaliike – hallitsee toista jaksoa, joskin pitkät urkupistemäiset sävelet, alaspäin etenevät sointusarjat ja vaiherytmiikka pyrkivät häiritsemään liikevaikutelmaa. Toinen jakso voidaan jakaa kahteen taitteeseen: tahdit 34–55 ja 56–92, sillä tahdin 55 tienoilla – huipentuman jälkeen – kudos ohentuu, musiikki vaimenee dynaamisesti ja ”juoksee tyhjiin” Meriläisen monille teoksille tyypilliseen tapaan. Tätä seuraa välittömästi uusi yritys musiikin liike-energian käynnistämiseksi (t. 57).

Toinen jakso alkaa jousien tutulla glissandoaiheella (t. 35–37). Aiheelle keskeiset väriominaisuudet siirtyvät välittömästi puhaltimille (flutterzunge, trillit, ”murretut” tremolot) – nyt ensimmäisen kerran koko teoksen aikana. Tämä on

myös merkkinä siitä, että toisen jakson aikana puhaltimien ja jousisoittimien sointimaailmat – jotka ensimmäisessä jaksossa olivat varsin erilaisia – lähestyvät toisiaan ja sulautuvat vähitellen yhteen. Puupuhaltimien ”murretut” tremolot laajenevat tahdissa 38 Meriläiselle tyypilliseksi ylöspäin suuntautuviksi skaalamuodostelmiksi (ks. esimerkki 84). Skaalat jättävät oikukkaasti käyttämättä kromaattisesta asteikosta 2–3 säveltä, ja ne saattavat alkaa suhteellisen laajoilla, terssin tai kvintin suuruisilla hyppyillä. Tahdeissa 38–39 puhaltimilla esiintyykin Meriläisen skaalamuodostelmia, jollaiset ovat varsinkin pianoteoksissa yleisiä. Esimerkiksi vuonna 1978 valmistunut pianosarja *Cinque notturni per piano* suorastaan tulvii tämän kaltaisia asteikkomuodostelmia.

Skaalamuodostelmat ovat myös hyvä esimerkki Meriläisen epämelodisesta ajattelutavasta, mikä vaikuttaa voimistuvan 1980-luvulle tultaessa. Skaalamuodostelmat ovat siinä mielessä epäpersoonallisia, että niitä voidaan käyttää teoksesta toiseen ilman, että ne assosioituisivat nimenomaisesti johonkin tiettyyn sävellykseen. Koska niitä esiintyy useissa teoksissa, niin kuulija hahmottaa ne Meriläisen musiikille yleensä tyypilliseksi 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 84. Mobile, puhaltimien skaalamuodostelmia (t. 38–39).

Jouset vastaavat tahdeissa 38–39 puhaltimien ylöspäin suuntautuviin skaalamuodostelmiin voimallisella, alaspäin suuntautuvalla kadenssaalisella eleellä, joka on lähes intervallitarkka toisinto tahtien 21–23 puhaltimien vastaavasta eleestä. Kaiken kaikkiaan tahdeissa 37–39 muodostuu Meriläiselle tyypillinen valtava viuhka, jonka tuottavat puhaltimien ylöspäin ja jousisoittimien alaspäin liikkuvat kuviot. Jousien voimallinen kadenssaalinen ele tuhoaa välittömästi puhaltimien ylöspäisen liike-energian, ja musiikki ”murenee” puhaltimien aleatoriseksi pistemusiikiksi, jonka alla soi kontrabassojen G-urkupiste (tahdista 39 lähtien; ks. esimerkki 84).

Tahtien 39–52 suhteellisen pitkä aleatorinen vaihe koskee ainoastaan puhaltimeita. Jousille ja lyömäsoittimille on kirjoitettu (enemmän tai vähemmän tar-

kasti nuotinnettua musiikkia. Aleatorisuus on rakennettu siten, että jokainen (puhallin)soitin soittaa kolmea säveltä, joiden järjestys on määrätty, mutta oktaaviala ja rytmi ovat sen sijaan soittajan valittavissa (*Die drei Töne in verschiedenen Oktavlage wiederholen – Rhythmus wechseln!*). Kun näitä kolmisävelaiheita tarkastelee huolellisemmin, niin huomaa tyypillistä meriläismäistä logiikkaa: yhteen oktaavialaan supistettuna kukin kolmisävelaihe muodostuu vierekkäisistä sävelistä, joiden väliset intervallit ovat joko suuri tai (tavallisimmin) pieni sekunti. On mielenkiintoista, että kromaattisesta asteikosta jää sävel h käyttämättä – toisin sanoen kolmisävelaiheet muodostavat vähitellen 11-sävelisen soinnun, joka muuntaa hahmoaan ja sointiaan jatkuvasti. (Ks. esimerkki 86.)

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 *jousikvartetton* jakso nro 23 (partituurin sivu 32). Siinä 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. esimerkki 85.)

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

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

Aleatoriset kuvioinnit ja kontrabassojen pitkä pysyvä sävel muodostavat musiikillisen tilan, jossa jousisto ja lyömäsoittimet jatkavat ensimmäisestä jaksosta tutuksi käynnyttä mobilemaista hahmojen liikkeelle sysäämistä. Tahdissa 41 2. viulut ja alttoviulut toistavat 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 ensimmäisessä jaksossa (tahti 11, klarinetit). Pyrähdyksiä toistetaan n. 5 sekunnin välein (aika ilmaistu numeronotaationa) tahtiin 56 saakka. 2. trumpetin 32-

23

vno I

vno II

vla

vc.

meno mosso acc. --

mf ff (meno mosso acc. --)

-al t^o I

mf ff

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

mf ff

rit. acc. -- -al t^o I rit.

mf ff mf

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

mf ff

rit. a t^o rit.

mf ff mf

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

mf ff

rit. acc. -- -al t^o I

mf ff mf

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

mf ff

ESIMERKKI 85. Witold Lutoslawski: Jousikvartetto (s. 32).

Die drei Teile in verschiedenen Oktavlage wiederholen - Rhythmus Wechselt!

ESIMERKKI 86. Mobile (t. 39-40).

osakuviointi on neljää viimeistä säveltä lukuunotamatta tarkka inversio 1. trumpetin kuviosta.

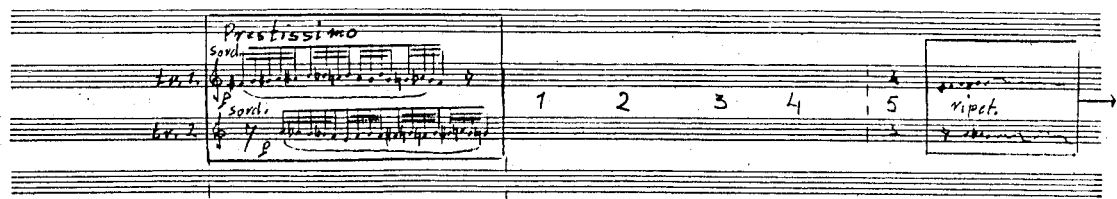
Tahdeissa 43–44 jousilla kuullaan nuottitarkka kertaus tahtien 38–39 kadenssaalisesta eleestä. Sävelet, rytmi ja oktaavialat ovat täsmälleen samat kuin aikaisemminkin, mutta esitysohjeena on nyt *ponticello*. Tosiasiassa tämä on viimeinen kerta, kun jousilla esiintyy tämä kadenssaalinen ele (puhaltimillakin se esiintyy enää ainoastaan kerran, t. 70–73). Eleen 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 – glissandokuvioidensa. 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). Yhteys 11. tahdin klarinettikuvioidiin ja 42. tahdin trumpettiaiheisiin on ilmeinen. (Ks. esimerkki 87a–c.)



ESIMERKKI 87a. Mobile (klarinetit, t. 11).



ESIMERKKI 87b. Mobile (trumpetit, t. 42).



ESIMERKKI 87c. Mobile (kontrabassot, t. 45).

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

Tahtien 52–54 huipentuman nuottikuva on myös visuaalisesti mainio esimerkki teoksen mobile-ajattelusta. 1. viulujen kiihkeästi ylöspäin suuntautuva 32-osaliike tavallaan vetää mukaansa wood-blockin. Wood-blockin nopeasti tihevä 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 transformaatio teoksen alkutahtien glissandoaiheesta. Sen intervallimateriaali (kolme vierekkäistä säveltä / soitin) on puolestaan peräisin puhaltimien aleatorisista kolmisävelaiheista (vrt. t. 39–40).

Tahdista 51 alkavat 1. viulujen ylöspäin suuntautuvat 32-osaliikkeet ovat Meriläisen teoksille hyvin tyypillisiä. Niiden funktiona on tihentää tekstuuria ja tuoda siihen liikettä ei-temaattisin keinoin. Kromaattisen asteikon kaikki sävelet ovat käytössä eivätkä kuviot tuota skaalamuodostelmia, vaan viimeistään kolmen ylöspäisen puoli- tai kokoaskeleen jälkeen seuraa puolisävelaskelliike alaspäin. Voimakkaasti ylöspäin suuntautuvaa vaikutelmaa lisää se, ettei oktaavisiiroja esiinny. Puhaltimien skaalamuodostelmien rakenteet ovat samankaltaisia kuin tahdeissa 37–39 (puupuhaltimet). Toisen jakson ensimmäinen puolisko päättyy tahdissa 55 piccolon ja huilun alaspäiseen staccatoliikkeeseen, joka vaimenee dynamiikaltaan ja hidastuu tempoltaan (ks. esimerkki 88). Tämä on Meriläisen teoksille hyvin tyypillinen kadenssaalinen ele (vrt. esimerkiksi *2. piano-konsertto*).



ESIMERKKI 88. Mobile, huilujen kadenssaalinen ele (t. 56).

Piccolon ja huilun äänien vaiettua teksturi pelkistyy jälleen äärimmilleen. Soimaan jäävät ainoastaan trumpettien, kontrabassojen ja patarumpujen quasisymmetriset aiheet, jotka käynnistävät toisen jakson jälkimmäisen puoliskon.

Toisen jakson jälkimmäinen puolisko alkaa tahdissa 56 jousien glissandoaiheen transformaatiolla, johon nyt liittyy myös viulujen glissandona ylöspäin ko-

hoava, ambitukseltaan supistuva huiluaäniklusteri. Vielä saman tahdin aikana trumpettien 32-osapyrähdykset sysäivät liikkeelle käyrätorvien tukesävelin soittettavan 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 kyttenyt liike-energia valloilleen ja yleensä tuoda tekstuuriin kulmikasta, tasaisin nuottiarvoin etenevää *perpetuum mobile*-liikettä. On kuitenkin syytä mainita, että kuvioinnit muodostuvat nelisävelaiheista, jollaiset ovat tyypillisiä Meriläisen musiikissa: yhteen oktaavialaan supistettuna jokainen nelisävelaihe rakentuu vierekkäisistä sävelistä (joko koko- tai puoliaskel), mutta yhden tai kahden sävelen oktaaviirrolla aiheet saavat karakteristisen hahmonsä ja yleisvaikutelmaksi jää juuri tuo *oikullisesti* alaspäin etenevä kuviointi (ks. esimerkki 89). Nämäkään nelisävelaiheet eivät ole kovinkaan herkkänahkaisia muutoksille: niiden intervallirakenteet voivat muuttua hyvinkin radikaalisti, kunhan vain alkuperäinen *hahmo* säilyy tunnistettavana.



ESIMERKKI 89. Mobile, 4-sävelaiheita tahdeissa 57–59 ja 61–65.

Jousien 16-osakuviointit saavat seurakseen tahdista 62 alkaen puupuhaltimien ylöspäin suuntautuvat skaalamuodostelmat, jollaisia kuultiin ensimmäisen kerran tahdeissa 37–39. Kolmantena tekijänä tekstuurissa on pulsaatiota hämärtävä edellä mainittu fagottien ja pasuunoiden 9/16-repetitio. Voimakkaan liike-energian pyrkii tyrehdyttämään – siinä osittain onnistuen – puupuhaltimien esittämä kadensaalinen ele tahdeissa 70–73. Tämä onkin viimeinen kerta, jolloin ele teoksen aikana kuullaan. Kadensaalisen eleen 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 kadensaalisen eleen jälkeen liike-energia alkaa vähitellen tuhoutua samoin kuin liikkeen suunta: jousien 16-osaliike päättyy tah-

dissa 78 ja puhaltimien kuvioinneissa ei ole enää havaittavissa selvää liikesuuntaa ylöspäin. Muutenkin musiikin luonne muuttuu täysin: mobilemaista aiheiden liikkeelle sysäämistä ei enää tämän jälkeen toisessa jaksossa esiinny (so. tahdeissa 73–92) ja musiikki on muutenkin fragmentaarista, kenties jopa päämäärätiedotonta.

Tahdeissa 73–85 puhaltimien 16-osakuvioinneissa ei ole selkeää liikesuuntaa ylös- tai alaspäin. Soittimet soittavat aiheitaan varsin suppean sävelalan puitteissa (ambituksena enintään kvartti) ja pysähtynyttä vaikutelmaa tehostaa kontrabassojen pitkä pysyvä sävel f (t. 69–77) ja teoksen tonaalinen kiinnesävel e (t. 78–85). Pasuunoiden 9/16-repetitio jatkuu edelleen ja kaikkiaan se käsittää tahdit 57–85. Myös fagotit soittavat harvakseltaan esiintyviä sävelpisteitä, kuten myös alttoviulut huiluaäni-repetitioita, mutta kummassakaan tapauksessa rytmi ei ole säännöllinen, joten varsinaista vaiherytmiä ei pääse syntymään. Patarummut soittavat tahdeissa 82–83 glissandoaiheen muunnoksen.

Tahdissa 85 on havaittavissa pienyksikön rajakohta: vaskien esittämänä alkaa vaiherytmi, joka kestää tahtiin 87 saakka. Sen yllä puupuhaltimet soittavat ylöspäin ja alaspäin eteneviä skaalamuodostelmia, jotka hidastuvat tempoiltaan ja vaimenevat dynamiikoiltaan – ts. kyse on jälleen Meriläiselle tyypillisistä kadenssaalisista eleistä (vrt. tahti 56). Huilut ja oboet soittavat muistumia glissandoaiheesta (esimerkiksi 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 kolmatta jaksoa, lyömäsoittimista ainoastaan wood-block soittaa yhden napautuksen (t. 90) ennen toisen 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”.

7.1.4 Kolmas jakso ja kooda

Toisen ja kolmannen jaksojen rajakohdat menevät keskenään limittäin. Kolmas jakso alkaa tahdissa 91 2. viulujen ja alttoviulujen pitkällä, puoliaskelista muodostuneella soinnulla (e^1-g^1) tai kapealla klusterilla, joka on kuin jähmettynyt versio tahdissa 41 kuullusta samojen soittimien pizzicatona soitetusta sointutuoistosta. Toinen jakso päättyy varsinaisesti vasta tahdissa 99, sillä puupuhaltimien soittamat pienet 2- tai 3-sävelaiheet ovat selvä viittaus (tai muistuma) toisen 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 kolmas jakso alkavaksi tahdistä 92. Lisäksi koko kolmannen 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. Vastaavia ”aikaa uhmaavia” urkupisteitä on Meriläisen teoksissa esiintynyt *sellokonsertosta* alkaen ja niiden merkitys vain korostuu 1980-luvulle tullessa. 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 (11/2 – 21/2 oktaavia). Puupuhaltimille on annettu kromaattisen asteikon kaikki 12 säveltä. Sävelten järjestys ja rytmi on vapaa (*Die Töne frei wählen!*), mutta oktaaviala sen sijaan ei ole vapaa. Aleatorisuus on siis toisenlaista kuin toisessa jaksossa, jossa sävelten järjestys oli säveltäjän määräämä, mutta oktaaviala oli soittajan valittavissa. Yhteistä on se, että jokainen soittaja soittaa säveliään muista orkesterin muusikoista riippumatta.

The image shows a handwritten musical score for strings. At the top, it is titled "Il tempo lento e ritmo libero". Below the title, there is a box containing the instruction "Die Töne frei wählen!". The score consists of several staves. The first staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "Pizz." and "div.". The second staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The third staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The fourth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The fifth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The sixth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The seventh staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The eighth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The ninth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P". The tenth staff has a circled diagram showing a chord structure with notes and accidentals, labeled "P".

ESIMERKKI 90. 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 91.)

Näin kehittää vähitellen kohti teoksen toista huipentumaa, joka on koko sävellyksen kliimaksi (t. 116–117). Dynamiikka ja liike-energia kasvavat ja teks-

tuuri 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 toisessa jaksossa (t. 52-54) rakentui - huipentumien samanlaista luonnetta korostaa myös se, että juuri ennen toista huipentumaa tahdissa 116 käyrätorvet soittavat glissandoaiheen muunnoksen intervallitarkasti samanlaisena kuin ennen ensimmäistä huipentumaa tahdissa 52.

Handwritten musical score for strings and percussion, featuring aleatoric "flower" motifs. The score includes measures 106, 107, and 108. A central instruction reads "Schnelle Figuren - lange Pausen Jeder individuell!". The score is marked with "mf" and "c. arco".

Measures 106, 107, and 108 are marked with circled musical motifs. The instruction "Schnelle Figuren - lange Pausen Jeder individuell!" is written in a box. The score is marked with "mf" and "c. arco".

VI 2. *mf*

VI 1. *mf*

Ch. solo

Schnelle Figuren - lange Pausen Jeder individuell!

SCHNEE pizzicati! poco a poco

ESIMERKKI 91. Mobile, aleatorisia "kukkasia" arcolikkeinä sivulta 37.

Välittömästi huipentuman jälkeen (t. 117 lähtien) tekstuuri harvenee ja fragmentoituu samanlaisiksi hauraksi skaalamuodostelmiksi kuin toisen jakson loppussa (vrt. t. 119 ja t. 87–89). Lisänä on nyt jousien “auenneiden aleatoristen kukkien” nopeita 32-osapyrähdyksiä. Tekstuuri harvenee äärimmilleen: tahdissa 120 soimaan jäävät ainoastaan 2. viulujen harventuvat ja vaimenevat 32-osapyrähdykset sekä alttoviulujen pianissimossa soittama puoliaskelista rakentuva sointu (d^1 - dis^1 - e^1), joka vähitellen vaimentuen jää soimaan teoksen loppuun asti.

Tahdista 121 seuraa vielä lyhyt kooda, jossa – Meriläisen teoksille tyypilliseen tapaan – palautetaan mieliin teoksen alkuasetelmat. Aiheille on nyt ominaista seesteinen järjestys ja rauha: kooda sulkee teoksen levollisesti ja kauniisti. Tahdeissa 121 ja 123 1. viulut soittavat teoksen aloittaneita ylöspäisiä glissandoaiheita alkuperäiseltä säveltasolta. Pieni terssi (e^2 - g^2) ja suuri terssi (e^2 - gis^2) vuorottelevat nyt säännöllisesti. Ennen teoksen päättymistä kuullaan vielä kahdeksan 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.

Teoksen kolmivaiheista kehityskulkua voidaan kuvata seuraavasti: ensimmäinen jakso keskittyy musiikillisten aiheiden mobilemaiseen liikkeelle sysäämiseen. Toinen jakso pyrkii aleatorisuuden avulla tuottamaan voimakasta liike-energiaa, siinä kuitenkin täysin onnistumatta. Kolmannessa jaksossa liike-energia pääsee valloilleen aleatoristen “kukkien” avautumisten kautta. On myös ilmeistä, että kyseessä on yhtämittainen transformaatioprosessi, jossa aiheiden etäännyttäminen lähtökohdistaan siirtyy vähitellen metamorfoosin alueelle.

7.1.5 Teoksen kantaesityksestä

Mobilen jälkeen Meriläinen palasi “puhtaan” orkesterimusiikin pariin vasta vuonna 1986, teoksessa *...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*. Näiden teosten välissä Meriläinen käytti orkesteria vain kahdessa konsertossa (*Kineettinen runo* ja *Visions and Whispers*) sekä Yleisradiolle toteutetussa video-ohjelmassa *Super M, konsertto murhaajalle*, johon Meriläinen sävelsi musiikin. 1980-luvulla Meriläinen keskittyi säveltämään kamarimusiikkia, soolosoitinteoksia ja elektroakustista musiikkia. Yksi syy tähän piilee nähdäkseni niissä lähinnä teknisissä vaikeuksissa, joihin esittäjät (niin soittajat kuin kapellimestaritkin) törmäsivät nimenomaan Meriläisen orkesteriteoksissa “säännöllisen ja ei-säännöllisen rytmin välisen vuorovaikutuksen” yhteydessä. Pitkin 1970-lukua Meriläisen sävellykset alkoivat olla yhä enenevässä määrin rytmikaltaan vapaasti hahmottuvia, jolloin pulsatiivisuudesta muodostui vähitellen vain yksi rytmikudoksen osatekijä. Samalla tahtiviivat ja monimutkaisetkin tahtilajiyhdistelmät kävivät tarpeettomiksi, koska niillä ei enää voinut jäsentää eikä ilmaista sävellysten rytmisesti joustavaa ja agogisesti rikasta musiikkia. Mutta looginen askel aleatoriseen ja tila-aika-notaatioon sekä siihen olennaisesti liittyvään taukojen numeraaliseen ilmaistapaan teki samalla varsinkin orkesteriteokset entistä hankalammiksi esittää, sillä Meriläinen ei suinkaan vähentänyt musiikkinsa informaatiopainetta – pikemminkin päinvastoin. Meriläisen 1970-luvun lopulla omaksuma notaatiotapa soveltuikin 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 *Mobilien* kantaesityksen harjoituksista:

"Teoshan on todellakin ein Spiel für Orchester, siis leikki orkesterille. Halusin kirjoittaa aleatorisen teoksen, ja tässä teoksessa aleatorinen rakentaminen on tuotannosani oikeastaan pisimmälle vietyä. Teoksessa käytän tällaista kukkaa ja sen terälehtiä, jotka lisääntyvät – eli se vapaasti muotoutuva pitkä vaihe, jossa edetään pizzicatosta arco-liikkeisiin. Halusin siis antaa kukkasen orkesterille [...], ja minä nyt oikeastaan tein sen vähän tällaisella leikkimielellä. Ja sitä ei orkesteri kyllä sitten ollenkaan ymmärtänyt, ja olin pettynyt kun jouduin johtamaan sävellyksen itse – luin lehdestä, että minä toimin siellä vierailevana johtajana! Paavo Berglund johti [konsertin] muut sävellykset, ja hän sanoi minulle, ettei hän ymmärrä tällaisesta partituurista yhtään mitään, eikä hänellä ole aikaa alkaa opetella tällaisia uusia asioita. Ja niin minut kutsuttiin sinne, ja minä selitin kuinka olin tehnyt tällaisen leikin, mutta nämä tosikot muusikot eivät lähteneet ollenkaan leikkiin mukaan. Se oli itse asiassa kovin tylsä työ, ja meille tuli oikein riita orkesterin kanssa. Olin jo lähdössä pois, ja sanoin, ettei minua kiinnosta tällainen orkesterinjohtaminen, ellei muusikoita kiinnosta soittaa. Mutta Berglund kyllä sitten pelasti tilanteen. No, tämä kaikki on vain detaljia. Olennaista on se, että teos oli tilaus orkesteripäiville, jolloin minä halusin kukittaa orkesteria tekeillä 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. On syytä mainita, että näyttämö- ja elokuvasäveltäjänä (ja mm. *Akselin ja Elinan häävalssein* 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. Sen sijaan Helsingin Sanomien Seppo Heikinheimo oli monin verroin valppaampi tehden useita oikeaan osuneita huomioita – itse asiassa hän panee merkille Meriläisen sävellystyylissä tapahtuneen muutoksen:

"Usko Meriläisen musiikkia olen nähin 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 pakottomina 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 *Mobilen* 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 henk-yksessä kysyvät ja hallavat, naavaiset tyvioksat vastaavat ikikohtaloonsa tyylinä tyy-tyen, 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-luvun musiikissa oli selkeitä “restauraatioon” viittaavia piirteitä, mutta *Mobilessa* hän vaikuttaa tähyävän kohti yleiseurooppalaista modernismia: tyyliään teos on hyvin pitkälle juuri sitä, jonka puolesta 1970-luvun lopulla esiin nousseet Korvat auki -yhdistyksen säveltäjät (Paavo Heinisen kasvatit Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen, Eero Hämeenniemi ym.) ryhtyivät taistelemaan. Yleisö, kriitikot ja muusikot eivät ilmeisesti vielä vuonna 1978 kyenneet ymmärtämään *Mobilen* edustamaa modernismia – vertailukohtana kannattaa mainita, että Joonas Kokosen *Viimeisten kiusausten* ja Aulis Sallisen *Ratsumiehen* kantaesityksistä oli kulu- nut vasta kolme vuotta. Kun tyyliään varsin lähellä *Mobilea* oleva ...mutta tämä- hän on maisema, monsieur Dali! kantaesitettiin vuonna 1986, oli Suomen musiikki- elämässä tapahtunut melkoinen muutos suhtautumisessa moderniin musiikkiin. Tai kuten Mikko Heiniö sanoo: “80-luvun suomessakin se [modernismi] on jäl- leen nostanut päätään tavalla, josta modernistisesti asennoituneet säveltäjät vasta uneksivat 1970-luvulla” (Heiniö 1995, 378). Tähän aiheeseen palaan *Maiseman* analyysin yhteydessä luvussa 7.6.6.

7.2 Cinque notturni per piano

Vuonna 1978 valmistunut miniatyyrisarja *Cinque notturni per piano* on sävelletty vuonna 1966 syntyneen *Tre notturni* -pianosarjan jatkoksi. *Tre notturnin* sävellystyön alkuimpulsseista Meriläinen on kertonut seuraavaa:

“Joo, se pitää paikkansa, että televisiossa oli joku tällainen Yökyöpeli-ohjelma, johon pyydettiin [sävellys], jonka minä tein. Ja ne kaksi [kappaletta] lisää – se [yksi kappale] olisi vain jäänyt kovasti yksin tällaiseksi käyttömusiikiksi. Ja jollakin tavalla tulin laittaneeksi sormeni sellaiseen miljööseen, joka sitten alkoi kiinnostaa. Ja että se [yksi kappale] ei menisi hukkaan, niin minä tein siitä sitten tällaisen sarjan. Ja kyllä siinä minua kiinnosti nimenomaan tällainen pianistinen sointimaailma. Ja se oli jotakin muuta kuin että tekee ison sonaatin – siis että tekee kevyesti ja ihan välittömästi tällai-

sen. Ja kyllä siellä oli jollakin tavalla lähtökohtana sellainen sanotaan nyt perinteinen ja debussyläinen ja miksei hieman ravelilainenkin pianismi, joka minua kiinnosti – minähän nojaan siinä hyvin keskeisesti pianon sointimaailmaan ja soinnillisiin kysymyksiin. Ja itse kun olen pianoa soittanut... Ne nyt ovat ihan sellaisia fantisoituja sävellyksiä, jotka olen kyllä toteuttanut varsin välittömästi ja aika nopeasti. Ja sillä tavalla se minua kiinnosti, että minä kirjoitin *viisi nokturnia*, ja kun siihen väliin jäi tyhjä aukko, niin nämä *harppunokturnit* (1984) – jotka ovat vähän isompi kappale – täyttävät sen neljän aukon siinä näiden välillä. Kyllä niissä kaikissa on sellainen soittimellisuus, myöskin siinä harpputeoksessa.” (Meriläinen 1990.)

”Niin, olen ollut paljon Lapissa. Muistan, kun ilmaannuin sinne näiden Lapin ihmisten joukkoon, niin kaikki sanoivat, että ”Niin, sävellä nyt jotakin täältä Lapista!”. Ja minä sitten huomasin sanovani, että niinhän minä teen koko ajan. Mutta en minä anna niille nimiä, kuten ”Lapin kuvia”, joka nyt houkuttaisi ajatusta siihen suuntaan. Mutta kyllä aivan varmasti – ajattelen vaikka niitä pieniä pianosävellyksiä, esimerkiksi joku *Tre notturni* – niin kyllä niissä heijastuu ihan varmasti se ihastuttava Lapin yö, vaikka en minä sitä välttämättä ole pitänyt minään esikuvana, että minä ilmaisen nyt juuri sitä. Jos minä teen tällaisen notturnon, yötunnelman, niin kyllä minulla heijastuu siihen tietysti se kokemuspiiri, joka minulla on näistä asioista. Ja minä asun luonnon keskellä ja seuraan vuodenaikojen vaihteluita tietysti, ja iloitsen kun kevät saapuu ja kasvit nousevat ja alkavat kasvaa. Kyllä minä koen sen elinvoiman luonnossa. Mutta ei sillä tavoin, että pyrkisin aivan kuin kuvaamaan sitä. Minä tiedän sen vaikutuksen itsessäni ja kaikki vaikutteethan heijastuvat sitten työssä.” (Meriläinen 1988.)

Musiikillisilta sisällöiltään pianosarjat ovat hengenheimolaisia siinä mielessä, että myös *Cinque notturnia* säveltäessään Meriläisellä on varmasti ollut mielessään välitön ilmaisu ja pianistinen kuviointi – ehkä juuri Debussyn pianokappaleiden hengessä. Monet yksityiskohdat kuitenkin osoittavat, että sarjat ovat valmistuneet eri vuosikymmenillä. Siinä missä *Tre notturnin* eri oktaavialoihin hajoitettujen sävelpisteet liittyvät selkeästi toisen pianosonaatin atonaaliseen ja jälkisarjalliseen maailmaan, niin *Cinque notturni* ”suorastaan tihkuu erilaisia tonaalisia viitteitä”, kuten Murtomäki on todennut (Murtomäki 1983, 7). Siinä missä *Tre notturni* rytmisestä elastisuudestaan huolimatta etenee vielä pääsääntöisesti vakionuottiarvoin, niin *Cinque notturnin* rytmikalle ovat ominaisia hienokseltaan tempoa jatkuvasti muuttavat hahmot. Luonteiltaan molemmat sarjat ovat improvisatorisia, tunnelmasta toiseen siirrytään nopeaan tahtiin – mutta muotokokemusten kannalta luontevasti.

Cinque notturnissa on kauttaaltaan luovuttu tahtiviivojen käytöstä, eikä niitä esimerkiksi *4. pianosonaatin* tapaan käytetä edes jäsentävinä ja koordinoivina yksikköinä. 1970-luvun Meriläisen teoksille tämä ei vielä ole tyypillistä, mutta kylläkin valtaosalle hänen 1980-luvun tuotantoaan. Tahtiviivaton notaatio korostaa myös visuaalisella tavallaan sarjalle ominaista pulssitonta ja rytmisiltä ilmeiltään alati vaihtelevaa kuviointia.

Sarjan yksi keskeinen polariteetti on ylöspäisen ja alaspäisen liikkeen välinen vastakohtaisuus, kuten Murtomäki on huomattanut, mutta tuskin sentään aivan niin dramaattisessa mittakaavassa, kuin hän antaa ymmärtää (ks. Murtomäki 1983, 10). Vähintään yhtä tärkeä polariteetti on säännöllisen ja vapaan rytmien välinen vuorovaikutus, joka sarjassa toteutuu äärimmäisen hienopiirteisellä tavalla. Sarja on myös suorastaan häpeämättömän konsonoiva – tietenkin Meriläisen oman tuotannon puitteissa arvioituna. Jopa ilmiselvää nostalgiaa on havaittavissa – mutta ei niinkään Murtomäen mainitsemissa Chopin-alluusioissa kuin siinä, että tässä sarjassa *Mobilien* myötä jo uusille tyylillisille alueille etsiytynyt

säveltäjä palaa vielä kerran 1970-luvun teostensa “neoromanttisesti” konsonoivaan sävelmaailmaan. *Cinque nocturnin* myötä Meriläinen jättää jäähyväiset konsonoivien harmonioiden runsaudelle.

Konsonoivuuden lisäksi muutamille sarjan osille on ominaista hakeutuminen tonaalisiin kiinnesäveliin. Ensimmäisen osan tonaalisena keskiönä voidaan pitää c-säveltä, jolla osan molemmat jaksot alkavat ja johon koko osa päättyy. Osan päätöskuvioissa voidaan jopa havaita viittaus täyssointulopukkeeseen (ks. esimerkki 92) – näin lähelle tonaalisen aikakauden funktionaalista harmonia-ajattelua Meriläinen ei ole aikaisemmin (eikä tämän jälkeen) edennyt! Toisen osan tonaalinen keskiö on lähinnä d-sävel, jolla osa alkaa ja johon se päättyy. Lisäksi toisen osan loppupuoliskoa dominoi d-urkupiste. Sarjan muista osista tonaalisia kiinnesäveliä on vaikeampi havaita. Neljännessä osassa se on lähinnä g-sävel, päättyyhän koko osa etäännytettyyn täyslopukkeeseen (“D⁷-Gm”), joka esiintyy myös osan alkujaksossa.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with various notes, rests, and dynamics. Below the staves are two Roman numerals: "I" and "IV". The second system also consists of two staves with similar notation, including a circled chord at the end. Below the staves are two Roman numerals: "V" and "I".

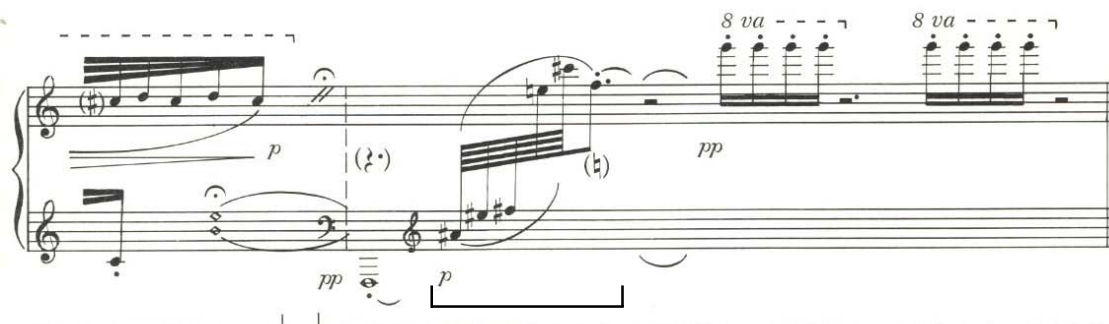
ESIMERKKI 92. *Cinque nocturnin* 1. osan lopussa esiintyvä viittaus täyssointulopukkeeseen (s. 5, nuottiviivastot 3–4). Samalla Meriläinen jättää jäähyväiset myös matalan rekisterin undesimeille, joita hänen pianoteoksissaan oli esiintynyt 2. pianosonaatista lähtien.

Murtomäki tekee artikkelissaan tärkeän havainnon *Cinque nocturnin* avausosan säveltaso-organisaatiosta:

“Yksiköt [yksittäiset pianokuviot] muodostavat toisiaan täydentäviä kromaattisia kenttiä. Yhden yksikön sisällä voi toistua sama sävel, harvoin kuitenkaan välittömästi; kahden peräkkäisen yksikön muodostamat kentät voivat peittää toisiaan osittain, ja usimmiten 2–3 peräkkäistä kuviota täydentävät kokonaisuuden 12-sävelisyydeksi, mikä tosin on pikemminkin seurausta sävelkielen yleisestä täyskromaattisuudesta kuin dodekafonisista periaatteista. On kuitenkin merkittävää, että täydentyminen tapahtuu useimmiten pienoismuodon päättävässä yksikössä.” (Murtomäki 1983, 6.)

Mitään johtopäätöksiä muiden Meriläisen teosten suhteen Murtomäki ei luonnollisesti tee, mutta tämän tyyppinen 12-sävelisyyden vähittäinen täydentyminen on Meriläisen teoksissa hyvin tavallista, kuten tämän tutkimuksen teosanalyysit ovat osoittaneet.

Pianosarjan musiikillisista aiheista keskeisin on ylöspäin suuntautuva aihe, jonka päättävien sävelien (tavallisimmin pieni sekunti) väliin on sijoitettu laajaintervallinen hyppy (ks. esimerkki 93). Aihe esiintyy sarjan jokaisessa osassa, joskus hyvinkin kauas alkuperäisestä hahmostaan etäänntyneenä, kuten neljännessä osassa. Jatkossa nimitän tätä ainetta ”johtoaiheeksi” – luonnollisesti lainausmerkkien sisään kirjoitettuna. On myös mielenkiintoista, että kyseinen aihe esiintyi jo *Dialogien* toisen osan lopussa (t.173). Muutoin *Cinque nocturnin* musiikillinen materiaali sisältää runsaasti tuttuja elementtejä Meriläisen aikaisemmista pianoteoksista. Erilaiset skaalamuodostelmat sekä kiila- ja viuhkamuotoiset hahmot ovat tavallisia ja niihin saadaan vaihtelua ja ilmeikkyyttä erilaisten kosketustapojen (staccato – legato), dynaamisten vaihteluiden (crescendo – diminuendo) ja rytmiiikan (accelerando – ritardando) avulla. Skaalamuodostelmille vaikuttaa olevan ominaista se, että kromaattisesta asteikosta jää pari säveltä käyttämättä ja yllättävän usein puuttuvat sävelet ovat kvintin/kvartin etäisyydellä toisistaan (vrt. esimerkiksi 2. *pianosonaatin* ja 2. *pianokonserton* skaalamuodostelmat). Erityisen hyvin tämä ilmenee sarjan viimeisessä osassa, joka melkein kokonaisuudessaan rakentuu erilaisille skaalamuodostelmille: skaaloissa lähes säännönmukaisesti jäävät sävelet a ja d käyttämättä. Muita sarjassa esiintyviä Meriläiselle tyyppillisiä aiheita ovat lisäksi sävelrepetitiot ja kellomaisia sointisävyjä luovat ornamentit.



ESIMERKKI 93. *Cinque nocturnin* ”johtoaihe” (s. 9, nuottiviivasto 3 – vrt. myös esimerkki 92).

Oman viehättävän lisäpiirteensä *Cinque nocturniin* tuo se, että sarja muodostaa ketjun, jossa edellisen osan jokin ominaisuus muuttuu seuraavan osan lähtökohdaksi. Ensimmäisen osan lopussa esiintyvä jambisella rytmillä alkava laskeutuva kuvio (s. 5, toiseksi viimeisen nuottiviivaston viimeinen kuvio) aloittaa toisen osan, jonka kuluessa siitä kasvaa suorastaan yllättävän raju, kolman ja puolen oktaavin laajuinen kuvioröyppy. Toisen osan keskivaiheilla (s. 6, kolmannen nuottiviivaston keskellä) esiintyvä vapaarytmisesti tihentyvä ”johtoaiheen” muunnos sekä sen loppuun sijoitetut korusävelet käynnistävät kolmannen osan, jonka aikana kuvio muuntuu kellomaisten sointien kimmellykseksi. Kolmannessa osassa esiintyvät yksittäiset staccatorepetitiot muuntuvat neljännessä osassa vakionuotitarvoin eteneväksi staccatovoittoiseksi *perpetuum mobile*-kuvioinniksi. Ja neljännessä osassa säännöllistä rytmiä rikkovat pienet trioliaiheet (esimerkiksi s. 10, toi-

sen nuottiviivaston alussa) laajentuvat viimeisessä osassa vapaarytmisesti hengittäväksi legatokuvioksi.

Samanlaista osien välistä yhtenäisyyttä voidaan havaita myös *Tre nocturni*-sarjassa: ensimmäisen osan loppupuolella esiintyvät pistemäiset *leggiero*-kuvioinnit ovat toisen osan lähtökohtana, ja toisen osan pisteellisestä tekstuurista erottuvat triolein etenevät legatolinjat (t. 24) tarjoavat perustan kolmannelle osalle. Molempien sarjojen kappaleet ovat myös rakenteiltaan lähinnä vapaita fantasioita. Lisäksi *Tre nocturnin* jokainen kappale päättyy alkutahtien nuottitarkkaan siteeraukseen, jolloin on kyse muodon symmetrian palauttavasta eleestä. Vastaavalla tavoin *Cinque nocturni*-sarjan jokainen osa päättyy muistumaan – ei siis nuottitarkkaan siteeraukseen – osan aloittaneesta aiheesta. Neljännessä osassa muodon symmetria toteutuu A-jakson tyypistetyllä kertauksella.

Cinque nocturnin kappaleet ovat rakenteiltaan yksilöllisiä ja toisistaan poikkeavia, mutta samalla niissä esiintyy miniatyyrimuodossa monia Meriläiselle tyypillisiä rakenteellisia yksityiskohtia. Ensimmäinen osa hahmottuu parillisena kokonaisuutena, joissa osan aloittavasta nopearytmisestä arabeskista esiin kuo-riutuvaa materiaalia tarkastellaan kahdesta erilaisesta näkökulmasta. Musiikillinen painopiste keskittyy toiseen jaksoon, joka alkaa 5. sivun alussa ensimmäisen jakson alkutapahtumien nuottitarkalla kertauksella.

ESIMERKKI 94. *Cinque nocturnin* 2. osan 1. taite ja 2. taitteen alku (s. 6, nuottiviivastot 1–2).

Toinen osa jakaantuu kolmeen taitteeseen, jotka eivät ole yhtä selkeästi toisistaan erotettavissa kuin edellisen osan kaksi jaksoa. Ensimmäinen nuottiviivasto on tavallaan toisen osan alkumateriaalin esittely (ensimmäinen taite), joka toiselta nuottiviivastolta lähtien (toinen taite) laajentuu välittömästi laajaksi, yhtenäiseksi ja yllättävän voimalliseksi ylöspäin suuntautuvaksi liikkeeksi. Ensimmäisen nuottiviivaston tapahtumia voisi perustellusti nimittää myös vaelähdöksi, sillä musiikilliset tapahtumat eivät selvästikään pääse vielä käyntiin, vaan toisen nuot-

tiviivaston alussa palataan lähes välittömästi alun tapahtumiin, jolloin osan aloitaneet kuviot toistetaan lähes nuottitarkasti ja osa varsinaisesti vasta käynnistyy (ks. esimerkki 94). Osan sisällöllinen ydin on toinen taite, kun sitä vastoin seitsemän sivun toiseksi viimeisen nuottiviivaston alussa alkava kolmas taite rakentaa kokonaisuudelle rauhoittavan ja epilogimaisen päätöseleen. Sarjan toisessa osassa esittäytyy myös havainnollisesti Meriläiselle ominainen tapa muokata musiikillisia aiheita eriluonteisiksi transformaatioiksi: ensimmäisen nuottiviivaston lopussa esiintyvä ylöspäin etenevä, kvinttiin ja tritonukseen päättyvä kuusisävelinen aihe ("johtoiheen" muunnos) sekä siihen erillisenä liittyvä pieni skaalamuodostelma ovat seuraavan nuottiviivaston keskellä yhdistyneet yhdeksi kuvioksi (ks. esimerkki 94). Samalla kosketustapa, rytmi ja dynamiikka ovat muuttuneet täysin toisenlaisiksi (accelerando ja nopea tempo → ritardando ja levollinen tempo, staccato → legato, voimistuva dynamiikka → muuttumaton dynamiikka).

Kolmannen osan rakenne muistuttaa hyvin paljon toisen osan muotoa, sillä sekin jakaantuu kolmeen jaksoon. Ensimmäinen jakso päättyy pianon äärirekkisterien sävelrepetitioihin samalla, kun toisen jakson aloittava tempoltaan kiihtyvä kiilamuodostelma käynnistyy. Yhdeksännen sivun ensimmäiseltä nuottiviivastolta (8-osatauon jälkeen) alkava kolmas jakso on edellisen osan päätösvaiheen tavoin luonteeltaan fragmentoitunut ja rauhoittava. Jokainen jakso alkaa osan alussa esitetyn aiheen muunnoksella – tosiasiaa kyse on jälleen "johtoiheen" muunnoksesta. Myös kolmannen osan ytimen muodostaa toinen jakso, jossa jo edellisessä jaksossa esiintynyt korukuvio muuntuu lopullisesti pianolle – ja Meriläisen pianoteoksille – luonteenomaisiksi kellomaisiksi soinneiksi.

Rakenteellisesti poikkeuksellisin sarjan osista on neljäs, joka samalla on kokonaisuuden ainoa todella nopea osa. Esitysohje *leggiero* ja kauttaaltaan kepeänä staccatona etenevä kuviointi tuo musiikkiin eittämätöntä scherzon luonnetta. Poikkeukselliseksi osan tekee sen rakenteen suoraviivaisuus ja runsaat nuottitarkat kertaukset. Lyhyen johdannon kaltaisen eleen jälkeen (ensimmäisen nuottiviivaston puolivälin kohdassa, jossa kromaattinen totaali täydentyy b^2 -sävelellä) osan rakenne jäsentyy ABA^1 -muodoksi, jossa A^1 on A:n typistetty kertaus. B-jakso erottuu omaksi kokonaisuudekseen staccatorepetitioiden ansiosta. Myös A-jakson sisällä materiaalia kerrataan nuottitarkasti, jolloin jakson rakenne taipuu kaavaan $abwab^1$. Jälleen kerran Meriläisen teoksissa nuottitarkat kertaukset esiintyvät tempoltaan nopean *perpetuum mobile*-kuvioinnin yhteydessä.

Viimeisen osan rakenne muistuttaa sarjan osista eniten vapaana virtaavaa fantasiaa, jossa tosin osan keskivaiheen rauhallisessa tempossa ja verkkaisiin nuottiarvoin etenevä musiikki poikkeaa ympäröivästä vapaarytmisesti kuvioivasta tekstuurista luoden osalle kahdenpuoleisen muotovaikutelman. Viimeinen osa luo myös koko sarjalle syklisen vaikutelman, sillä osan aikana esiintyy joukko sarjan edellisten osien keskeisiä aiheita – "johtoiheen" lisäksi mm. toisen osan ensimmäisen jakson päättävät nelisävelaiheet ja toisen osan aloittavan, jambisella rytmillä käynnistyvän aiheen muunnos (rytmi muuttunut trokeeksi).

Yleistäen voidaan sanoa, että *Cinque notturni* sisältää mielenkiintoisella tavalla sekä taakse- että eteenpäin viittaavia piirteitä. 1970-luvun teoksille tyypillisiä tekijöitä ovat etenkin konsonoivuus ja tonaaliset kiinnesävelet, kun sitä vastoin 1980-luvun tuotantoon viittaa säännöllisen ja vapaan rytmin välisen vuorovaikutuksen korostuminen sekä mieltymys pysähtyä kuuntelemaan instrumentin hiljaisimpia sävyjä.

7.3 Simultus for Four

Kuten olen jo aiemmin todennut, pitää Meriläinen vuonna 1979 valmistunutta *Simultus for Four* -kvartettoa tyyllillisenä käännekohtana ekpressivistä ilmaisuvoimaa uhkuneen *Dialogien* jälkeen. *Mobile*-analyysin yhteydessä on kuitenkin jo käynyt ilmi, että tuossa suppeahkossa orkesteriteoksessa itse asiassa tapahtui jo hyvin selkeä tyyllillinen täyskäännös – lähes kaksi vuotta ennen *Simultusta*. Musiikillisesti *Simultus* jatkaa *Mobilen* viitoittamilla linjoilla. Rytmäisyys (erityisesti säännöllisen ja vapaan rytmien välinen vuorovaikutus) nousee teoksessa keskeisimmäksi parametriksi ja myös sointiväri (etenkin uudet soittotavat ja mikrointervallit) on *Simultuksessa* erittäin tärkeässä asemassa. Sen sijaan säveltaso-organisaatio on teoksessa työnnetty taka-alalle: abstrakteista intervallikombinaatioista (kuten puhaltimien soittamista arabeskeista) ei ole enää mielekästä tehdä yksityiskohtaista intervallianalyysia – lähinnä niiden funktiona onkin tuoda kudokseen vapaarytmistä liike-energiaa, eikä niiden ole tarkoituskaan kiteytyä melodis-motiivisiksi hahmoiksi, jolloin niiden tunnistettavuus edellyttäisi vakioina säilyviä intervallirakenteita.

Kuten Heiniökin on todennut, teoksen nimi ”Samanaikaisia tapahtumia neljälle” johdattaa ajatukset välittömästi teoksen keskeisimpään aspektiin, aikaulottuvuuteen eli neljän soittimen väliseen monimutkaiseen ja rikkaaseen kontrapunktiin (Heiniö 1982, 35). Meriläinen on kertonut *Simultuksen* rytmikasta seuraavaa:

”Jos teosta tarkastelee, niin luulen, että siinä täytyy kiinnittää nimenomaan rytmien erityistä huomiota. Ja kuten olen joskus sanonut, minä oikeastaan palaan siinä nuoruuden ostinatoon, jota *toinen pianokonsertto* ja *ensimmäinen sinfoniakin* ovat väärällensä. Siis se toistuva, säännöllinen rytmäisyys. Ja sen jälkeen oikeastaan voisi rytmien tuloa karakterisoida siten, että siinä on aivan kuin säännöllisen ja epäsäännöllisen, tai säännöllisen ja ei-säännöllisen, säännöllisen ja vapaan rytmien vuorovaikutus, joka rupesi kiinnostamaan eri tavalla. Siis tarkoitan rytmien muotona eri tavalla kuin aikaisemmin. Että siinä on yksi selvä raja: rytmistä tulee aika yhtäkkiä hyvin tärkeä [elementti]. [...] Siellähän [*Simultuksen* alussa] 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.” (Meriläinen 1987a.)

Säännöllisen rytmien ja vaiherytmien merkitys vähenee teoksen kuluessa jatkuvasti. Ensimmäisessä jaksossa säännöllinen rytmäisyys ja/tai vaiherytmi ovat käytännöllisesti katsoen koko ajan läsnä, kun sitä vastoin toisessa ja kolmannessa jaksossa niitä esiintyy yhteensä vain alle puolet jaksojen kestoista. Kolmannessa jaksossa vaiherytmiä ei esiinny enää lainkaan ja huomiota herättää jakson loppupuolella esiintyvä laaja vapaarytmien vaihe. Säännöllisen rytmien ja vaiherytmien puuttessa musiikin valtaavat soittimien vieraannutetut, normaalista poikkeavat soinnit.

Simultus-kvartetossa Meriläinen on jättänyt koordinoivat tahtiviivat jokseenkin kokonaan pois – *Mobilen* tavoin niitä käytetään lähinnä säännöllisen pulsaation ja vaiherytmien havainnollistamiseksi. Ehdottomat samanaikaisuudet merkitään pystysuorilla katkoviivoilla ja nuolilla, ja perinteisiä nuottiarvoja käytetään varsin vapaasti. Kuten Heiniö on maininnut, sävellyksen pitäminen kasassa ilman kapellimestaria edellyttää kultakin muusikolta myös kumppanien stemmojen tuntemista (Heiniö 1982, 35). *Simultuksen* analyysin raportointi tuottaa tekijälleen

siis epäilemättä lisäongelmia: kuinka lukija kykenee seuraamaan analyysiraporttia partituurista, jossa ei esiinny tahti- tai harjoitusnumeroita. Aikalukemiin viittaaminen ei ole mielekäästä, koska lukija joutuisi tällöin mittaamaan kellolla teoksen aikajanan. Olen päättänyt numeroimaan kronologisesti partituurin nuottiviivastot, joita on kaikkiaan 61. Täten esimerkiksi merkintä "nv. 45" tarkoittaa nuottiviivastoa nro 45 (sivulla 17).

Simultuksen partituuri suorastaan tulvii soittimien uusia, 1900-luvulla keksittyjä soittotapoja. Erityisen runsaasti niitä esiintyy huilulla ja alttosaksofonilla, mutta myös kitaran ja lyömäsoittimien soinnilliset efektit ovat keskeisessä asemassa teoksen muodonnassa – sointivärikehitys nimittäin on *Simultuksessa* keskeinen rakenteellinen tekijä. Erityisen selvänä tämä ilmenee kolmannessa jaksossa, joka puolivälin vaiheilla tyyntyy rauhalliseksi sointivärimusiikiksi. Usein sointivärikehitys liittyy vaiherytmiin.

Teoksen säveltaso-organisaatiota Heiniö on kuvannut osuvasti:

“Nuottikuvassa vaihtelevat pitkät sävelet sekä vilkkaat aiheet, jotka ovat staccato-pyrähdyksiä tai legato-liverteitä. Ylipäänsä melodiset kokonaisuudet ovat hermoherkkiä, katkelmallisia, ja vilahtelevat komplementaaraisesti soittimelta toiselle tai kasahtuvat sähköisiksi kentiksi.” (Heiniö 1982, 35.)

Kuten jo totesin, intervallikoostumustaan jatkuvasti muuttavista arabeskeista ei ole mielekäästä tehdä yksityiskohtaista intervallianalyysiä – tärkeintä on lähinnä se, että kuvion hahmo säilyy tunnistettavana. Silti myös transformaatio- ja metamorfoositekniikalla on *Simultuksessa* edelleenkin tärkeä osansa: ensimmäisessä jaksossa voidaan havaita, kuinka “hermoherkät” kokonaisuudet muuntuvat vähitellen lyyrissävytteisiksi linjoiksi. Lisäksi ensimmäisessä jaksossa esiintyneitä hahmoja palautetaan mieliin teoksen toisessa ja kolmannessa jaksossa – joskaan ei koskaan intervallitarkasti. Meriläisen aikaisemmista teoksista poiketen *Simultuksessa* esiintyy musiikillisten aiheiden intervallitarkkoja kertauksia äärimmäisen niukasti. Säveltaso-organisaation alisteisesta asemasta huolimatta teoksessa on selkeästi havaittava tonaalinen kiinnesävel (e) ja – ehkä hieman yllättäen – myös konsonoivat kaksiaäniset kombinaatiot saavat sijansa tässäkin sävellyksessä: sekstejä, oktaaveja ja undesimejä esiintyy jälleen, mutta verrattomasti vähemmän kuin esimerkiksi *Dialogeissa* tai *5. sinfoniassa*. *Simultuksen* sisältämien konsonoivien sointien käyttötapa ja -tiheys vastaa täysin *Mobilea*. Tonaalinen kiinnesävel on *Simultuksessa* sama kuin *Mobilessa* – sävel e, jolla teos alkaa ja johon se päättyy. Myös pitkin teosta e-sävel on paikoitellen varsin painokkaassa asemassa (esim. nv. 20 ja 39).

Partituuria ei ole kirjoitettu “in C”, joten alttosaksofoni soi pientä terssiä merkittävä korkeammalta. Kuten olen jo maininnut, alkaa Meriläinen kirjoittaa partituurinsa soivalle säveltasolle vuosikymmenen vaihteen tienoilla, joten hänen 1980-luvun teoksensa nuodattavat poikkeuksetta tätä kansainvälisesti yleistynyttä käytäntöä. Kolmisen kuukautta ennen *Simultusta* valmistuneessa *Suvisoitossa huilulle ja heinäsirkoille* “the accidentals effect only the notes they precede” (etumerkinnot vaikuttavat vain niitä välittömästi seuraaviin nuotteihin) ja tämä tahtiviivattomaan notaatioon erinomaisesti soveltuva käytäntö vakiintuu siitä lähtien Meriläisen partituureihin, mukaan lukien *Simultukseen*.

Simultus-kvartetto oli Cluster-yhtyeen tilaus ja se valmistui 15. elokuuta 1979. Yhtyeessä soittivat huilisti Mikael Helasvuo, saksofonisti Pekka Savijoki, kitaristi Jukka Savijoki ja lyömäsoittaja Pauli Hämäläinen. Kantaesitys oli Hämeenlinnas-

sa lokakuussa 1979 ja myöhemmin kokoonpano teki *Simultuksesta* kantanauhan Yleisradiolle. Vuonna 1993 julkaistussa CD-levytyksessä (Ondine) Pauli Hämiläisen tilalle on astunut Timothy Ferchen.

Vuonna 1978 perustetun kvartetin ohjelmisto on sen erikoisesta kokoonpanosta johtuen lähinnä sille sävellettyä. Cluster on esittänyt Meriläisen *Simultus*-kvartetton lisäksi mm. Kalevi Ahon, Erik Bergmanin, Eero Hämeenniemen, Jouni Kaipaisen, Kaija Saariahon, Atli Heimir Sveinssonin, Hans Abrahamsonin ja Miklós Marosin teoksia. Yhtyeen ohjelmisto rakentuu kvartettiteosten lisäksi keskeisistä moderneista soolo-, duo- ja triosävellyksistä sekä teoksista, joissa on mukana lauluääni.

Meriläinen on kertonut, kuinka Cluster-yhtyeen erikoinen soitinyhdistelmä tuotti hänelle sävellystyön alkuvaiheissa melkoisesti vaikeuksia:

”Silloin oli tämä Cluster-kvartetti, joka pyysi minulta teosta, ja tietysti tämä yhdistelmä [kokoonpano] 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*.” (Meriläinen 1987a.)

”Minä muistan, että se oli vaikea työ – nimenomaan alkuun pääseminen oli vaikeaa. Vaikutti niin epähomogeeniselta se yhtye, ja kitaraa minä en ole koskaan käyttänyt – jaa, nyt sanoin väärin. Siellä *Epyllionissa* [1963] muuten on kitara, joka ei kyllä minnekään kuulu, ellei sitä vahvisteta, ja siellä sillä on enemmän tällainen soittimen merkityksen asema: vanha soitin. Mutta toisaalta sitten saksofoni... Niin, saksofoni myöskin oli uusi soitin. Kyllä kesti aika kauan, ennen kuin minä aloin ymmärtää tämän yhtyeen sointia ja mitä siitä voi tulla.” (Meriläinen 1990.)

Meriläinen lienee haastattelutilanteessa unohtaneen, että *Epyllionin* lisäksi hän käytti vieläpä samana vuonna (1963) kitaraa näyttämömusiikissaan *Wozzeck*, jossa sillä on varsin keskeinen asema. *Wozzeckin* soittimistoon kuuluivat lisäksi trumpetti, kontrabasso ja lyömäsoittimet. Yllättävän suuressa määrin *Simultuksen* soitinkokoonpano vastaa myös Pierre Boulezin vuosina 1954–57 valmistuneen klassikko-teoksen *Le marteau sans maître* soittimistoa.

Meriläinen palasi saksofonin ja kitaran sointimaailmaan *Simultuksen* jälkeen vielä kahdessa teoksessaan. Vuonna 1982 hän sävelsi Pekka Savijoelle *sonaatin alttosaksofonille ja pianolle* ja vuonna 1991 *kitarakonserton* Timo Korhoselle. *Simultus for Four* kuuluu teoksiin, joiden innoittajana on osaltaan ollut huilisti Mikael Helasvuo. Kolmisen kuukautta aikaisemmin valmistuneen *Suvisoiton huilulle ja heinäsirkoille* Meriläinen sävelsi Helasvuolle ja tästä teoksesta alkoi yhteistyö, joka 1980- ja 1990-luvuilla tuotti useita teoksia, joissa huilulla on keskeinen sija (erityisesti vuonna 1985 valmistunut konsertto *Visions and Whispers* huilulle ja orkesterille). Tästä syystä Meriläisen 1980-luvun alkupuoliskon tuotantoa on toisinaan nimitetty huilukaudeksi.

7.3.1 Rakenne

Simultus-kvartetton dramaturgia rakentuu jälleen erilaisille polariteeteille, joita ovat ensisijaisesti säännöllinen rytmi – vapaa rytmi, liike – staattisuus, normaali sointi – vieraannutettu sointi sekä tiheä tekstuuri – ohut tekstuuri.

Liikkeet poolista toiseen luovat Meriläiselle tyypilliseen tapaan sävellykseen muodon hengityksen. On myös huomattava, ettei Meriläinen *Simultuksessa* vält-

tämättä tähtää poolien kontrastoivaan vastakohtaisuuteen, vaan poolit saattavat esiintyä myös rinnakkain ja jopa sulautua toisiinsa:

“Niin, se mitä sanon ja olen sanonut jo aikaisemminkin, että kontrasti ja vastakohta-asettelu on kyllä kaikessa taiteessa aivan olennainen tekijä. Mutta minä myönnän myöskin sen ajatuksen, että se ei välttämättä ole se perusasetelma. Kyllä erilaisten aineksien – kuten sinä sanoit – rinnakkain oleminen ja niiden vuorovaikutus keskenään voi olla olemassa ja on minua viehättänyt ilman, että syntyisi aivan kuin sellaista päällekkäystä tahi erityisesti huomattavaa vastakohtaisuutta. Ja kyllä minulla on paljon ajatusta, jolloin minulla on juuri tämän sävel – hiljaisuus -vastakohta-asetelman piirissä ajatusta, että erilaiset ainekset voivat myöskin sulautua toisiinsa ilman, että ne menettävät sitä omaa perusluonnettaan.” (Meriläinen 1990.)

Teos jakaantuu kolmeen jaksoon, joiden väliin sijoittuu kaksi tekstuurista selkeästi erottuvaa välikkeen omaista *vivace*-taitetta. Teos päättyy vastaavanlaiseen *vivace*-taitteeseen, jonka funktiona on nyt koodan omaisesti päättää teos raffinoidusti tonaaliselle kiinnesävelelle e. *Vivace*-taitteiden ansiosta *Simultus for Four* -kvartetin kolmejaksoinen rakenne hahmottuu harvinaisen vaivattomasti. Kvartetin äärijaksot ovat kestoiltaan suunnilleen saman pituisia (4’55” ja 4’20”), kun sitä vastoin keskijakso on kestoltaan vain 1’45”. Muotokokemus on erittäin harmoninen: Ensimmäisen jakson musiikki etenee suhteellisen verkkaisesti etenevästä musiikista kohti nopeampaa tempoa. Hitaassa tempossa etenevä toinen jakso kontrastoi näin ollen sekä ensimmäistä jaksoa että kolmatta jaksoa, joka – päinvastoin kuin ensimmäinen jakso – etenee suhteellisen nopeasta temposta kohti lopun verikkaista tempoa. *Vivace*-tempossa etenevä kooda tuottaa jälleen kontrastin edeltäneelle musiikille. Varsinaisia dramattisia huipentumia tai tekstuurin tihentymiä *Simultuksessa* ei esiinny (vrt. esimerkiksi *Dialogit* ja *Mobile*), vaan musiikki tähtää sähköisiksi kentiksi vähitellen kasautuvien hermoherkkien arabeskien ja rauhallisten sointiväri vaiheiden väliseen vuorotteluun. Rakenne on esitetty kaaviossa 18.

1. jakso	(nv. 1–26; kesto: 4’55”)
“Vivace-taite”	(nv. 27; kesto: 0’15”)
2. jakso	(nv. 28–36; kesto: 1’45”)
“Vivace-taite”	(nv. 37–38; kesto: 0’20”)
3. jakso	(nv. 38–58; kesto: 4’20”)
Kooda	(nv. 59–61; kesto: 0’15”)

KAAVIO 18. Simultuksen rakenne (nv. = nuottiviivasto).

Mobilen tavoin *Simultuksen* jokainen jakso on luonteeltaan yksilöllinen, muista poikkeava. Ensimmäisessä jaksossa säännöllinen rytmi ja/tai vaiherytmi on lähes jatkuvasti läsnä. Jakso jakaantuu kahteen taitteeseen. Ensimmäisessä taitteessa puhaltimien soittamat alati laajenevat arabeskit kilpistyvät vaiherytmiin. Toinen taite aloittaa tapahtumat tavallaan alusta, arabeskit muuntuvat lyyrissävytteisiksi linjoiksi, mutta lopputulos on jälleen sama: liike-energia tyrehtyy vaiherytmiin ja puhaltimien murrettuihin sointeihin.

Toinen jakso keskittyy koko kvartetin säännöllisessä rytmisessä esitettämiin kuvioihin, joihin yhdistyvät erityisesti puhaltimien uudet soittotavat. Varsinaista säännölliseksi mielletävää pulsaatiota tosin esiintyy vasta jakson lopussa (nivel toiseen *vivace*-taitteeseen), sillä jakson rytmisesti sidottujen liikekuvioiden

välillä esiintyy pulsaation tuhoavia vapaarytmisiä pitkiä säveliä, tempoltaan harvenevia kuvioita jne. Toisen jakson loppupuolella esiintyy viimeinen viittaus vaiherytmiin, eikä sitä kolmannessa jaksossa enää esiinny.

Kolmas jakso alkaa kitaran kuvioinneilla, jotka vähitellen jähmettyvät ostinatoksi. Tämän yllä puhaltimet soittavat kuvioita, joiden hahmoissa on havaittavissa viittauksia edellisten jaksojen tapahtumiin. Ostinaton päätyttyä seuraa laajahko vapaarytmisen sointiväri vaihe normaalista poikkeavine soittotapoineen – kvartetin alunperin varsin heterogeeninen sointimaailma on tasaantunut yllättävän yhtenäisiksi soinneiksi. Teos tyyntyy yöllisiin sävyihin, mutta nopea kooda päättää teoksen hienostuneesti tonaaliselle kiinnesävelelle e.

Simultuksen kolmijaksoinen rakenne ei hahmotu kahdenpuoleiseksi rakenteeksi, vaikka sekä toisessa että kolmannessa jaksossa viitataankin avausjaksossa esiteltyihin ilmiöihin. Kyse on nimenomaan viittauksista – kertauksen vaikutelmaa ei kuulijalle synny, vaan pikemminkin syntyy mielikuva jostain tutusta, aiemmin kuullusta materiaalista. *Vivace*-taitteissa on havaittavissa itsenäisen, teoksen pääjaksoista riippumaton kehityslinja.

7.3.2 Ensimmäinen jakso

Partituurin ensimmäisellä sivulla (nv. 1–3) esitellään rytmiset, soinnilliset ja “melodiset” ainekset, joista teos rakentuu. Ensimmäinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen: 1. taite nv. 1–16, kesto 3’10” ja 2. taite nv. 16–26, kesto 1’45”. Ensimmäinen taite muodostaa yhtenäisen ajatuslinjan, jossa alkumateriaalia yhdistellään ja kehitellään laajemmaksi kokonaisuudeksi. Kehitysprosessi tyrehtyy vaiherytmiin, jonka jälkeen ensimmäisen jakson toinen taite aloittaa musiikilliset tapahtumat tavallaan alusta ja teoksen alkumateriaalia käsitellään nyt uudesta näkökulmasta. Myös tämä kehitysprosessi tyrehtyy vaiherytmiin, jonka jälkeen lyhyt *vivo*-taite saattaa liike-energiansa menettäneen musiikin uudelleen käyntiin.

Teoksen alussa lyömäsoittaja napauttaa claves-palikoita yhteen joka toinen sekunti luoden näin säännöllisen, pulsatiivisen tempon. Mekaanisen nakutuksen ylle saksofoni soittaa pehmeästi pitkää säveltä ja tämä hiljaisuudesta syttyvä (*dal niente*) teoksen tonaalinen kiinnesävel (e²) luo samalla musiikillisen tilan, jota vasten muut tapahtumat heijastuvat. Hiljaisuudesta syttyvää ääntä Meriläinen käytti ensimmäisen kerran *Suvisoiton* aloitusrepliikistä. Sittenkin tästä tehokeinosta muodostui yleisesti esiintyvä puupuhaltimien keinovara Meriläisen 1980-luvun tuotannossa.

Toisen nuottiviivaston puolivälissä huilu alkaa soittaa nopeita, vapaarytmisiä staccatoarabeskeja, jotka tuovat clavesien säännöllisen sykkeen yhteyteen vapaata rytmikkaa. Kahdella ensimmäisellä nuottiviivastolla esitellään siis teoksen keskeisin vastakohta-asetelma: säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus, johon usein liittyy pitkän sävelen luoma musiikillinen tila (ks. esimerkiksi 95).

Huilun soittamat staccatoarabeskit ovat samankaltaisia kuin *Suvisoiton* alkurepliikeissä: suppeaa sävelalaa oikullisesti kierteleviä hahmoja, joissa ei ole havaittavissa selkeää liikesuuntaa. Tällaisia kuviointeja oli esiintynyt Meriläisen teoksissa silloin tällöin *sellokonsertosta* lähtien ja *Mobilesta* lähtien puhaltimien arabeskeja esiintyy Meriläisen teoksissa runsaasti.

Arabeskeja on syytä tarkastella hieman yksityiskohtaisemmin. Ensimmäisen seitsemän nuottiviivaston aikana (5. sivulle asti) huilu soittaa kaikkiaan kah-

deksan arabeskia, jotka pyrkivät jatkuvasti laajentumaan niin ambitukseltaan kuin pituudeltaankin. Kuviot soivat aluksi huilun matalimmassa rekisterissä, mutta kohoavat vähitellen keskirekisteriin (nv. 6). Ensimmäinen arabeski kiertelee suppeaa sävelalaa (ambitus: v4), mutta jatkossa ambitus pyrkii jatkuvasti laajenemaan: v4 - pu5 - pu5 - pu4 - pu4 - p7 - s6 - 8+pu5. Suksessiivisten intervallien puolesta kuviot rakentuvat pääsääntöisesti pienistä ja suurista sekunneista, mutta myös pienet terssit ovat yleisiä. Suuria terssejä esiintyykin jo huomattavasti vähemmän, puhtaat ja ylinousevat kvartit ovat jo varsin harvinaisia. Periaate vaikuttaa olevan se, että mitä pienempi intervalli on, sitä yleisempää on sen käyttö - ja päinvastoin, mitä suurempi intervalli on, sitä harvinaisemmin se esiintyy. Ylinouseva kvartti esiintyy vain kerran (nv. 7 keskivaiheilla) ja sitä suurempia

The image shows a handwritten musical score for 'Arabo Arabeska' (1913) by Astor Astor. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute, Saxophone, Guitar, Percussion, and Clarinet. The score is divided into three systems. The first system shows the Flute, Saxophone, Guitar, and Percussion parts. The second system shows the Saxophone, Guitar, and Percussion parts. The third system shows the Clarinet parts. The score features various musical notations, including dynamics (p, pp, f), articulation (accents), and performance instructions (e.g., 'Claves ♩ - 60').

ESIMERKKI 95. Simultuksen alkumateriaali (nv. 1-3).

intervalleja ei lainkaan – kuten ei myöskään priimiä eli sävelrepetitiota (Meriläiselle tyypillinen tempoltaan vapaasti hidastuva repetitio, joka päättää kahdeksannen arabeskin 7. nuottiviivastolla, on jo merkinä siirtymisestä uuteen musiikilliseen materiaaliin). Täsmällisempi intervalli- tai säveltaso-organisaatio ei ole näiden kuvioiden kohdalla mielekäs, sillä niiden funktiona on luoda tekstuuriin liikettä ei-temaattisesti. Melodisista linjoista ei arabeskien kohdalla voida puhua.

Arabeskien säveltaso-organisaatiolle on tyypillistä ylös- ja alaspäisen liikkeen jatkuva vuorottelu. Suunnattua asteliikettä esiintyy harvoin, samoin sävelvuorottelua (esim. $e^1-d^1-e^1-d^1$). Kuvioille on tyypillistä myös tietyn intervallin välisen tilan täyttäminen kromaattisesti. Kromaattinen totaali täyttyy vasta seitsemännessä arabeskissa (nv. 6) ja viimeisessä eli kahdeksannessa kuviossa ovat käytössä yhtä lukuunottamatta kromaattisen asteikon kaikki sävelet (puuttuva sävel on as/gis). Säveltaso-organisaation puolesta kuviot edustavat näin ollen Meriläiselle tyypillistä ajattelutapaa: kromaattinen totaali valloitetaan käyttöön vähitellen.

Huilun kuvioinnit ovat kiinteästi integroitu alttosaksofonin osuuteen. Saksofoni säestää huilua pitkällä sävelillä ja vastaa arabeskeihin legatolinjoilla. Huilusta poiketen saksofonin rekisteri säilyy vakiona seitsemännelle nuottiviivastolle saakka. Aluksi saksofoni päättää pitkät sävelet suppeisiin legatolinjoihin, jotka tavallaan kommentoivat huilun kuvioita (ks. nv. 3 ja nv. 5). Kuudennella nuottiviivastolla huilu ja saksofoni soivat samassa rekisterissä. Saksofoni tuo musiikkiin vähitellen myös uusia sointiväriominaisuuksia: legatolinjojen mikrointervallit ja pitkien sävelten mikrointervalliglissandot (esimerkiksi nv. 4) ovat teoksessa ensimmäisiä poikkeamia normaalista soinnista – soinnin vieraannuttaminen muodostuu pitkän ensimmäistä jaksoa yhä keskeisemmäksi tekijäksi. Seitsemännelle nuottiviivastolle saakka huilun ja saksofonin osuudet poikkeavat toisistaan suuresti: huilu soittaa staccatokuvioita, saksofoni puolestaan legatolinjoja; huilu soittaa normaaleja säveliä, saksofoni puolestaan mikrointervalleja; huilun rekisteri kohoaa jatkuvasti ylöspäin, saksofonin rekisteri säilyy koko ajan samana.

Seitsemännelle nuottiviivastolle saakka kitaran osuus kontrastoi sekä huilun että saksofonin kuvioita: kitaralla esiintyy kaksi vapaarytmisesti harvenutuvaan repetitioon ja alaspäiseen glissandoon päättyvää kuviota, jotka hieman muistuttavat huilun arabeskeja: niiden ambitus on kuitenkin huomattavan laaja, suksessiiviset intervallit suuria ja linjoiltaan kuviot etenevät aaltomaisesti ylös- ja alaspäin. Tämän tyyppisiä kuvioita alkaa esiintyä huilulla ja saksofonilla vasta seitsemännän nuottiviivaston lopusta alkaen. Lyömäsoittaja lyö claves-palikoita yhteen joka toinen sekunti teoksen alusta aina seitsemännän viivaston loppuun asti ja kun hän ottaa käyttöön myös puupenaalin viidennen nuottiviivaston lopussa, syntyy tuloksena vaiherytmi. Clavesille ja puupenaalille on siis uskottu säännöllinen rytmi, jolle muiden soittimien vapaarytmiset arabeskit (ja saksofonin pitkien sävelten luomat tilat) punovat monitahoista ja rikasta rytmistä kontrastia. Vaiheistuksen jälkeen (nv. 7) lyömäsoittimet vaikenevat hetkeksi ja myös tekstuuri muuttuu. Vaikuttaa ilmeiseltä, että Meriläinen on valinnut kvartettonsa soinnilliseksi lähtökohdaksi mainitsemansa yhtyeen heterogeenisen soinnin: vasta teoksen kuluessa (etenkin toisessa jaksossa) soittimien sointimaailmat alkavat vähitellen lähentyä toisiaan.

Saksofonin pitkät sävelet ovat tähän mennessä olleet samalla teoksen tonaalinen kiinnesävel e^2 . Seitsemännellä nuottiviivastolla sävelkorkeudeksi muuttuu

c³. Samalla lyömäsoittimet saavuttavat vaiheistuksen ja pian tämän jälkeen huilun arabeski siirtyy keskirekisteristä takaisin matalaan rekisteriin päättyen harvenevaan repetitioon (joka lopussa muuttuu *flutterzungeksi*). Tämä kaikki on merkkinä välittömästi seuraavasta tekstuurin muutoksesta, jossa huomio kiinnittyy siihen, kuinka huilu ja saksofoni vaihtavat materiaaleja keskenään: tästä lähtien myös huilulla esiintyy pitkiä säveliä mikrintervalliglissandoineen; saksofoni puolestaan alkaa soittaa arabeskeja, jotka tosin hahmoltaan muistuttavat aiemmin kuultuja kitaran kuvioita – ambitus on laaja kuten myös suksessiiviset intervallit ja kuviot etenevät aaltomaisesti. Soittimet vaihtavat materiaaleja keskenään ja samalla myös sointimaailmat alkavat vähitellen lähentyä toisiaan.

Lyhyen vapaarytmisen hetken (nv. 8) jälkeen kitara ja lyömäsoittimet tarttuvat säännölliseen rytmiin: yhdeksännellä nuottiviivastolla lyömäsoittaja napauttaa puupenaalia joka toinen sekunti (kuten teoksen alussa clavesia) ja kitaristi alkaa soittaa viisisävelistä ylöspäin kohoavaa aihetta omassa, vähitellen hidastuvassa tempossaan. Tämän yllä saksofoni palaa alun asetelmiin soittaen pitkää cis³-säveltä ja huilun pitkä sävel päättyy alaspäiseen, kahdella korusävelillä höystettyyn kromaattiseen eleeseen, joka on muistuma aiemmin kuultujen kitaran arabeskien kadenssaalisista eleistä (vrt. nv. 4 ja 7; korusävelillä höystettynä tämä 5-sävelinen kromaattinen ele tuo vastustamattomasti mieleen Meriläisen 1980-luvun ”melodisen päähänpinttymän”, joka esiintyy esimerkiksi teoksessa ”...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!”). Kromaattinen ele johtaa suoraan pieneen arabeskiin, joka on hahmoltaan kiilamainen ja päättyy harvenevaan repetitioon.

Kitaran tempoltaan hidastuva repetitio päättyy nv. 10 puolivälissä ylöspäin kohoavaan aiheeseen, joka hahmona ennakoi kolmannen jakson kitaran soittamaa ostinatoa (nv. 39 alkaen). Aiheen jälkeen tekstuuri muuttuu jälleen: saksofonin cis³-urkupiste muuttuu vibratoksi ja samalla hetkellä alkaa kitaran ja lyömäsoittimien laaja vaiherytmiepisodi, joka kestää nuottiviivastolle 15 saakka. Tämä on selkein, laajin ja mekaanisin löytämäni esimerkki Meriläisen vaiherytmiajattelusta, joten olen analysoinut sen *Alasin*-baletin esittelyn yhteydessä (ks. luku 6.3) esitellessäni vaiherytmin teoreettisia lähtökohtia. Tästä johtuen analysoin seuraavassa pelkästään partituurisivujen 6–7 puhaltimien osuudet.

11. ja 12. nuottiviivastoilla huilu ja saksofoni yhdistelevät teoksen alussa esiteltyjä aiheita. Huomionarvoista on etenkin se, ettei kummallakaan soittimella esiinny mikrintervalleja. Arabeskien hahmot vastaavat kitaran lanseeraamia kuvioita (vrt. nv. 3 ja 6) ja ensimmäisellä kerralla (nv. 11) niihin liittyy myös pitkä sävel (saksofoni) ja harveneva repetitio (huilu). Arabeskit eivät myöskään enää esiinny limittäin – kuten alussa – vaan simultaanisesti. 12. nuottiviivastolla kitaran soittamat painokkaat e-sävelet (tonaalinen kiinnesävel) erottuvat tekstuurista erittäin selkeästi – samalla ne saattavat liikkeelle ensimmäisen jakson ensimmäisen taitteen viimeiset puhaltimien arabeskit, jotka nyt esiintyvät täysin yhtä aikaa. Tämäkin voidaan nähdä viitteenä vaiherytmiajutukseen: teoksen alussa puhaltimien arabeskit esiintyivät vuorotellen, myöhemmin yhä enemmän limittäin ja viimein päällekkäin.

Joka tapauksessa tekstuuri muuttuu tämän simultaanisuuden seurauksena: 12. nuottiviivaston lopusta alkaen huilu soittaa ensimmäisen kerran linjan, jolla on selkeä ja varsin yksioikoinen ylöspäinen liikesuunta. Tämän jälkeen huilu tyytyy soittamaan omassa säännöllisessä tempossaan etuhelein koristeltua a³-flageoletisäveltä. Samalla huilu yhtyy kitaran ja lyömäsoittimien vaiherytmiin

ja tosiasiaassa tämä on ensimmäinen kerta, jolloin puhaltimilla esiintyy teoksessa säännöllistä pulsaatiota. Myös saksofonin materiaali muuttuu täysin: 13. nuottiviivastolta alkaen laaja-alaiset arabeskit jäävät pois ja tilalle astuvat aluksi suppeat kiilamaiset hahmot (vrt. huilu nv. 9 lopussa) ja ensimmäisen kerran selkeästi ylöspäin kohoavan liikesuunnan omaava arabeski (nv. 13–14). Saksofonin materiaali supistuu 14. nuottiviivaston puolivälissä kahdeksi nelisävelaiheeksi, joista jälkimmäistä soitin alkaa toistaa omassa tempossaan 15. nuottiviivaston alusta lähtien (yksityiskohtana voidaan mainita, että 14. nuottiviivastolla esiintyvä saksofonin nelisävelaihe $gis^2-a^2-c^3-b^2$ esiintyi ensimmäisen kerran huilulla 11. nuottiviivaston lopussa). Näin siis kvartetin jokainen instrumentti on omalta osaltaan osallistunut vaiherytmin muodostamiseen. Kitaran ja lyömäsoittimien vaiheistus esiintyy nv. 15 puolivälissä, jonka jälkeen ne vaikenivat. Saksofoni jatkaa edelleen nelisävelaiheen repetitiota, kunnes nv. 15 lopussa huilu alkaa soittaa pitkää a^3 -flageolettisäveltä. Päättyessään nv. 16 alussa tuo sävel laukaisee liikkeelle lyhyen vaiherytmiepisodin (saksofoni, kitara, tempeliblockit) ja vaiheistuksen koittaessa (nv. 16 puolivälissä) seuraa välittömästi ensimmäisen jakson toinen taite (ks. esimerkki 96). On myös syytä huomioida 16. nuottiviivastolla kitaran viisisävelaiheen viimeinen sävel, joka on tonaalinen kiinnesävel e.

ESIMERKKI 96. Simultus, 1. jakson 1. ja 2. taitteiden rajakohta (nv. 16).

Ensimmäisen jakson toinen taite palaa teoksen alun asetelmiin. 17. nuottiviivastolla saksofoni soittaa teoksen aloitussäveltä vääristyneenä (läppävibrato), jota ennen huilu soittaa ambitukseltaan laajan arabeskin. Kuvio on kokenut muodonmuutoksen aikaisempiin arabeskeihin verrattuna: vaikka aaltomainen liike, laajat suksessiiviset intervallit ja ambitus tuovatkin mieleen alunperin kitaralla esiintyneet kuviot, niin sen keskelle sijoitettu suppealla sävelalalla fis^1 -säveltä kiertelevä hahmo tuo mieleen huilun ambitukseltaan suppeat arabeskit teoksen alussa. Kuvio on siis yhteenveto ensimmäisen taitteen arabeskeista ja tarjoaa edellytykset jatkossa seuraaville transformaatioille. 17. nuottiviivastolla tom-tom rummuttaa vielä harvenevaa repetitiota, jolloin toisen taitteen aloituksesta on löydettävissä kaikki kvartetin ensimmäisellä sivulla esiintyneet vapaarytmiset aiheet. Sen sijaan säännöllinen rytmia antaa odottaa itseään aina 20. nuottiviivastolle saakka.

Andantino, quasi improvvisando

Handwritten musical score for a saxophone and flute duet. The score is written on five staves. The top two staves contain the main melodic lines for the flute and saxophone. The bottom three staves contain a section labeled "Play independently in tempo 1-50" with three variations. The first variation is marked "mf" and includes a box with the instruction "wait for three sounds". The second variation is marked "2. (approximate)". The third variation is marked "3.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "p" and "mf".

ESIMERKKI 97. Simultus, huilun ja saksofonin duetto (nv. 19–20).

18. nuottiviivastolla musiikilliset tapahtumat muuttuvat ratkaisevasti ensimmäiseen taitteeseen verrattuna: mikrintervallit ja pitkät sävelet jäävät pois, eikä niitä esiinny enää ensimmäisen jakson aikana; huilu koristelee ambitukseltaan laajaa arabeskiaan korusävelin ja etuhelein, joka antaa kuviolle lyyrisen ilmeen (leimallista onkin esitysohje *espressivo*); saksofoni soittaa samanaikaisesti arabeskia, joka yhdistelee suppealla sävelalalla kierteleviä kuvioita ambitukseltaan laajaan kuvioon; kitara soittaa harvenevaa repetitiota, joka päättyy laajoin intervaleihin etenevään ylöspäiseen liikkeeseen – tämäkin kuvio ennakoi kolmannen jakson kitaran ostinatoa (nv. 39 lähtien). Meriläisen teoksissa esiintyy usein enemmän tai vähemmän nuottitarkkoja kertauksia, mutta tässä suhteessa *Simultus* on poikkeus: kertaukset rajoittuvat yksinomaan pienien aiheiden satunnaiselta vaikuttavaan kertaukseen, jolla ei ole rakenteellista merkitystä. 18. nuottiviivaston lopussa esiintyy *Simultukselle* tyypillinen kertausele: saksofonin kolme viimeistä kahdeksansävelaihetta ovat intervallirakenteiltaan identtisiä.

Saksofoni reagoi välittömästi kitaran ylöspäin suuntautuvaan aiheeseen omalla ylöspäisellä asteliikkeellään, jonka jälkeen seuraa huilun ja saksofonin pitkä duetto (ks. esimerkki 97). Ne soittavat yhtäaikaan samankaltaisia, lyyrissävytteisiä linjoja (esitysohjeena on *andantino, quasi improvisando*), joiden ambitus on laaja (n. kaksi oktaavia) ja suksessiivisissä intervalleissa laajat ja suppeat intervallit vuorottelevat epäsäännöllisesti. Aiheiden kertauksia ei näistä kuvioista ole löydetty, vaan vaikutelmaksi jää soittajien improvisointi. Tarkempaa säveltaso-organisaation analyysiä ei ole mielekästä tehdä. Lisäksi kumpikin soitin vuorottelee legato- ja staccatosoittoa, joten tässäkin mielessä teoksen alussa esiintyneet huilun ja saksofonin erilaiset sointimaailmat ovat nyt sulautuneet yhteen.

20. nuottiviivastolla kitara tuo mukanaan pitkästä ajasta säännöllisen rytmin. Se alkaa toistaa säännöllisessä tempossa säveltä e varsin painokkaasti, mutta kun 21. nuottiviivastolla säveleen liittyy dissonoiva f ja kun puupenaali alkaa toistaa kahden sekunnin väliajoin nopeaa aihettaan, alkavat huilun ja saksofonin lyyriset linjat kokea muutosta. 22. nuottiviivastolta alkaen puhaltimien kehitys etenee laajahkoista arabeskeista kohti suppeampia pyrähdyksiä (esimerkiksi sävelvuorottelut ja ylöspäin kohoavat nelisävelaiheet), jotka viimein jähmettyvät murrettuihin sointuihin. Puhaltimien aiheiden supistuessa alkavat kitara ja jopa lyömäsoittimet (erityisesti marimba) imitoida edellä kuultuja laajoja kuvioita, joten tässä suhteessa 22. ja 23. nuottiviivastojen tekstuuri on hetkellisesti yllättävän homogeenista. Puhaltimien murrettujen äänien seurauksena myös kitaran ja lyömäsoittimien tekstuuri ohenee yksittäisiksi sävel- ja sointupisteiksi; on syytä huomioda 25. nuottiviivastolla kitaran soittama kvarttisointu ($c^2-f^2-h^2$) ja D^{maj7} -sointu, josta puuttuu kvintti (ts. d-fis-cis). Lisäksi voidaan havaita, että murrettujen äänten myötä käynnistyy vaiherytmi 24. nuottiviivastolta alkaen ja vaiheistus toteutuu juuri ennen kenraalitaukoja (*G.P.*), jonka jälkeen seuraa välikkeen omainen nopea *vivo*-taite. Näin ollen koko kvartetin soittamat energiset arabeskit ja lyyrissävytteiset linjat jähmettyvät murretuiksi ääniksi ja soinnin vieraannuttamisen seurauksena käynnistyy vaiherytmi, jolloin myös lyömäsoittimien ja kitaran kuviot supistuvat vaiherytmiin soveltuviksi sävel- ja sointupisteiksi. Sekä vaiherytmi että soinnin vääristyminen ovat merkinä saapumisesta ensimmäisen jakson päätökseen ja vaiheistusta seuraa nopea *vivo*-taite.

The image shows a musical score for four instruments: Violin (Vivo), Flute (p Leggiero), Clarinet (p Leggiero), and Marimba (Mar, p Leggiero). The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamics are generally 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

ESIMERKKI 98. Simultus, ensimmäinen *vivo*-taite (nv. 27).

Ensimmäisen jakson lopussa liike-energia oli hiipunut poikkeavien soittotapojen ja vaiherytmin takia tyhjiin. 27. nuottiviivastolta alkava lyhyt *vivo*-pyrähdyksellinen yritys käynnistää tyrehtyneen liike-energian uudelleen. Toisaalta *leggiero*-esitystapa viittaa myös pyrkimykseen tuoda musiikkiin kepeyttä ja leikkimielisyyttä murrettujen äänten ja vaiherytmin jälkeen. Huilun ja saksofonin kuviot vastaavat ensimmäisen jakson arabeskeja (suppeaa sävelalaa kiertävä kuvio ja ylhäältä alas ja edelleen alhaalta ylös suuntautuva aaltomainen liike) harvenevine repetitiivisyyksineen. Kitaran ylöspäin kohoava dissonoiva sointukulku saa jatkukseen yksinäisen ylöspäisen glissandon, joka päättyy flageoletisointiin. Ainoastaan marimban soittama repliikki viittaa toisen jakson maailmaan: säännöllisessä tempossa 32-osin etenevä kuvio, jossa sävelet etenevät laajoin intervallien välillä ylös ja alas.

7.3.3 Toinen jakso

Toisessa jaksossa säännöllisessä 16-osaliikkeessä etenevät nelisävelaiheet yhdistyvät sointiväritapahtumiin (uudet soittotavat ja mikrointervallit). Ensimmäisen jakson kaltaisia arabeskeja ei toisessa jaksossa enää esiinny. Tempomerkintä on *lento*, mutta paradoksaalisella tavalla kuulovaikutelmaksi muodostuu ensimmäiseen jaksoon verrattuna reippaammassa tempossa etenevää musiikkia – verkkaisessaakin tempossa etenevä jokseenkin jatkuva 16-osaliike antaa vaikutelman kiihkeämmästä temposta kuin mitä vapaarytmiset arabeskit verkkaisesti etenevine puupenaalin napautuksineen kykenivät 1. jaksossa tuottamaan.

Toisen jakson kehityslinja on selkeä: kitaralla ja lyömäsoittimilla esiintyy käytännöllisesti katsoen jatkuvasti säännöllistä 16-osakuviointia (lukuunottamatta jakson alussa – sivulla 12 – esiintyviä kitaran ja marimban yksittäisiä väriefektejä), kun sitä vastoin huilun ja saksofonin soittama musiikki etenee vieraannutetuista soinneista vähitellen kohti jakson päättävää säännöllistä 16-osakuviointia. Toisen jakson lopussa soittimet saavuttavatkin – tosin vain hetkellisesti – yhtenäisen ja homogeenisen soinnin. Toisen jakson alaotsakkeena voisi olla vallan mainiosti ”nocturne” – sen verran yöllisiä sointeja kvartetin jäsenet saavat soitettavakseen.

Ensimmäisen *vivo*-taitteen reipas liike-energia tyrehtyy toisen jakson aloittaviin saksofonin läppävibratoon ja huilun flatterzungeen – sekä mikrointervalleihin (nv. 28). Saksofonin soitettua murrettuja ääniä kitara soittaa kaksi peräkkäistä ylöspäin kohoavaa nelisävelaihetta, johon saksofoni välittömästi reagoi 30. nuottiviivaston alussa vastaavanlaisella aiheella. Niiden hahmot ovat samat vaikka intervallirakenteet ovatkin joka esiintymiskerralla erilaisia – tosiasiaa nämä nelisävelaiheet palautuvat ensimmäisen jakson loppuvaiheisiin (nv. 22), jossa saksofoni soitti ensimmäisen kerran samankaltaisia aiheita.

Nelisävelaiheiden myötä säännöllinen 16-osaliike vakiintuu kudokseen. 30. nuottiviivastolla marimba soittaa *vivo*-taitteessa hetki sitten vilahtaneen nelisävelaiheen muunnosta: laajoista intervalleista koostuva sävelvuorottelu (ks. esimerkki 99). Hieman myöhemmin (nv. 33 lähtien) nämäkin kuviot muuttuvat – nelisävelaiheessa ei enää välttämättä ole kyse sävelvuorottelusta, vaikka kuvion hahmo säilyykin samana.

30. nuottiviivaston puolivälissä huilu soittaa kuvion, joka muistuttaa hahmoltaan suuresti ensimmäisen jakson toisen taitteen lyyrissävytteisiä arabeskeja – esitysohjeenakin on *espressivo* (ks. esimerkki 99). Silti säännölliset 8- ja 16-osaliikkeet ovat kaukana alkuperäisestä improvisoidunoloisesta vapaarytmisestä

arabeskista – kyseessä lieneekin lähinnä muistuma ensimmäisen jakson sointi-maailmasta.

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Brc.' (Brass) and contains a melodic line with dynamic markings 'p' and 'espr.'. The second staff is labeled 'Sax.' (Saxophone) and contains a melodic line with dynamic markings 'p' and 'pp'. The third staff is labeled 'Gtr.' (Guitar) and contains a melodic line with dynamic markings 'p' and 'pp'. The bottom staff is labeled 'Mar.' (Marimba) and contains a melodic line with dynamic markings 'p' and 'pp', and a 'bending' instruction. Vertical dashed lines indicate simultaneous events across the staves.

ESIMERKKI 99. Simultus, nelisävelaiheita ja huilun lyyrissävytteinen arabeski (nv. 30).

31. nuottiviivaston lopusta alkaen saksofonille, kitaralle ja marimballe vakiintuvat säännölliset 16-osakuviot, jotka jatkuvat toisen jakson loppuun saakka. Pareittain esiintyvät nelisävelaiheet menevät keskenään kerta kerralta yhä enemmän limittäin, kunnes seitsemännellä ja viimeisellä kerralla (nv. 35) ne esiintyvät saksofonilla, kitaralla ja marimballa täysin yhtä aikaa. Vaikka kuviot ovat rytmisesti säännöllisiä niin esiintymiskertojen välillä on aina tauko (jonka pituudet supistuvat n. viidestä sekunnista yhteen sekuntiin), jolloin syntyy säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus – samaan aikaan huilu soittaa jatkuvasti vapaarytmisiä kuvioita. Silti tämä saksofonille, kitaralle ja marimballe uskottu prosessi (nv. 31–35) antaa vahvan mielteen vaiherytmistä, jolloin vaiheistus saavutetaan 35. nuottiviivaston alussa. Kaavio 19 selvittänee tätä ilmiötä.



KAAVIO 19. Simultus. Saksofonin, kitaran ja marimban prosessi (nv. 31–35).

Tämän jälkeen teoksessa ei enää esiinny vaiherytmisiä. On siis ilmeistä, että myös vaiherytmi ilmiönä kokee teoksen aikana transformaation: ensimmäisen jakson mekaaniset vaiherytmit ovat transformoituneet – kenties sointiväriin emansipaation ja säännöllisen rytmin poissaolon seurauksena – vaiherytmien *muistumaan*, jossa saksofonin, kitaran ja marimban seitsemän kertaa esiintyvien 16-osakuvioiden väliin on sijoitettu kestoiltaan tarkemmin määrittelemättömiä ja kerta kerralta

lyheneviä taukoja. Erikoisella tavalla tässäkin periodissa siis yhdistyvät säännöllinen ja vapaa rytmikka.

Tämän periodin aikana huilu soittaa itsenäisiä, muista soittimista riippumattomia aiheitaan – pitkiä säveliä, mikrintervalleja, murrettuja sointeja sekä tempoltaan hidastuvia ja/tai nopeutuvia kuvioita. Rytmiltään täysin säännöllisiä aiheita ei esiinny. Näin huilukin osallistuu omalta osaltaan muiden soittimien säännöllisen ja vapaan rytmikan väliseen leikkiin. Kuulovaikutelman puolesta on mielenkiintoista, että saksofonin, kitaran ja marimban kehityslinja tuottaa vahvan mielikuvan rytmisestä accelerandosta, vaikka säännöllistä peruspulsaatiota ei olekaan havaittavissa.

Vaiheistuksen kohdalla (nv. 35) huilu alkaa soittaa väkivaltaisen oloisia murrettuja ääniä, joihin muut soittimet välittömästi reagoivat – vaiheistus esiintyy siis jälleen muotoyksikön rajakohdassa. Seuraa toisen jakson päättävä lyhyt kooda, jossa koko kvartetti soittaa samanaikaisia 16-osakuvioita, jolloin ensimmäisen kerran tämän jakson aikana kuullaan rytmikaltaan täysin säännöllinen peruspulsaatio. Tällainen konemaisesti ja mekaanisesti sykkivä kuviointi vastaa Meriläiselle tyypillistä *perpetuum mobile* -liikettä. Huilun ja saksofonin ylös- ja alaspäin suuntautuvissa aiheissa yhdistellään etupäässä pieniä ja suuria sekunteja epäsystemaattisesti, kitaran niin ikään ylös- ja alaspäin suuntautuvissa aiheissa käytetään sen sijaan huomattavasti laajempia intervaleja (vrt. teoksen alku). Toinen jakso päättyy hiljaisuuteen pikurummun vaimenevilla ja harvenevilla lyönneillä.

Teoksen toinen *vivace*-taite (nv. 37) muodostaa jälleen melkoisen kontrastin edeltäneelle musiikille, joka häipyi hiljaisuuteen. Se rakentuu koko kvartetin energisistä ja sähköisistä *vivace*-pyrähdyksistä, joista voidaan havaita viitteitä edellisten jaksojen tyypillisiin kuvioihin: nelisävelaiheita, kuvioiden aaltomaista liikettä, suppeita vapaarytmisiä arabeskeja, rytmiltään harvonevia säveltoistoja jne. Näin tämä lyhyt välikkeenomainen taite sijoittuu elimellisesti teoksen kokonaisuuteen.

7.3.4 Kolmas jakso

Kolmannen jakson kehitysprosessi on päinvastainen kuin toisessa jaksossa: jakson alkupuolella rytmikaltaan säännölliset kuviot ovat etualalla, mutta jakson aikana sointiväri saa yhä suuremman merkityksen, vähitellen vähäisetkin viittaukset säännölliseen sykkeeseen jäävät pois ja jakso päättyy sointivärimusiikkiin, jossa normaalista poikkeavat soittotavat ovat keskeisessä asemassa. Huomionarvoista on se, että vaiherytmisiä ei esiinny päätösjaksossa lainkaan.

Kolmas jakso alkaa 38. nuottiviivaston alussa huilun kahdesti esittämällä aiheella, jonka ambitus on hämmästyttävän laaja, hieman yli kaksi oktaavia. Lisäksi esitysohjeena on *ff*; joten aihe soi äärimmäisen jännittyneesti ja riipaisevasti. 39. ja 40. nuottiviivastoilla saksofoni soittaa muista riippumatta säännöllisessä tempossa a^1 -repetitiota, jonka yllä huilu soittaa toisesta jaksosta tuttuja nelisävelaiheita (vrt. esim. nv. 33). Kitaran oktaavihypyt ($d^1-d^2-d^1$) puolestaan muuntuvat ylöspäin kohoavaksi 6-sävelaiheeksi, jota ensimmäisessä jaksossa jo ennakoitiin (vrt. esim. nv. 18). Tämä kitaran aihe muuntuu jokaisella esiintymiskerralla siten, että (lähtösäveltä lukuunottamatta) sävelet kohoavat joka kerran puoli- tai kokosävel verran ylöspäin ja vähitellen aiheeseen liittyy korusävel. 39. nuottiviivaston lopusta alkaen kuviot erotetaan toisistaan tauolla, joiden pituus kasvaa

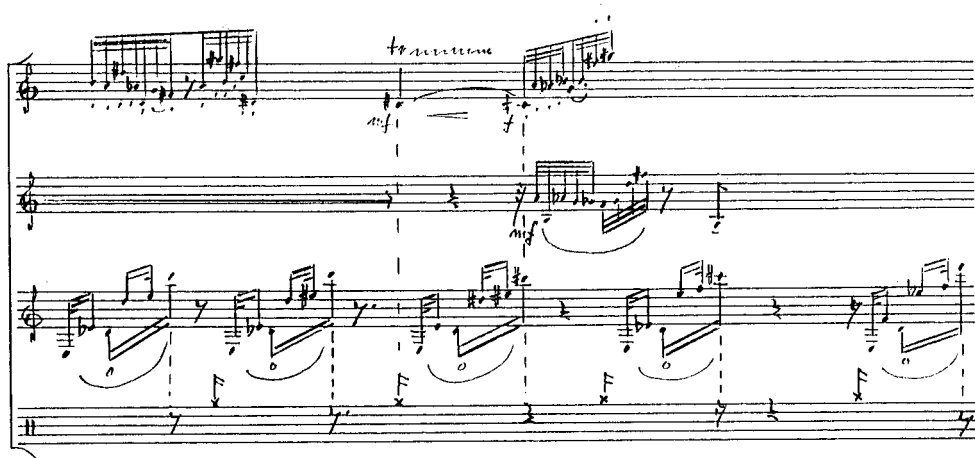
joka kerran yhden 16-osan verran. Kun kuvion päätössävel on kohonnut kromaattisesti ais²:sta g³:een (nv. 42 lopussa), niin kolme viimeiseksi kuultua kuviota aletaan toistaa ostinatona 47. nuottiviivaston alkuun asti – kaikkiaan peräti kaksi minuuttia. Ostinatossa kuvioden välillä on kolmen, neljän ja viiden sekunnin mittaiset tauot.



ESIMERKKI 100. Simultus, kitaran kuusisävelaihe erilaisine muunnoksineen (nv. 39 ja 42).

Puupenaalin napautukset liittyvät kiinteästi kitaran kuusisävelaiheen kehitykseen. 39. nuottiviivaston lopusta lähtien puupenaali alkaa napauttaa yksittäisiä lyönnejä yhden 16-osan verran ennen kitaran kuviota. Ostinaton alkaessa puupenaalin napaukset loppuvat ja lyömäsoittaja vaihtaa guiroon.

Nuottiviivastoilla 39–41 (ts. sinä aikana kun kitaran 6-sävelaihe kehittyi ostinatoksi) huilu ja saksofoni soittavat aiheita, joissa on havaittavissa tietyn-tyyppistä paluuta aivan teoksen alun asetelmiin: huilu soittaa staccatopyrähdyksiä ja saksofoni legatoliveriteitä, joskaan ensimmäisen jakson kaltaisista arabeskeista ei ole kyse – voidaan myös ajatella kitaran ja puupenaalin osuuksien vastaavan teoksen alun säännöllistä pulsaatiota (ts. clavesin napautukset joka toinen sekunti). Tällä tavoin ajateltuna kolmannen jakson alku käsittelee alun aiheita aivan uudesta näkökulmasta: musiikissa yhdistyvät sekä ensimmäisen että toisen jakson karakteristiset materiaalit ja ominaisuudet, sillä juuri huilun ja saksofonin kuvioden intervallirakenteet vastaavat lähes täysin toisen jakson nelisävelaiheita.



ESIMERKKI 101. Simultuksen 3. jakson alussa yhdistellään 1. ja 2. jaksosten karakteristisiä ominaisuuksia (nv. 40).

41. nuottiviivastolta kannattaa huomioida skaalamuodostelmat, jollaisia vilahti toisen jakson lyhyessä koodassa: kromaattisesti etenevistä kuvioista jää silloin tällöin puuttumaan yksittäinen sävel, joten ne ovat samankaltaisia kuin esimerkiksi *Cinque notturnin* skaalamuodostelmat. Samoin 42. nuottiviivastolta on syytä mainita huilun ja saksofonin duettona soittama jambirytmisen aihe (ks. esimerkki 102): huilun laajahkoin intervallein alaspäin etenevä kuvio ja saksofonin ylöspäin etenevä aihe, joka alkaa laajahkoilla intervalleilla ja päättyy sekuntiliikkeeseen. Huilun aihe on tuttu monista Meriläisen teoksista (esimerkiksi *Cinque notturni*), mutta on mielenkiintoista, että tämä huilun ja saksofonin esittämä kokonaisuus siirtyy lähes sellaisenaan vuotta myöhemmin valmistuneen *Kyman* avauseleeksi.



ESIMERKKI 102. Simultus, huilun ja saksofonin jambirytmisen ele (nv. 42).

Kun kitaran ostinato alkaa 43. nuottiviivastolla, niin samalla muiden soittimien tekstuuri muuttuu varsin dramaattisesti. Huilu ja saksofoni alkavat soittaa pitkiä säveliä – aluksi undesimi c^2-e^3 (nv. 43), joka murtuu mikrointervalliglassandojen kautta murretuiksi ääniksi, jotka puolestaan “purkautuvat” täyteläisimpään konsonanssiin, oktaaviin d^2-d^3 (nv. 44). Bongorummut ja tom-tom soittavat samaan aikaan harvakseltaan yksittäisiä lyöntejään, samoin guiro omia rahinoitaan. 45. nuottiviivastolta kannattaa mainita huilun ja saksofonin kaanonina esittämät nelisävelaiheet, jotka intervallirakenteiltaan ovat lähes identtiset. 46. nuottiviivastolla saksofoni soittaa ennen tekstuurin muutosta Meriläiselle tyypillisen ylöspäin suuntautuvan kuvion, jonka intervallit supistuvat loppua kohti ja joka hidastuu tempoltaan ja vaimenee dynamiikaltaan – vastaavanlainen kuviohan oli yksi *Mobilien* kadenssaalisista eleistä. Ja toden totta: kuvion myötä tekstuuri muuttuu jälleen. Kuvio päättyy saksofonin pitkään ääneen, lyömäsoittimet jäävät musiikista hetkellisesti pois ja myös kitaran ostinato päättyy, jonka jälkeen kolmannessa jaksossa ei enää kuulla säännölliseen rytmiin tai pulsaatioon viittaavaa aineistoa.

Musiikki palaa vielä kerran ensimmäisen jakson asetelmiin. 47. nuottiviivaston alussa huilu soittaa nopean staccatopyrähdyksen ja samanaikaisesti saksofoni puolestaan korusävelin koristellun legatokuvion, jonka jälkeen ne soittavat kestoltaan lyhyen dueton, joka tuo mieleen ensimmäisen jakson toisen taitteen – tämä samalla on viimeinen viittaus teoksen alkupuolta hallinneisiin arabeskeihin. Saksofonin kiilamaiset, ylöspäin etenevät kuviot ovat kuitenkin kaukana alkuperäisestä lyyrissävytteisestä duetosta ja lyhyt duettoyrityelmä kilpistyy 48. nuottiviivastolla kitaran dissonoivaan akordiin ja bongorumpujen tempoltaan harvenevaan repetitioon.

Välittömästi tämän jälkeen alkaa sointiväri vaihe (nv. 49 alkaen), joka kestää kolmannen jakson loppuun saakka. Sointikuvaan sopii jälleen jo toisen jakson

yhteydessä mainitsemani *nocturne*. Musiikki etenee verkkaisesti eikä mitään viitteitä pulsatioon enää ole. Tekstuuri on äärimmäisen ohutta ja pianissimosävyt ovat vallitsevassa asemassa. Yllättäen sointivärimusiikkiin liittyy myös yksittäisiä konsonoivia sointuja: kitara soittaa suuria sekstejä (nv. 51 ja 52), huilu ja saksofoni puolestaan pientä terssiä (nv. 54). Vibratot, flatterzungen, murretut äänet, flageoletit, erilaiset kosketustavat (mm. kitaralla kynellä soitettava *sul tasto*), mikrintervallit ja mikrintervalliglissandot, huilun vihellysäänet, lyömäsoittimien tremolot, marimban nopea *ppp*-kuvio ilman täsmällisiä sävelkorkeuksia (nv. 55) jne. ovat kuitenkin musiikin varsinaisina rakennusaineksina (ks. esimerkki 103).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The first system includes a 'whistle' part in the top staff, a guitar part in the middle staff with 'sul G' and 'vibr. left hand' markings, and a piano part in the bottom staff with 'P. Scralc' and 'pp' dynamics. The second system features a 'H.a.' (Horn A) part in the top staff, a guitar part in the middle staff with 'sul G' and 'vibr. L.h.' markings, and a piano part in the bottom staff with 'mf' and 'p' dynamics. The third system shows a guitar part in the top staff, a guitar part in the middle staff with 'sul G' markings, and a piano part in the bottom staff with 'mf' dynamics. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are present throughout the score.

ESIMERKKI 103. Simultuksen päätösvaiheen sointiväritapahtumia (nv. 54–56).

Esimerkissä 103 esiintyy kitaralla soittotapa, jota Meriläisen partituureissa ei ole aikaisemmin esiintynyt – mutta *Simultuksen* jälkeen hän on 1980-luvulla käyttänyt tätä efektiä mm. *Kymassa* ja *Quattro notturni per arpa* -teoksessaan. Efekti voidaan toteuttaa ainoastaan kielisoittimilla. Kyseessä on “kahden käden pizzicato” siten, että sormi asetetaan kielen alle ja samalla kädellä näppäillään etusormella kielen yläosaa – ja samaan aikaan toinen käsi soittaa normaalia pizzicatoa. Tuloksena on glissando kahteen suuntaan samanaikaisesti, jolloin tapahtuu myös äänenvärin vivahteikas muutos.

Kolmannen jakson päättävässä sointivärimusiikissa soittimet kommentoivat, reagoivat ja vastaavat toistensa esittämille hauraille aiheille ja yksittäisille sävelille. Normaalista poikkeavista soittotavoista johtuen musiikin yleisilme on varsin homogeenista: teoksen alussa vallinnut kvartetin “epähomogeeninen sointi” on näin transformoitunut yhtenäiseksi, lyyrisiksi yöllisiksi sävyiksi.

Pikkurummun tremolo johdattaa kvartetin päättävään lyhyeseen *vivace*-taitteeseen (esitysohjeena *leggiere*), joka tuo musiikkiin viimeisen kerran mekaanisen ja säännöllisen 32-osaliikkeen. Musiikki rakentuu aikaisemmin tutuksi käyneistä ylöspäisistä skaalamuodostelmista ja suppealla sävelalalla kiertelevistä kuvioista. Yksityiskohtana on syytä mainita nelisävelaihe, joka on muunnos Meriläisen 1970-luvun musiikin tyypillisestä yksittäisestä kuviosta: noonin jako septimiksi ja terssiksi. Keveästi ylöspäin suuntautuvat kuviot päättävät kvartetin raffinoitusti tonaaliselle kiinnesävelelle e.

Myös teoksen kolmessa *vivace*-taitteessa on havaittavissa yhtenäinen kehityslinja nimenomaan rytmikan suhteen: ensimmäisessä taitteessa puhaltimet soittivat vapaarytmisiä arabeskeja, joihin yhdistyi marimban rytmisesti säännölliset pyrähdykset. Toisessa taitteessa säännöllinen rytmi alkoi päästä vallalle, puhaltimien aiheet yhdistelivät rytmisesti säännöllisiä ja vapaarytmisiä aiheita. Ja viimein viimeisessä taitteessa koko kvartetti soittaa rytmisesti säännöllisiä *perpetuum mobile* -kuviointia.

Simultuksen kolmivaiheinen kehityskulku voidaan esittää seuraavasti: ensimmäinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen, joista jälkimmäinen peilaa teoksen alun materiaalia uudessa valossa. Puhaltimien arabeskit kilpistyvät molemmissa taitteissa vaiherytmiin, joten teoksen kehitysprosessi jää vielä tavallaan avoimeksi. Käytännöllisesti katsoen koko ensimmäisen jakson ajan on kuultavissa säännöllinen rytmi ja/tai vaiherytmi, jota vasten vapaarytmiset arabeskit hahmottuvat. Toisessa jaksossa koko kvartetin säännöllisessä rytmisessä esittämät hahmot yhdistyvät normaaleista poikkeaviin soittotapoihin ja samalla kvartetin alunperin varsin heterogeeninen sointi alkaa saada yhtenäisiä sävyjä. Toisen jakson aikana kuullaan viimeinen viittaus vaiherytmiin, jota kolmannessa jaksossa ei enää kuulla. Myös säännöllisen rytmin merkitys vähenee toisen jakson aikana. Kolmannen jakson alkupuolta hallitsee säännöllinen rytmikka (kitaran ostinato), joka jakson loppupuolella joutuu väistymään sointivärimusiikin tieltä. Seuraa teoksen laajin vapaarytmisen vaihe, jonka kesto on n. puolet kolmannesta jaksosta. Lopuksi musiikki tyyntyy yöllisiin, lyyrisiin sävyihin ja soinnin vieraannuttamisen ansiosta kvartetin sointi on varsin yhtenäistä.

Simultuksen muoto on hallittu: vaikka kahdenpuoleista muotokokemusta ei synnykään – edes muodon symmetriaa palauttaa päätöselettä ei esiinny –, tuottavat jatkuvat viittaukset aikaisempiin tapahtumiin yhtenäisen ja loogisen muotokokemuksen. Transformaatioprosessit keskittyvät ensisijaisesti koskemaan rytmisiä yksityiskohtia – mukaan lukien vaiherytmi – ja sointivärikehitystä. Huomio

kiinnittyy siihen, että *Simultuksessa* Meriläinen käyttää instrumenttien normaalista poikkeavia soittotapoja – soinnin vieraannuttamista – yhtä runsaasti kuin pianon uusia soinnillisia mahdollisuuksia 4. *pianosonaatissa* ja *Dialogeissa*. *Simultuksessa* Meriläinen ulottaa sointipaletin laajentamisen koskemaan muitakin soittimia ja tämä tendenssi saa jatkoa vuonna 1980 valmistuneessa *Kymassa* jousikvartetille – sekä muissa Meriläisen 1980-luvun teoksissa.

Simultuksessa ei esiinny dynaamisia huipentumia *Dialogien* tai edes *Mobilien* tavoin, vaan musiikki rakentuu sähköisiksi kentiksi vähitellen kasautuvien hermoherkkien arabeskien ja rauhallisten sointiväri vaiheiden väliselle vuorottelulle. Etenkin kolmannen jakson loppupuoliskon dynamiikaltaan hiljaiset sävyt osoittavat Meriläisen kasvavaa kiinnostusta hiljaisiin sointisävyihin.

7.4 Kyma

Vuonna 1980 Meriläinen sävelsi jousikvartetille teoksen *Kyma*. Nimikettä ”jousikvartetto nro 2” ei esiinny käsikirjoituksessa edes alaotsakkeena, mutta kymmenisen vuotta sävellyksen valmistumisen jälkeen – kun esimerkiksi kirjallisuudessa puhuttiin yleisesti Meriläisen ”toisesta jousikvartetosta” – myös Meriläinen antoi siunauksensa *Kyman* epäviralliselle alaotsakkeelle, ”koska se nyt sitä on” (Meriläinen 1990). Lopullisesti Meriläinen kanonisoi *Kyman* jousikvartettojensa sarjaan vuonna 1992 valmistuneen 3. *jousikvartettonsa* myötä. Sibelius-Akatemian jousikvartetti kantaesitti *Kyman* toukokuussa 1980 Helsingissä.

Nimi *Kyma* viittaa joko antiikin kreikkalaisen pylvään lehväkoristeeseen tai aaltoon. Tämän johdosta Heiniö kirjoittaa: ”Aaltolina kaartuviin sävelryöppyihin ja melodiakenttiin liittyy myös nopeina kuudestoistaosina tikittäviä kerrostumia, jo nuorellekin Meriläiselle tyypillisiä *perpetuum mobile* -kuvioita vivace-tempossa” (Heiniö 1995, 423). *Kymaa* voidaan pitää *Simultuksen* sisarteoksena siinä mie-

The accidentals affect only the notes they precede

$\frac{1}{4}\uparrow$ $\frac{1}{2}\uparrow$ $\frac{1}{4}\downarrow$ $\frac{1}{2}\downarrow$

\sharp $\sharp\sharp$ \flat $\flat\flat$

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

pause

$\frac{1}{2}$ 1 $1\frac{1}{2}$ 2

— *accelerando*

— *ritardando*

— a rapid figure

KUVA 3. *Kyman* partituurin erikoismerkkin selitykset.

lessä, että molemmissa kvartetoissa keskeisimpinä elementteinä ovat rytmi ja sointi. Teoksen rakenteellisena ideana on säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus, joka ilmenee heti *Kyman* alkumateriaalin vastakohta-asetelmassa. Näiden ääripoolien pohjalta teos rakentuu yksittäisiin jaksoihin jakautuvaksi metamorfoosiketjuksi – jollaista jo *Simultus* omalla tavallaan ennakoii – ja viimeisen jakson aikana esitellään metamorfoosin päätepiste. Uuden jakson transformaatioiden lähtökohtina ovat aina edellisen jakson transformaatiot, jolloin teos kehittyy “ikään kuin muunnelma muunnelmasta -periaatteella”. Päätösjaksossa voidaan havaita myös etäisiä viitteitä teoksen alun tapahtumiin, mutta materiaalin kertauksesta ei voida enää puhua – kuten ei myöskään Meriläiselle aiemmin tyypillisestä muodon symmetrian palauttavasta päätöseleestä.

Kyman partituuri koostuu voittopuolisesti proportionaalisesta tila-aika - notaatiosta ja ensimmäisen kerran Meriläinen ilmoittaa taukojen kestot numeroarvoin (ks. kuva 3). Partituuri on jäsennetty harjoitusnumerojen avulla siten, että yksi harjoitusnumero kattaa tavallisimmin yhden “tahdin” mittaisen segmentin. Silloin tällöin yksi harjoitusnumero kattaa useammankin “tahdin”, jolloin merkintäni “hn. 19/t. 2” tarkoittaa 19. harjoitusnumeron toista tahtia. Harjoitusnumero 1 esiintyy oikeaoppisesti vasta toisella nuottiviivastolla, joten teoksen aloittavat puolitoista nuottiviivastoa olen merkinnyt harjoitusnumero 0:ksi.

Varsinaista johdantoa *Kymassa* ei ole, jolloin teoksen pääjuonteet esitellään peräjälkeen partituurin ensimmäisellä sivulla: säännöllinen rytmi (hn. 0–1) ja vapaa rytmi (hn. 2–3). Tätä seuraa välittömästi alkumateriaalin komponointi, yhdistely ja metamorfoosi (hn. 4 alkaen). Kyma jakaantuu viiteen jaksoon ja koodaan kaaviossa 20 esitetyllä tavalla. Jaksot 1–4 on jaettavissa edelleen parillisiksi kokonaisuuksiksi, jolloin ensimmäiset taitteet keskittyvät ensisijaisesti säännölliseen rytmiin ja jälkimmäiset taitteet vapaarytmiseen kuviointiin.

| | |
|----------|--------------------------|
| 1. jakso | (hn. 0–7; kesto 2'25") |
| 1. taite | (hn. 0–3; kesto 1'20") |
| 2. taite | (hn. 4–7; kesto 1'05") |
| 2. jakso | (hn. 8–15; kesto 2'05") |
| 1. taite | (hn. 8–11; kesto 1'20") |
| 2. taite | (hn. 12–15; kesto 0'45") |
| 3. jakso | (hn. 16–26; kesto 2'25") |
| 1. taite | (hn. 16–20; kesto 1'05") |
| 2. taite | (hn. 21–26; kesto 1'20") |
| 4. jakso | (hn. 27–47; kesto 4'05") |
| 1. taite | (hn. 27–41; kesto 2'45") |
| 2. taite | (hn. 42–47; kesto 1'20") |
| 5. jakso | (hn. 48–60; kesto 3'00") |
| Kooda | (hn. 61–65; kesto 1'00") |

KAAVIO 20. *Kyman* rakenne.

7.4.1 Ensimmäinen jakso

Ensimmäinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen: hn. 0–3 (alkumateriaalin esittely) ja hn. 4–7 (alkumateriaalin komponointi ensimmäiseksi tihentymäksi). Parillinen muoto vastaa materiaalienkin puolesta täysin toisen jakson parillista rakennetta. Hn. 0–3 hahmottuu alkumateriaalin esittelynä, jonka aikana esitellään teoksen alkulähtökohdat. Erityisen selkeäksi käy säännöllisen ja vapaan rytmin

välinen vuorovaikutus – mutta lisäksi runsaat koloristiset efektit. Sointiväri onkin rytmien ohella teoksen keskeinen parametri. Säveltaso-organisaatio on rytmiiin ja sointiväriin verrattuna enintään tasa-arvoisessa, usein jopa alisteisessa asemassa.

Hn. 0–1 aikana esitellään *Kyman* ensimmäinen pääajatus: säännöllinen rytmii (ks. esimerkki 104). Rytmii etenee täysin säännöllisenä, vaikka tahtiviivoja ja -osoituksia ei olekaan. Musiikki etenee lähinnä 8-osaliikkein, johon yksittäiset 16-osat kuvioden alussa (myös 16-osa-tauot) ja pisteelliset 8-osat niin ikään kuvioden alussa luovat karakteristisen, hieman jambisia ja trokeisia piirteitä omaavan rytmiiikan. Säveltaso-organisaation puolesta ominaista on kuvioden melko suoraviivainen eteneminen vuoron perään alas ja ylös, jolloin erilaatuiset kvartit ja kvintit ovat karakteristisia intervaleja – jopa keskeisemmässä asemassa kuin sekunnit. Juuri kvartit ja kvintit antavat teoksen aloitukselle sen ominaisen harmonisen karaktäärin, jossa tonaalisia kiinnekohtia on mahdoton havaita. Selkeimmillään tämä asetelma esiintyy 1. nuottiviivastolla, jonka jälkeen kuviot alkavat esiintyä yhä enenevässä määrin limittäin ja viimein päällekkäin, jolloin liikkeen suunta käy samalla diffuusimmaksi. Soinnillisessa mielessä keskeistä on legaton ja staccaton välinen vuorottelu.

ESIMERKKI 104. *Kyman* ensimmäinen "pääajatus", säännöllinen rytmii (hn. 0–1).

Kromaattinen totaali täydentyy sävelellä a^1 ensimmäisen nuottiviivaston lopussa (1. viulun viimeinen nelisävelkuvio). Kyseessä on jälleen pienyksikön rajakohta: sello aloittaa säveltoiston, muut soittimet vaikenavat ja aloittavat tapahtumat alusta seuraavalla nuottiviivastolla. Sellon c-repetitioon (merkitty $5/8$) yhdistyy hn. 1:n alussa 2. viulun d^1 -repetitio (merkitty $5/16$). Koska soittajat toistavat säveliään itsenäisessä tempossa, on lopputuloksena tahtiosoituksista huolimatta lyhyt vaiherytmii.

2. nuottiviivaston lopussa vaiherytmii ja soinnin muuttuminen ponticelloksi (huomaa myös 1. viulun flageoletit ja mikrointervallit 3. nuottiviivaston alussa)

johtavat teoksen toisen pääajatuksen – vapaan, ei-pulsatiivisen rytmin – esittelyyn. Vaiherytmi ja soinnin muuttuminen ilmoittavat saapumisesta muotoyksikön rajakohtaan.

Teos alkoi säännöllisellä rytmillä. Sellon säveltoiston myötä musiikki muuttuu birytmiseksi ja 2. viulun säveltoiston myötä (1:n alussa) polyrytmiseksi kudokseksi. Kyseessä on erilaisten säännöllisten rytmien kerrostumasta, josta voidaan osoittaa yhtymäkohtia myös vaiherytmiin. Vapaarytmiseen vaiheeseen (hn. 2 alkaen) siirrytään elastisesti, sillä 2. viulun ja sellon säveltoistot jäävät vielä hetkeksi soimaan.

Hn. 2-3 aikana koittaa vapaarytmisen vaihe ja kyseessä on teoksen toisen pääajatuksen esittely (ks. esimerkki 105). Samalla myös koloristiset tekijät lisääntyvät (ponticello, pizzicato, vibrato). Olennaista on edelleen myös legaton ja staccaton välinen dualismi. 1. viulun esittämät vapaarytmiset arabeskit kolmannella nuottiviivastolla voisivat olla suoraan *Simultuksesta* (tai *Kineettisen runon* tai *Mobilien* puhallinosuuksista) ja samalla nuottikuva muuttuu proportionaaliseksi tila-aika -notaatioksi.

ESIMERKKI 105. Kyman toinen "pääajatus", vapaa rytmi (hn. 2-3).

Siinä missä hn. 0-1 aikana esitelty musiikki edusti täysin säännöllistä rytmikkaa, esiintyy hn. 2-3 aikana pulssittoman rytmikan lisäksi myös tavalla tai toisella sidottua rytmiä. Kyse on jälleen lähinnä polyrytmisestä kudoksesta: 2. viulun ja sellon vaiherytmi jatkuu 3. nuottiviivastolla, vapaasti harvenevat ja tihentyvät säveltoistot (yhdessä 1. viulun säännöllisen g-repetition kanssa) johtavat musiikin tähänastisten tapahtumien ensimmäiseen yhteenvetoon (4-5) – ja sen myötä ensimmäiseen tihentymään (6).

Hn. 4-7 käsittää alkumateriaalin "pääajatusten" yhdistelyn ja komponoinnin ensimmäiseksi tihentymäksi, jota seuraa vapaarytmisen laantumisen (hn. 7). Prosessi päättyy vapaarytmisyyden yliotteeseen, jota seuraa toisen jakson alussa (hn. 8) säännöllinen rytmi ja paluuta alun tapahtumiin.

Hn. 4–5 kuluessa rytmikka tiivistyy aleatorisesti tihentyviin repetitioihin ja vaiherytmiin, jotka laukaisevat liikkeelle vapaarytmisen tihentymän (*vivace*, hn. 6). Ensimmäinen jakso päättyy (hn. 7) äärimmäisen ohueen kudokseen ja täydelliseen pulssittomuuteen – musiikki tavallaan kulutti energiansa loppuun *vivace*-tihentymässä.

Yksityiskohtana kannattaa mainita, kuinka 2. viulun flageolettiäännet hn. 4:ssä ennakoivat kohta seuraavaa tekstuurin muuttumista ja saapumista muotoyksikön rajakohtaan (ts. ensimmäisen jakson päätökseen). Flageoleteilla on sama funktio myös toisessa jaksossa (hn. 12–13) ja etenkin kolmannessa jaksossa (hn. 24–25), joiden jälkeen musiikin ilme muuttuu Meriläisen omien sanojen mukaan “fantastiseksi”. Flageolettiäänillä voidaan havaita samankaltaista käyttötarkoitusta myös neljännen jakson lopulla (hn. 40 ja 42 alkaen) ja itse asiassa myös viidennessä jaksossa (hn. 53 lähtien).

On myös huomionarvoista, että soittotapa on normaali koko ensimmäisen jakson loppuvaiheen (hn. 4–7) ajan. Alkumateriaalin esittelyn yhteydessä esiintyneet koloristiset tekijät viittaavat näin ollen tuleviin kehityslinjoihin, eikä niihin välittömästi tartuta. Alkumateriaalin välitön työstäminen (hn. 4–7) kohdistuu ainoastaan rytmisiin tekijöihin. Toisaalta sointiväriin palautuminen normaaliksi on – säännöllisen rytmin paluun ohella – myös osoitus pienyksikön rajakohdasta hn. 4 alussa.

Ensimmäisen jakson toinen taite alkaa säännöllisen rytmin dominoivuudella (hn. 4: 2. viulun kuvion rytmisesti säännöllinen toisto, joka tosin kokee “melodis-rytmisen diminuution”) sekä viittauksilla alun (hn. 0–1) rytmis-melodisiin (hn. 4: alttoviulu ja sello sekä hn. 5: sello). Rytmikka jäsentyy vaiherytmiksi (hn. 5), joka kuitenkin nuottiviivaston lopulla murenee tempoltaan kiihtyväksi repetitioksi (1. viulu) sekä teoksen alussa esiintyneen laajoin intervalein ylöspäin etenevän linjan rytmiltään tihentyvään transformaatioon: jälleen vaiherytmi on merkinä pienoismuotojen rajakohdasta, sillä välittömästi sen jälkeen seuraa täysin vapaarytmisen tihentymä (hn. 6; ks. esimerkki 106). On huomioitava, ettei vaiheistusta ensimmäisen jakson aikana tapahdu. Ensimmäisen jakson kehityslinjoina ovat myös kudoksen jatkuva tihentyminen ja dynamiikan voimistuminen, joka saavuttaa lakipisteensä ensimmäisessä tihentymässä.

ESIMERKKI 106. Kyman 1. jakson tihentymä (hn. 6).

Tihentymän (hn. 6) rytmis-melodinen materiaali on voittopuolisesti peräisin vapaarytmisen alkumateriaalin esittelystä (hn. 2–3; arabeskit ja selkeästi ylös- tai alaspäin suuntautuvat liikkeet). Näin ollen hn. 4–7 toistaa hn. 0–3 tapahtumat samassa järjestyksessä: enemmän tai vähemmän rytmisesti säännöllistä vaihetta (hn. 4–5 vrt. hn. 0–1) seuraa vapaarytmisen vaihe (hn. 6–7 vrt. hn. 2–3). Jo tässä yhteydessä voidaan todeta, että neljäs ja viides jakso toteuttavat makromuodossa *Kyman* ensimmäisellä partituuriaukeamalla esitetyn dualismin: neljäs jakso on voittopuolisesti säännöllistä rytmiä (16-osaliike) ja viides jakso keskittyy vapaarytmisyyteen ja sointiväritekijöihin.

7.4.2 Toinen jakso

Toinen jakso alkaa paluuna teoksen alun asetelmiin, jotka kuitenkin ovat muuntuneet ja supistuneet huomattavassa määrin alkuperäisestä. Tämän tyyppinen paluu muunnettuun ja tavallisimmin tyypistettyyn alkumateriaaliin toisen jakson alussa ei ole Meriläiselle lainkaan harvinaista. On myös syytä mainita, että esimerkiksi Lutoslawskin ja Pendereckin teosten alkuvaiheissa ilmenee usein vastaavanlaista rakenteellista ajattelua.

Teoksen alkulähtökohdat esitellään muuntuneina hn. 8–9 aikana (ks. esimerkiksi 107). Säännöllinen ja ei-säännöllinen rytmi esiintyvät nyt yhtä aikaa, samoin dynamiikka on voimallisempaa kuin teoksen alussa. Hn. 0–1 esiintyneet melodis-rytmiset hahmot ovat edelleen tunnistettavissa: 8-osaliikkeet, joihin liittyy yksittäisiä 16-osia luoden karakteristista rytmikkaa, liikkeen suunnat sekä intervallirakenne (erilaiset kvartit ja kvintit). Yleisesti ottaen kuvioden intervallit alkavat kuitenkin supistua, etenkin sekuntiliikkeet valtaavat alaa, jotka lienevät seurausta hn. 2–3 esiintyneistä vapaarytmisistä arabeskeista. Huomio kiinnittyy siihen, että vaikka kuviot ovat vapaarytmisiä, niin intervallirakenne poikkeaa ensimmäisen jakson vapaarytmisistä arabeskeista: selkeästi niihin viitataan ainoastaan hn. 8–9 aikana (1. viulu). Alkumateriaalin sidotussa ja vapaassa rytmissä etenevät kuviot alkavat siis lähestyä toisiaan ja omaksua toistensa piirteitä. Sointivärien kirjo on yhtä laaja kuin teoksen esittelyvaiheessa.

Toisen jakson rytmisen liike-energia keskittyy jakson alkuun (hn. 8–9) ja loppuun (hn. 12–15). Näiden väliin (hn. 10–11) sijoittuu äärimmäisen hidas ja kudokseltaan ohut vaihe, jonka aikana musiikin eteneminen vaikuttaa pysähtyvän lähes täysin. Liikkeen pysähtyessä hn. 10 lopussa esiintyy Meriläisen musiikille tyypillinen vastaliike ääriään välillä, joka tavallaan luo musiikillisen tilan: sellon D–Cis ja 1. viulun a^2-h^2 . Samankaltaisia äärirekistereissä esiintyviä vastaliikkeitä oli esiintynyt aikaisemmin. mm. 3. ja 5. *sinfonioissa* ja *Kymaa* kuusi vuotta myöhemmin valmistuneen *Maisema*-orkesteriteoksen hitaat jousijaksot kasvavat juuri tällaisista vastaliikkeistä.

Hn. 11:ssä esiintyvät 1. viulun 4- ja 5-sävelaiheet ovat sukua keskenään (5-sävelaiheet ovat jopa intervallisuhteiltaan nuottitarkkoja kertauksia) ja ne ovat teoksen alun säännöllisessä rytmissä etenevien kuvioden transformaatioita (vrt. liikkeiden suunnat ja laajahkot intervallit). 2. viulun harventuvat sävelpisteet (hn. 11 lopussa) johtavat toisen taitteen alkuun.

Toisen jakson toisessa taitteessa (hn. 12–15) palataan alkulähtökohtiin samalla tavoin kuin ensimmäisen jakson toisessa taitteessa (ts. hn. 12 ≈ hn. 4), tosin viittaukset alkumateriaalin rytmisiin yksityiskohtiin ja intervallirakenteisiin ovat nyt selkeämpiä (ks. esimerkki 108). Erityisesti vapaarytmisten arabeskien esiin-

tyminen (hn. 12) kiinnittää huomiota. Yksityiskohtana kannattaa poimia esiin vapaarytmisen parisävel (heti hn. 12 alussa 1. viululla e^1 -dis¹), josta etenkin kolmannessa (ja jossain määrin myös neljännessä) jaksossa muodostuu keskeinen motiivi (hn. 19/3 alkaen).

Musical score for Kyman 2. jaksos alkuvaiheet (hn. 8-9). The score is in three systems. The first system is marked *Meno Mosso* and includes dynamics like *pizz. non tasto*, *vibr.*, *p*, *pp*, *espr.*, *pont.*, and *mat.*. The second system is marked *Moderato* and includes *espr.*, *mf*, *p*, *staccato*, and *staccato*. The third system includes *p*, *mf*, *dim.*, *pont.*, and *mat.*.

ESIMERKKI 107. Kyman 2. jaksos alkuvaiheet (hn. 8-9).

Musical score for Kyman 2. jaksos 2. taitteen alku (hn. 12). The score is in two systems. The first system is marked *p* and includes *vibr.*, *mf*, *p*, and *10*. The second system is marked *p* and includes *Legno batt.*, *p*, *mf*, and *12*.

ESIMERKKI 108. Kyman 2. jaksos 2. taitteen alku (hn. 12).

Alttoviulun flageoletti-aihe hn. 13:ssa on samanlainen kuin 2. viululla hn. 4:ssä ja tälläkin kertaa sen funktio on sama, eli ilmoittaa pian koittavasta jaksosien rajakohdasta. Musiikki tihentyy jälleen kerran sävelrepetitioiksi hn. 14:ssä vastaten varsin pitkälle hn. 5:n rytmikkaa. Lisäksi sellon ylöspäin avautuva kuvio hn. 13:ssa on muunnos sellon esittämästä aiheesta hn. 5:ssä.

Toinen jakso huipentuu pieneen tihentymään (*Kyman* 2. tihentymä) hn. 15:ssä, josta voidaan helposti havaita alkumateriaalin aineksia. Ensimmäisen jakson tavoin myös toinen jakso päättyy kudoksen ohentumiseen äärimmilleen, harveneviin repetitioihin ja pitkään säveleen. Hn. 15:ssä esitellään samalla, millaiseksi teoksen alkumateriaali on tähän mennessä muuntunut – ja tästä kolmannessa jaksossa jatketaan teoksen transformaatioprosessia. Hn. 15:ssä teoksen alkumateriaali (molemmat ”pääajatukset”) on tiivistynyt transformaatioiden tuloksena yhdeksi suppeahkoksi eleeksi.

Toisen jakson rakenne on parillinen samalla tavoin kuin ensimmäisessä jaksossa: kyseessä on ensimmäisen jakson ainesten transformaatiosta ilmeiltään toisenlaisiksi eleiksi. Näin ollen hn. 0–3 ≈ hn. 8–11 ja hn. 4–7 ≈ hn. 12–15 ja taitteet vastaavat myös kestoiltaan hyvin paljon toisiaan: 1’20” ja 1’20” sekä 1’05” ja 0’45”.

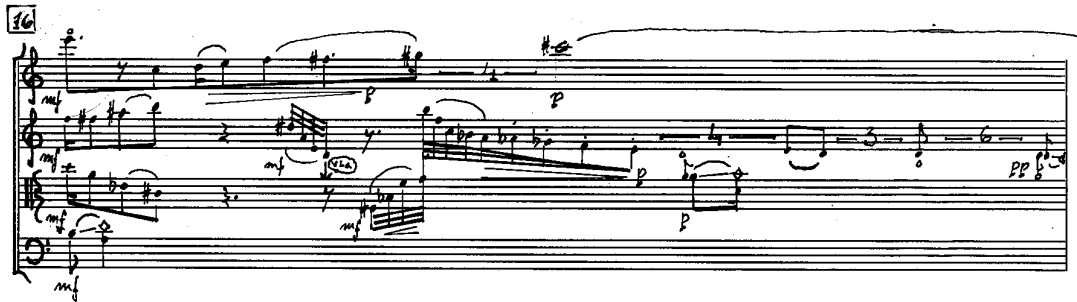
7.4.3 Kolmas jakso

Kolmannen jakson alku (hn. 16) jatkuu suoraan toisen jakson päättäneestä pienestä tihentymästä (hn. 15) jatkaen transformaatioprosessia keskeytyksettä. Tämän takia hn. 15. ja 16. materiaalit vastaavat hyvin pitkälle toisiaan, mutta toisaalta hn. 16:ssa voidaan edelleen havaita suoria yhteyksiä alkumateriaaliin. Myös kolmas jakso hahmottuu parillisena kokonaisuutena, ts. hn. 16–20 ja 21–26. Yleisesti ottaen kolmannen jakson ensimmäinen taite (hn. 16–20) keskittyy säännölliseen rytmiin (etenkin säännöllisestä 32-osaliikkeestä muodostuviin kuvioihin), joka päättyy vaiheistukseen (hn. 19/2) ja toinen taite (hn. 21–26) koostuu kauttaaltaan vapaarytmisestä musiikista, joka niin ikään päättyy vaiheistukseen (hn. 26 alussa). Vapaarytmisyys saavuttaa vähitellen kolmannen jakson aikana yliotteen säännöllisessä rytmisessä etenevästä kuvioinnista. Kolmannen jakson taitteet menevät keskenään limittäin siten, että ensimmäisen taitteen lopussa (hn. 19/3 ja 20) esiintyy jo toisen taitteen materiaalia ja hn. 21 aikana kuullaan materiaalia molemmista taitteista. Ensimmäisen taitteen aikana vilahtavat 32-osakuviot (hn. 18–19) muodostavat neljännen jakson ensimmäisen taitteen päämateriaalin (säännöllinen *perpetuum mobile*).

Kolmas jakso alkaa myös yhä enenevässä määrin etäännyä teoksen alun lähökohdista. Vaikka myös kolmas jakso hahmottuu parillisena kokonaisuutena, eivät yhteydet toiseen jaksoon (ja sitä kautta ensimmäiseen jaksoon) ole enää yhtä selkeitä kuin toisen ja ensimmäisen jaksojen välisissä suhteissa. Yleisesti ottaen ensimmäinen taite keskittyy edelleen säännölliseen rytmiin ja toinen taite vapaarytmisyyteen – mutta ei enää yhtä suoraviivaisella tavalla kuin edeltäneissä jaksossa. Säännölliseen rytmiin tunkeutuu aineksia vapaarytmisyydestä ja päinvastoin. Teoksen alun vastakohta-asetelma säännöllisen ja vapaan rytmin välillä on edelleen havaittavissa, mutta vähitellen musiikki etäännyy yhä enenevässä määrin alkulähtökohdistaan.

Kolmannen jakson alussa (hn. 16) nopeat nelisäveliset 32-osapyrähdykset viittaavat suoraan alkumateriaaliin (vrt. hn. 0–1 nelisävelaiheet ja etenkin hn. 2 aloittava alttoviulun nelisävelaihe) ja ne muodostuvat kolmannessa ja etenkin neljännessä jaksossa keskeiseksi materiaaliksi. Huomio kannattaa kiinnittää nelisävelaiheiden kvarttikeskiseen intervallimateriaaliin. Hn. 16 alussa esiintyy 1. viululla viittaus alkumateriaaliin (hn. 0–1), ts. kuvio alkaa laajalla hypyllä. Sen sijaan kuvion ylöspäin suuntautuva liike sekunti-intervallein on edeltäneen transformaatioprosessin tulosta, mihin teoksen aikana on useasti viitattu: kvartti-

ja kvinttipitoiset rakennelmat ovat supistuneet sekunti-intervalleiksi. 2. viulun ja alttoviulun kuviot (hn. 16 alussa) sen sijaan ovat sekä rytmeiltään että intervallirakenteiltaan suoraan lainattuja teoksen alusta. Mutta nimenomaan alkumateriaalin supistuminen yhdeksi suppeahkoksi eleeksi viittaa transformaatio-prosessiin sekä siihen, että kolmannessa jaksossa jatketaan musiikin työstämistä siitä, mihin toisessa jaksossa oltiin edetty. (Ks. esimerkki 109.)



ESIMERKKI 109. Kyman 3. jakson alku (hn. 16).

Hn. 17–18 aikana materiaaliin yhdistyy myös alkumateriaalista tuttuja vapaarytmisiä aineksia – erityisesti 1. viulun vapaarytmisten arabeskien muodossa. Huomio kiinnittyy myös alttoviulun toistuvaan flageolettiin, joka oli esiintynyt aikaisemmissakin jaksoissa: nytkin sen funktiona on johdattaa tekstuurin muutokseen, ts. vaiheistukseen ja siirtymiseen seuraavaan taitteeseen.

Kolmannen jakson ensimmäinen taite huipentuu neli- ja kolmisävelaiheiden vaiheistuksen kaltaiseen efektiin, joka ilmiönä on tuttu *Simultuksesta*: eri soittimilla esiintyvät suppeat aiheet esiintyvät kerta kerran jälkeen yhä enemmän päällekkäin samalla kun dynamiikka kasvaa ja tauot supistuvat, kunnes hn. 19/2 ne alkavat samanaikaisesti (= vaiheistus). Kyseessä on samalla kolmannen jakson ensimmäisen taitteen tihentymä, joka hetkellisesti laukaisee liike-energian (hn. 19/2), mutta lähes saman tien musiikki muuttuu vapaarytmiseksi, dynamiikka vaimenee ja liike-energia tuhoutuu. Huomioida kannattaa 4-sävelaiheiden kvarttikvintti -rakenteet sekä 3-sävelaiheiden yhteys ensimmäisen ja toisen jaksosten flageolettiaaniin (hn. 4 ja 13).

Kolmannen jakson toinen taite koostuu vapaarytmisestä musiikista, jossa alkumateriaalin arabeskit ovat muuntuneet parisävelistä muodostuneiksi hahmoiksi (ks. esimerkki 110). Hn. 21 esiintyy 2. viululla, alttoviululla ja sellolla vielä viittaus alkumateriaalin tahteihin 0–1, mutta samalla nämä hahmot muunnetaan välittömästi vapaarytmisiksi hahmoiksi, joille parisävelet ovat luonteenomaisia: ts. melodinen linja tai kaarros (jos näin voidaan sanoa) on molemmissa tapauksessa sama – laajoin intervallein aaltomaisesti ylös- ja alaspäin etenevä kuvio. Nämä kuviot muuntuvat myöhemmin viidennessä jaksossa hauriksi flageolettikuvioiksi (hn. 53 lähtien).

Hn. 23 alussa teoksen aloittavia aiheita (vrt. hn. 0–1) esiintyy vapaarytmisessä hahmossa ja yhdistettyinä parisäveliin. Erityisen hyvin yhteys alkumateriaaliin ilmenee sellon kuviossa, joka niin rytmiltään kuin intervallirakenteeltaan (kvintti ja kvartti) vastaa 2. viulun esittämiä aiheita teoksen alussa (hn. 23, vrt. hn. 0–1). Hn. 24 alkaen tapahtuu kuitenkin jotain, joka tavallaan keskeyttää prosessin: sellon konsonoiva suuri seksti (gis–f¹ = enharmonisesti suuri seksti) – joka muuten tässä teoksessa soi harvinaisen korostetusti (*mf*) – ja etenkin sitä seuraava flageoletti

muuttaa Meriläisen sanojen mukaan musiikin luonteen "fantastiseksi" (Meriläinen 2000). Aivan heti tämä muutos ei kuitenkaan tapahdu, sillä eri soittimien parisävelet alkavat esiintyä samanaikaisesti (esitysohjeena *insieme*, "yhdessä") ja tätä jatkuu kolmannen jakson loppuun saakka, jolloin musiikin luonne varsinaisesti muuttuu. Yksityiskohtana kannattaa mainita parisävelien vaihteistus hn. 26 alussa. Kolmas jakso päättyy harveneviin repetitioihin (hn. 26) samalla tavoin kuin edeltäneetkin jaksot.

ESIMERKKI 110. Kyman 3. jakson vapaarytmisiä parisäveliä (hn. 22).

7.4.4 Neljäs jakso

Myös neljäs jakso jakaantuu kahteen taitteeseen, jotka muodostavat parillisen kokonaisuuden: hn. 27–41 ja 42–47. Kolmannen jakson tavoin taitteiden välinen rajakohta ei tälläkään kerralla ole selkeä, vaan taitteet menevät keskenään limitäin siten, että uuden taitteen musiikki alkaa työntyä esiin edellisen taitteen materiaalin alta. Ensimmäinen taite keskittyy jälleen säännölliseen rytmiin (*perpetuum mobile*-tyyppinen 32-osakuviointi) ja toinen taite jälleen vapaaseen rytmiin ja sointivärimusiikkiin.

Neljäs jakso aloittaa tapahtumat jälleen siitä, mihin edellinen jakso oli päätyntyt: parisävelet jatkavat esiintymistään hn. 27–28a välisen ajan, mutta vähitellen niihin alkaa liittyä suppeita arabeskipyrähdyksiä (hn. 28a). (Harjoitusnumeroinnissa on tässä kohdin tapahtunut pieni virhe, sillä hn. 28 esiintyy kaksi kertaa sivuilla 8 ja 9. Tämän takia käytän numerointia hn. 28a ja 28b.) Yhteys alkumateriaalin vapaarytmisiin pyrähdyksiin lienee selvä, mutta intervallirakenteet ovat supistuneet sekunneiksi – vastaavalla tavalla kuin oli käynyt teoksen alun (hn. 0–1) aiheille kolmannen jakson alussa (hn. 16). Tämän keskellä 2. viulu soittaa säännöllisin 16-osin eteneviä kuvioita, joiden yhteys esimerkiksi hn. 2:n alkuun (vla) ja kolmannen jakson ensimmäisen taitteen 32-osakuviointiin on etenkin rytmiikan osalta ilmeinen.

Hn. 28a:n lopussa (s. 9, 1. nuottiviivasto) tekstuuri ohenee 2. viulun lyhyeksi yksinpuheluksi (16-osaliike) ja viimein hn. 29 lopussa 2. viulun kuviointi vakiintuu säännölliseksi *perpetuum mobile*-liikkeeksi, joka on piirretty "laatikon" sisään kertausmerkkeineen – 2. viulun on kerrattava tätä kokonaisuutta hn. 33 asti ja esitysohjeena on *cresc. poco a poco al 33 vivace*. Kokonaisuus koostuu sävelalan d¹-h¹ puitteissa oikukkaasti g¹-säveltä kiertelevistä kuvioinneista. Samalla kvartetin muiden soittimien parisävelistä kehkeytyvät arabeskit laajentuvat jatkuvasti, kunnes yhteydet parisäveliin päättyvät hn. 31 alkaen, jolloin esitysohjeena on *brillante*. Välittömästi tämän jälkeen laajahkon hahmon saavuttaneet arabeskit alkavat jälleen supistua kestoiltaan samalla, kun dynamiikka kasvaa ja arabeskit alkavat – jälleen kerran – yhä enemmän esiintyä limittäin (vrt. kolmas jakso). Viimein hn. 33 alussa kaikkien soittimien arabeskit alkavat samanaikaisesti (ts. vaiheistus saavutetaan), 2. viulun *perpetuum mobile*-toisto päättyy ja seuraa raivokas liike-energia 32-osakuviointiin – edelleen *perpetuum mobile*-liikkeessä – fortissimossa ja vivace-tempossa. Kyseessä on samalla teoksen ehdoton kulminaatiovaihe. Liike-energia polttaa itsensä kuitenkin varsin pian loppuun ja hn. 37 tapahtumista voisi käyttää Meriläisen ilmaisua *Concerto per tredicin* yhteydessä: rytmi tihentyy niin, että siitä muodostuu pelkkä sointiväri (ks. esimerkki 111). Kyse on säännöllisen rytmin murtumisesta ja – jälleen kerran – liike-energian loppuun juoksemisesta.

ESIMERKKI 111. Kyman 4. jakso (hn. 37).

Hn. 37–43 on kyseessä ensisijaisesti sointiväri vaihe, jossa notaatio on viitteellisimmillään. Täten jo teoksen alkumateriaalissa esiintynyt teoksen toinen keskeinen parametri – sointi – saavuttaa korostuneen aseman vasta teoksen puolivälissä. Siirtyminen sointivärimusiikkiin on kuitenkin looginen ja hallittu samalla kun sitä on huolellisesti valmisteltu – liittyiväthän sivulla 10 *perpetuum mobile*-liikkeeseen yhä enenevässä määrin myös koloristiset tekijät. Sivulla 11 (hn. 38–41) säännöllinen ja nyt jokaisella kerralla selkeästi ylöspäin suuntautuva *perpetuum mobile*-liike yrittää työntyä sointivärimusiikin alta siinä kuitenkaan onnistumatta – lopulta se sulautuukin (*poco pont.*) sointivärimusiikkiin hn. 41 aikana. Ylöspäin suuntautuvat liikkeet viittaavat alkumateriaalin ylöspäisiin kuvioihin ja niiden transformaatioihin ylöspäin suuntautuviksi skaalamuodostelmiksi (vrt. esimerkiksi kolmannen jakson alku hn. 16 kohdalla).

Neljännän jakson ensimmäinen ja toinen taite menevät keskenään jälleen limittäin, sillä jo *Simultuksesta* tutut "kahden käden pizzicatot" ilmestyvät uutena koloristisena tekijänä jo hn. 41 lähtien. Samalla *perpetuum mobile*-liike transformoituu koloristiseksi ilmiöksi (ks. esimerkki 112). Neljännän jakson toisen taitteen loppuvaiheissa (hn. 44 alkaen) palataan vielä edelliselle taitteelle keskeisiin parisäveliin ja vapaarytmisiin arabeskeihin.

ESIMERKKI 112. Kyman 4. jakso. perpetuum mobile -liike sulautuu koloristisiin efekteihin (hn. 41).

Neljännän jakson päätteeksi (hn. 47) esitellään edeltäneiden jaksojen päätöseläiden tavoin yhteenvedo jakson transformaatioprosessista ja jakso päättyy jälleen harvenevaan repetitioon. Kyse on todellakin tähän astisten yhteenvedosta sekä tavallaan myös hetkellisestä alkumateriaalin mieliinpalauttavasta muistumasta, eikä se tarjoa lähtökohtaa viidennen jakson transformaatioille. Viidennessä jaksossa keskitytään nimittäin sointiin ja jatketaan soinnillisessa mielessä neljännän jakson tapahtumia. Hn. 47 musiikki rakentuu kolmesta erilaisesta aineksesta: 2. viulun ja alttoviulun harvenevat sävelrepetitiot, 1. viulun tempoltaan vapaasti harveneva ylöspäin suuntautuva asteliike (vrt. alkumateriaalin transformaatio sekuntiliikkeeksi – nyt myös säännöllinen rytmi on tuhoutunut) ja sello soittaa aiheita, jotka rytmiltään (32-osat) ja intervallirakenteiltaan (kvartti/kvintti) viittaavat alkumateriaaliin. Huomio kiinnittyy hn. 47 lopussa sellon soittamaan aiheeseen, jonka “aaltomainen” hahmo (kyma!) viittaa paitsi kolmannen ja neljännän jaksojen parisävelistä koostuneisiin aiheisiin myös viidennen jakson flageolettikuvioihin (hn. 53 lähtien). Tämä neljännän jakson loppukaneetti viittaa myös siihen, että vapaarytmisyys on saavuttanut yliotteen.

7.4.5 Viides jakso ja kooda

Viides jakso liittyy saumattomasti neljänteen jaksoon ja tosiasiaa jatkaa suoraan neljännän jakson päättävästä musiikista. Jakso hahmottuu yhtenäisenä kokonaisuutena eikä sitä voida jakaa taitteisiin edeltävien jaksojen tavoin. Kyse on ensisijaisesti sointiväritapahtumista, johon neljännän jakson lopussa oltiin päädytty. Viittauksia säännölliseen rytmiin ei esiinny, musiikki on kauttaaltaan vapaa-rytmistä. Tekstuuri on äärimmäisen ohutta ja haurasta, dynamiikka hiljaista ja myös tempo (mikäli siitä voidaan puhua) on lähes täysin pysähtynyt, vaikka esitysohjeena viidennen jakson alussa (hn. 48) onkin *comodo*, “kohtuullisesti”. Ilman pulsatiivisuutta ja selkeitä rytmisiä hahmoja ei myöskään tule vaikutelmaa temposta, kuten Meriläinenkin on todennut.

Viidennen jakson aikana vilahtaa silloin tällöin edellisistä jaksoista tuttuja kuvioita, kuten parisävelistä koostuneet kuviot (hn. 48) ja ylöspäin suuntautuvat 5-sävelaiheet (hn. 51 ja 52). Nerokkain metamorfoosi kuitenkin esitellään hn. 53 lähtien: 1. viulun “aaltomaisesti” etenevät flageolettikuviot viittaavat kolmannen jakson parisävelistä rakennettuihin aiheisiin ja sitä kautta viimein ensimmäisen jakson alkumateriaaliin. Teoksen alussa esiintynyt aihe (1. viulu 1. nuottiviivas-

tolla) on vähitellen transformaatioprosessien kuluessa muuntunut alkuperältään tunnistamattomiksi flageolettisoinneiksi. Viides jakso päättyy aineettomiin ja hauraisiin flageoletti-, huiluääni- ja glissandosointeihin.

Kooda (hn. 61–65) ei ole muodon symmetrian palauttava ele, vaikka viittauksia teoksen alkulähtökohtiin voidaankin havaita. Viittauksia teoksen aikana koettuihin tapahtumiin esiintyy kuitenkin niin runsaasti, että *Kineettisen runon* päätösvaiheiden tavoin kyse on metamorfoosiprosessin päätepisteestä.

Hn. 61 alussa 1. viulu viittaa teoksen alkulähtökohtiin (hn. 0–1), “kahden käden pizzicatot” ovat peräisin neljännen jakson lopusta, 1. viulun glissandoaihe hn. 62 lopussa viittaa suoraan toisen jakson alkuun (hn. 10 ja 11; 1. vl), *leggiero*-kohta (hn. 63) puolestaan viittaa paitsi Meriläisen 1980-luvun “melodiseen päähänpintymään” myös flageolettisointeihin harjoitusnumeroissa 4, 13 ja 17, jotka ilmoittivat tulevista rajakohdista. Edelleen vapaarytmisen arabeski sellolla (hn. 63) viittaa tapahtumiin ennen neljännen jakson kulminaatiota ja viimein hn. 64–65 on koko teoksen kaunis päätös, joka vastaa lähes täysin neljännen jakson päätöselettä (hn. 47): teoksen alun (hn. 0–1) kuviointi on muuntunut tempoltaan harvakseltaan hidastuvaksi asteliikkeeksi (erityisesti kannattaa huomioida lähes alkuperäinen rytmi, ts. lyhyet aika-arvot pitempien välissä) ja tämän transformaatiomuodon esiaste oli esiintynyt jo harjoitusnumerossa 16 (1. viulu kolmannen jakson alussa), sello soittaa parisävelistä koostuvaa kuviota, joka on peräisin kolmannesta jaksosta (s. 7–9) ja 2. viulu sekä alttoviulu tuovat herkän koloristisen efektin glissandoillaan. 32-osin etenevät kvartti/kvintti -rakenteiset 4-sävelaiheet (vrt. ensimmäisen jakson alku ja kolmas jakso) kietoutuvat 1. viulun ja sellon glissandoihin ja sulkevat teoksen kauniin vähäeleisesti hiljaisuuteen, josta teos oli alkanutkin.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '64', consists of three staves: a first violin staff with a glissando, a second violin staff with a pizzicato, and a cello/bass staff. The second system, labeled '65', also consists of three staves with similar notation. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'poco', and performance instructions like 'Smorz.' and 'poco'.

ESIMERKKI 113. Kyman koodan loppukaneetti (hn. 64–65).

7.4.6 Yleistä Kymasta

Kymasta ei voida havaita tonaalisia kiinnesäveliä, kuten vielä *Simultuksta* ja *Mobilesta*. Kymmenien sekuntien mittaiset Meriläiselle tyypilliset säveltoistot luovat erityisesti matalassa rekisterissä ohimeneviä illuusioita tonaalisista keskiöistä, mutta koko teosta kattavaa kiinnesäveltä ei voida nimetä. Huomio kiinnittyy myös urkupistemäisten sävelten tai sointujen poissaoloon. Konsonoivat harmoniat ovat hyvin poikkeuksellisia, eikä niitä korosteta kuten aikaisemmissa teoksissa.

On mielenkiintoista, että 1. viulun esittelemä säännöllisessä rytmisessä etenevä aihe aivan teoksen alussa (hn. 0) kuten myös sen erilaiset transformaatiot on voittopuolisesti uskottu nimenomaan 1. viululle. Myös koko teoksen loppukaaneetissa (hn. 64) 1. viulu esittää aiheen transformaation. Teoksen loppupuoliskon pitkä sointiväri vaihe voidaan rinnastaa myös esimerkiksi 3. *sinfonian* hitaassa osassa tapahtuvaan soinnin vääristymiseen.

Vaiherytmin merkitys Meriläisen tuotannossa alkaa selvästi muuttua *Kyman* myötä – tässä mielessä teos on lähempänä *Kineettistä runoa* kuin vaiherytmiikan kyllästävä *Simultusta*. Vaiherytmi ei enää esiinny yhtä korostetusti kuin *Simultuksessa*, sen funktio muotorakenteita jäsentävänä tekijänä on vähentynyt lähes ratkaisevalla tavalla ja ylipäänsä vaiherytmin mekaaninen toteutus (sellaisena kuin se esiintyy *Simultuksessa*, *Mobilessa* tai 5. *sinfoniassa*) loistaa *Kymassa* poissaolollaan. *Kineettisen runon* tavoin vaiherytmiin lähinnä vain viitataan ja samalla vaiherytmi alkaa saada moni-ilmeisempiä toteutumismalleja. Se osallistuu entistä joustavammin vapaan ja säännöllisen rytmin väliseen dualismiin siten, että vaiherytmiin alkaa yhdistyä myös vapaan rytmin elementtejä.

Kahdenpuoleista rakennetta *Kymassa* ei ole – ei edes kolmeen jaksoon jakaantuvaa kokonaisuutta ole havaittavissa. Viides jakso hahmottuu tempoltaan hitaana jaksena, mutta kyseessä ei ole kokonaisuuden sisään integroitu hidas osa, kuten Meriläinen monissa aikaisemmissa yksiosaisissa teoksissa. *Kyman* tapahtumat vaikuttavat nimittäin *tähtäävän* päätösjakson tempoltaan hitaaseen ja rytmikaltaan vapaaseen sointivärimusiikkiin. Teoksen loppupuoliskon sointiväri keskeisyys on mielenkiintoista siinäkin mielessä, että jälleen kerran Meriläisen musiikissa on kyse tietynlaisesta tuhoutumisesta: säännöllinen rytmi (teoksen 1. pääajatus) jää vapaarytmisyyden ja sointivärimusiikin (teoksen 2. pääajatus) varjoon.

Kyma on jatkuvaa transformaatiota, jossa metamorfoosin raja ylittyy selkeästi. Teoksen transformaatioprosesseille on ominaista myös se, että metamorfoosiketjun loppupäässä muotoyksikköjen rajakohdat alkavat hämärtyä, eikä yhtä selkeitä rajakohtia voi nimetä kuin ketjun alkupäässä. Tämä ilmenee erinomaisesti sekä neljännessä jaksossa, jonka taitteiden välistä rajakohtaa on vaikea osoittaa että viidennen jakson alussa, joka jatkaa lähes saumattomasti edellisen jakson tapahtumia.

Kyman musiikki viittaa otsikkonsa vihjaamalla tavalla sekä aaltoon että ornamentteihin. Kokonaisuus hahmottuu toisiaan seuraavina aaltoina, joissa tihentymät ja suvantovaiheet vuorottelevat. Aaltojen keskeltä hahmottuu jatkuvia vapaarytmisiä ja soinnillisia ornamentteja. Einojuhani Rautavaara on luonnehtinut *Kyman* rakennetta osuvasti – vaikka hänen mainitsemastaan muunnelmien ja musiikillisen logiikan puuttumisesta voidaan edellä esitetyn analyysin valossa olla päinvastaista mieltä:

“Meriläisen kvartetto ei ehkä ‘avaudu’, niin kuin sanotaan, aivan helposti ja oma vakuuttuneisuuteni sen arvosta vaati useita kuulemisia. [...] *Kyyma* vaikuttaa varsinkin usealla kuulemisella juuri kokonaismuotona. Aaltoilevina vaiheina se nousee hallitsevaan lakipisteeseen joka on niin mittava, ettei voi puhua vain ‘noususta’, kohokohdasta, vaan uudesta ilmiömaailmasta johon tultiin kasvaen, ei niinkään rakentaen. Ilman minkäänlaisia kertauksia ja aihetoistoja tai muunnelmia eli tuota tavanomaista musiikin logiikkaa on kokonaisuuden vaikutus harvinaisen jäntevä ja fantastinen.” (Rautavaara 1998, 145–147.)

7.5 Kineettinen runo pianolle ja orkesterille

Meriläisen neljäs konsertoiva teos pianolle ja orkesterille on vuonna 1981 valmistunut *Kineettinen runo pianolle ja orkesterille*. Teos voitti vuonna 1982 Sibelius-Akatemian 100-vuotisjuhliin ja 22. Maj Lind -pianokilpailuun liittyvässä pianokonsertin sävellyskilpailussa jaetun ensimmäisen palkinnon. *Kineettisen runon* voittajapari oli Paavo Heinisen yksiosainen *kolmas pianokonsertto*. Jukka Tiensuu ja Paavo Raution johtama Tampereen kaupunginorkesteri kantaesittivät Meriläisen teoksen helmikuussa 1983. Kantaesityksen käsiohjelmassa Meriläinen luonnehti teostaan seuraavasti:

“Otsikon viittaus kineettisyyteen sisältää ajatuksen liike-energiasta, joka teoksessa usein peilautuu liikkeen ja staattisuuden yhteytyksenä, soolo-osuuden ryöpsähdyksinä ‘pysähtynyttä’ orkesterin taustaa vasten. Tahi käänteisesti: solisti ‘vetäytyy itseensä’ mietiskelyn hiljaisuuteen, orkesterin toimiessa vastakohtaisesti voimakkaain liikekommentien.” (Heiniö 1991a, 134.)

Kuten Meriläisen lausunnosta voi päätellä, on *Kineettisessä runossa* rytmi jälleen keskeisessä asemassa. *Simultukseen* ja *Kyymaan* verrattuna sointi ei ole yhtä keskeisessä asemassa, pianon soinnin vieraannuttamisefektejä käytetään huomattavasti säästeliäämmin kuin *4. pianosonaatissa* ja *Dialogeissa*: niitä kuullaan ainoastaan hitaassa keskijaksossa. Sen sijaan *Kineettiselle runolle* leimalliset pianon “kellomaiset” soinnit ovat kuuluneet Meriläisen pianoteosten vakiosanastoon *2. pianosonaatista* lähtien. Huomio kiinnittyy myös ekspressiivisten ja raastavien huipennusten poissaoloon – siitä teoksen suorastaan klassisen kirkas ilme, jota tukee orkesterin hienovarainen käyttö. Voi jopa sanoa että orkesterilla on teoksessa hyvin pitkälle koristeellinen funktio, vaikka orkesterin tehtävänä on myös reagoida ja kommentoida – sekä myös osallistua – pianon esittämiin repliikkeihin. Lähinnä orkesterin tehtävänä on luoda *maisema*, jonka alituisesti vaihtuvia värisävyjä vasten solisti esittelee omia repliikkejään. Saattaa myös olla, että orkesteriosuutta kirjoittaessaan Meriläisellä oli mielessä *Mobilien* orkesteriharjoitusten traumaattiset kokemukset – kyseessä on *Mobilien* jälkeen ensimmäinen teos, jossa Meriläinen palasi orkesterin pariin.

Partituurissa Meriläinen yhdistelee suvereenilla tavalla erilaisia aikanotaatioita: tila-aikaa, aleatoriikkaa ja (vähiten) tahtinotaatiota. Notatiokäytäntö on vaikeimpia, mitä hänen teoksissaan on esiintynyt. Aika-arvot ovat viitteellisiä, sillä esimerkiksi 8-osille on määritelty kolme erilaista kestoaa samoin 16-osille kaksi ja 32-osille kolme (ks. kuva 4). Viitteen aika-arvon suhteellisiin kestoihin antavat

palkit: mitä paksumpi palkki, sitä nopeampi aika-arvo ja päinvastoin. Aika-arvojen keskinäiset erot ovat hiuksenhienoja ja notaatiollaan Meriläinen haluaa korostaa musiikkinsa äärimmäisen hienovireistä ja elastista rytmikkaa. Tahtinumerointia vastaava numerointi esiintyy ympyröitynä tekstuurin yläpuolella. Partituuri on kirjoitettu "in C".

Kineettinen runo alkaa kahdeksan tahdin mittaisella johdannolla, jonka aikana esitellään teoksen alkumateriaali. Ensimmäinen jakso keskittyy alkumateriaalin etäännyttämiseen lähtökohdistaan ja sen loppuvaiheissa (neljäs taite) musiikki muuttuu vähitellen äärimmäisen hidasliikkeiseksi ja pulssittomaksi meditaatioksi. Toinen jakso palauttaa säännöllisen rytmien hyvinkin suoraviivaisella tavalla, mutta aivan jakson päätösvaiheissa (t. 195) palataan jälleen vapaasti hahmottuvaan rytmikkaan, josta kolmannen jakson koko teoksen tapahtumat kokoava loppukaneetti nousee. Päätösjakso muodostaa yhtenäisen ajatuslinjan, jota ei ole mahdollista jakaa taitteisiin: kyseessä on metamorfoosiprosessin päätepisteen esittely. Voidaan todeta, että rytmikka säätelee – *Kyman* tavoin – suuressa määrin teoksen muotokokemusta. Kokonaisuuteen on integroitu myös hitaan osan ja scherzon aineksia. *Kineettinen runon* rakenne on esitetty kaaviossa 21.

| | |
|----------|----------------------------|
| Johdanto | (t. 1–8; kesto: 0'55") |
| 1. jakso | (t. 9–94; kesto: 7'00") |
| 1. taite | (t. 9–28; kesto 1'20") |
| 2. taite | (t. 29–50; kesto 1'10") |
| 3. taite | (t. 50–77; kesto 2'00") |
| 4. taite | (t. 78–94; kesto 2'30") |
| 2. jakso | (t. 95–195; kesto: 5'40") |
| 5. taite | (t. 95–114; kesto 1'20") |
| 6. taite | (t. 115–167; kesto 2'30") |
| 7. taite | (t. 168–195; kesto 1'50") |
| 3. jakso | (t. 196–228; kesto: 2'25") |

KAAVIO 21. Kineettisen runon rakenne.

7.5.1 Ensimmäinen jakso

Kineettisen runon rakenteellisesta ideasta ja lähtökohdista Meriläinen on todennut seuraavaa:

“Koko teos itse asiassa pohjautuu tuollaiseen rytmimoodiin, joka oikeastaan sisältää tällaisen polyrytmisen tai ainakin bi-rytmisen, kaksi-rytmisen ajatuksen. Ja koko teos perustuu sitten sen jatkuvalla metamorfoosiolle, joka on siinä varsin totaalinen. Tavallaan voisi sanoa, että olen lähestynyt uudelleen myöskin tällaista sarjallisuutta – ei sillä tavalla kuin 1950- ja 1960-luvuilla, vaan esimerkiksi juuri tämä *Kineettinen runo* on sillä tavalla esimerkki siitä, että siinä on todellakin koko teoksen pohjana tämä moodi, jossa nimenomaan rytmi on se [elementti], joka ilmentää tätä kehitystä. Ja muut elementit seuraavat sitä.” (Meriläinen 1983.)

Viittaus sarjalliseen ajattelutapaan on hätkähdyttävä, mutta yllä siteeratun lausunnon perusteella oletan hänen tarkoittaneen sitä, että *Kineettisessä runossa* metamorfoosiprosessi on ulotettu koskemaan rytmiä – hieman vastaavalla tavalla kuin sarjallisuudessa dodekafonian lainalaisuudet ulotettiin koskemaan myös

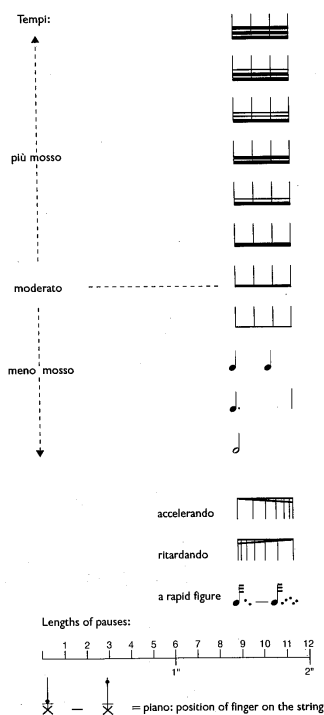
aika-arvoja. Varsinaista sarjallista organisaatiota teokseen ei luonnollisesti sisälly ja Meriläisen mainitsema birytmisyys toteutuu tutulla tavalla: vapaan ja säännöllisen rytmin välisenä vuorovaikutuksena.

Meriläisen mainitsema ”rytmimoodi”, jonka vähittäiselle ja ”totaaliselle” metamorfoosille teoksen kokonaisuus rakentuu, esitellään heti alussa (ks. esimerkiksi 114). Huomiota herättää oudon oloinen ”kaksoisnotaatio”, jossa nuottiviivojen välissä esiintyvä rytmi on nimenomaisesti se ”moodi”, johon metamorfoosi kohdistuu (5-sävelinen aihe). Aiheen karakteristisin tekijä on rytmi: rytmin ansiosta hahmo säilyy tunnistettavana, vaikka intervallirakenne muuttuisi täysin. Jopa sointi on säveltaso-organisaatiota olennaisempi tekijä: jos dynamiikka ja/tai kosketustapa muuttuu, muuttuu myös aiheen luonne (vrt. esimerkiksi t. 2 ja 6). ”Rytmimoodin” kaksoisnotaatio on todellakin hämmäntävä ja itse asiassa siihen sisältyy Meriläisen mainitsema bi-rytmisyys, ts. vapaan ja säännöllisen rytmin välinen dualismi. Kuvion ylä- ja alapuolelle kirjoitetut kahdeksas- ja neljäsosat viittaavat siihen, että kuvion rytmikan voi soittaa myös vapaasti hahmottaen – kuten Jaana Kärkkäinen tekee, jolloin ”rytmimoodia” ei tule kuuluville. Näin tulkittuna ”rytmimoodi” ikään kuin vähitellen kuoriutuu ulos pianon kuvioista, mikä luonnollisesti tuo kokonaan uuden aspektin teoksen tulkintaan niin esityks-, analyysi- kuin kuuntelukokemusmielessäkin. Teppo Koivisto sen sijaan soittaa pianon ensirepliikit eksaktissa rytmisessä ja tempossa, jolloin ”rytmimoodin” karakteri manifestoituu välittömästi. ”Rytmimoodista” käytän jatkossa nimitystä *rytmisolu* ja analyysissä keskityn seuraamaan rytmisolun metamorfoosiprosessia.

Rytmisolun rytmikka noudattaa kestohuhdekaavaa lyhyt – pitkä – pitkä – lyhyt – pitkä. Säveltaso-organisaation puolesta alun rytmisolulle on ominaista laaja-intervalliset hyppyt eri oktaavialoissa ilman säveltoistoja. Tahdissa 2 esiintyvä aihe säveltoistoinen hahmottuu (myös dynamiikan ja rytmin puolesta) omaksi varianttikseen. Kuten sanottu, on rytmisolun metamorfoosi teoksen aikana totaalin: ensimmäisenä aihe menettää intervalli-identiteettinsä, mikä koko teoksessa onkin toissijainen asia. Solun rytmihahmo tuhoutuu sivun 24 tienoilla pianon sointu- ja/tai säveltoistoihin, eikä sitä enää esiinny (poikkeuksena t. 187) ennen kuin vasta kolmannessa jaksossa – ja silloinkin kauas alkuperäisestä hahmosta etäännyneenä. On mielenkiintoista, ettei orkesterin soittimilla esiinny kertaakaan edes viitettä pianon esittämään rytmisoluun. Pariin otteeseen rytmisolu on jaettu pianon ja orkesterin kesken (esimerkiksi t. 78 ja 79–80), mutta muutoin se on täysin uskottu pianolle. Tämäkin tukee näkemystä, että teoksessa orkesterilla on voittopuolisesti koloristinen ja kommentoiva rooli.

Heti rytmisolun esittelyssä (t. 1) valloitetaan pianon koko rekisteri (fis⁴–subkontraB, eli n. viisi ja puoli oktaavia). Samalla myös kromaattinen totaali täyttyy lukuunottamatta säveltä e, joka kuullaan vasta tahdissa 8 – johdannon kolmanneksi viimeisenä sävelenä. Kromaattisen totaalin täytyminen esiintyy jälleen muotoyksikön rajakohdassa ja ilmoittaa johdannon päättymisen. Eri rekistereihin hajoitettut sävelpisteet (*staccato*), pianon koko äänialueen valloittaminen sekä tonaalisten viitteidenkin kaihtaminen tuo kuulokovaltaan välittömästi mieleen Meriläisen 1960-luvun puolivälin teokset (esim. 2. *pianosonaatti*) ja sarjallisen pistemusiikin.

Tahdeissa 2 ja 6 (sekä 9) esiintyvä kuvio eroaa tahdissa 1 esitellystä rytmisolusta etenkin dynamiikan ja rytmin ansiosta: aluksi (t. 2) se on vapaarytmisen, asteittain hidastuva ja toisella kerralla (t. 6) rytmisesti säännöllinen. Ensimmäisellä kerralla (t. 2, mutta vrt. myös t. 9) lisäksi repetitiot (h¹) ovat karakteristisia ja



KUVA 4. Kineettisen runon rytmikkaa koskevat ohjeet.

Piano Solo

Vcl. I

Vcl. II

cl. b

cb

$p = mp$

ESIMERKKI 114. Kineettisen runon alkutapahtumat (t. 1-7). "Rytmissoluu" (rytmisolu) esiintyy heti teoksen alussa.

leimallisia variantin myöhemmille esiintymisille. Kaksoisnotaatiota näissä kuvi-
oissa ei esiinny, joten myös visuaalisesti ne erottuvat kirkkaasti rytmisolun muis-
ta ilmentymistä (t. 1, 4, 5, 7 ja 8) – rytmistä tulkinnanvaraa niissä ei ole, joten
rytmisolu kuullaan selkeästi artikuloituna ensimmäisen kerran vasta tahdissa 6
(ks. esimerkki 114). Laajaintervallisina hahmoina ne eivät muutoin eroa 1. tahdin
kuvioista.

Rytmisolun sisältämä vapaan ja säännöllisen rytmin välinen jännite toistuu
1. tahdin ja 6. tahdin rytmisolujen rytmikassa: edellinen hahmottuu rytmisesti
vapaana, jälkimmäinen säännöllisenä. Sama dualismi toteutuu myös teoksen jak-
sojen tasolla: ensimmäinen jakso hahmottuu voittopuolisesti vapaana rytmikkana,
toisen jakson keskittyessä säännölliseen, jopa pulsatiiviseen rytmikkaan. Ja vii-
mein teoksen päättävä kolmas jakso yhdistää rytmisen polariteetin siten, että jak-
son alkupuoli toteutuu rytmisesti vapaana ja jälkipuolisko rytmisesti säännöllisenä,
koko teoksen huipentavana musiikkina.

Tahdeissa 2, 6 ja 9 esiintyvä rytmisolun variantti (*mf*) sisältää ainekset
dynaamisiin nousuihin ja tahdissa 9 se myös käynnistää varsinaisen teoksen joh-
dantotahtien jälkeen. Kaksoisnotaatiolla merkitty rytmisolu sen sijaan on taipu-
vainen avautumaan lyyrisemmiksi linjoiksi. Perinteiset pää- ja sivuteema-
ominaisuuksien luonteet ovat siis havaittavissa, mutta niiden järjestys on kään-
netty päinvastaiseksi. Asetelma on tietysti mielessä myös yllättävän ”sinfoni-
nen”: alun rytmisolu sisältää mahdollisuudet kehittyä sekä lyyrisiksi linjoiksi että
dynaamisiksi nousuiksi, jolloin Meriläisen *5. sinfonian* ajatusmaailma häämöttää
yllättävän lähellä.

Johdannon tahdeissa 1–8 esitellään siis teoksen rakenteellinen lähtökohta,
rytmisolu erilaisine soinnillisine variantteineen, jolloin selviää myös se, että teos
on käytännössä yksiteemainen. Orkesterin osuus rajoittuu johdannossa pitkiin
pysyviin säveliin ja niiden kaksinnuksiin. Kromaattinen totaali täyttyy tahdissa 8
(e^2) ja tahdissa 9 sekä pianon että orkesterin kudokset muuttuvat ja tempo kiihtyy
(*brillante*) – näiden seikkojen perusteella kokonaisuutta voidaan pitää itsenäisenä
johdantovaiheena. Toisaalta johdanto liittyy myös hyvin saumattomasti ensim-
mäisen jakson musiikkiin etenkin, koska 2. tahdistä alkanut urkupistesävel es soi
katkeamatta lähes ensimmäisen taitteen loppuun saakka.

Teoksen alussa huomio kiinnittyy välittömästi Meriläisen teoksille hyvin
epätyypilliseen käytäntöön tehdä rytmisolu kuulijoille todellakin tutuksi parin
ensimmäisen minuutin aikana – mikäli tarkastellaan ainoastaan partituuria. Mutta
mikäli teoksen esityksessä rytmisolu vähitellen kuoriutuu esiin kaksoisnotaation
lomasta, ei Meriläisen tuotannolle ainutlaatuista minimalistissävytteistä vaiku-
telmaa pääse syntymään.

Ensimmäinen jakso sisältää alkutahtien kuvion muuntamista lähinnä
lisäsävelillä, arpeggiolla ja asteikkopyrähdyksillä yhä etäämmäksi alkuperäisestä
hahmosta. Jopa rytmisolun karakteristinen rytmi hämärtyy silloin tällöin, mutta
kuvion erilaiset transformaatiot voidaan edelleenkin tunnistaa ensisijaisesti alku-
peräisen rytmihahmon perusteella.

Ensimmäisen taitteen alussa (t. 9 lähtien) huilut soittavat *Mobilesta* ja
Simultuksesta tuttuja vapaarytmisiä arabeskeja ja tahdeissa 11–13 huomio kiinnittyy
alttoviulujen säännöllisessä 2/4-tahtiosoituksessa eteneviin kapeisiin klustereihin
(ambitus es–g). Samassa kohdassa esiintyy myös monitahoista polyrytmikkaa:
oboen, klarinettien ja kontrabassojen pitkien sävelien luomassa ”tilassa” temppe-
liblokki ja alttoviulut soittavat vaiherytmiä (alttojen 2/4 vs. temppeliblokin 7/8 –

Musical score for Example 115, showing various instruments and their parts. The score includes:

- Flute (Fl.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Bsd.)
- Horn (Hr.)
- Trumpet (Tr.)
- Trombone (Tbn.)
- Violin 1 (Vl. 1)
- Violin 2 (Vl. 2)
- Viola (Vla.)
- Cello (Cb.)

The score contains several measures with musical notation, including dynamics such as *p*, *f*, and *sfz*, and performance instructions like *independante* and *con sempre*. There are also circled numbers (21, 24, 25) indicating specific measures or sections.

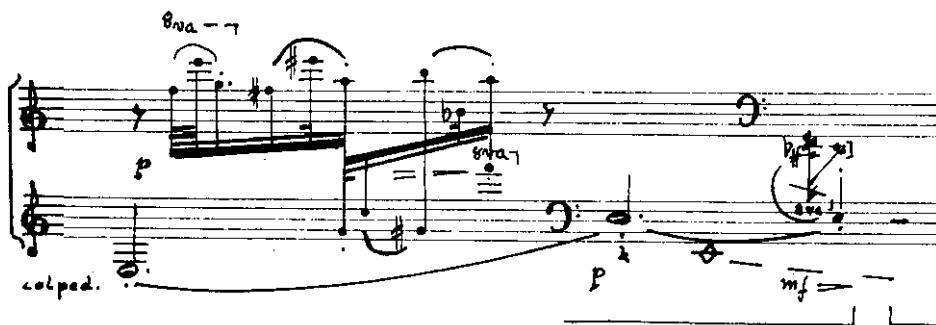
ESIMERKKI 115. Kineettisen runon 1. jakson 1. taitteen päätösvaiheet (t. 23-29).

vaiheistus tahdin 13 alussa), huilu soittaa vapaarytmistä arabeskia ja piano soittaa rytmisolua lähes täysin alkuperäisessä hahmossaan. Ensimmäinen taite päättyy rytmisolun transformaatioon, jossa korusävelet sekä aste- ja paralleeliliikkeet hämäävät alkuperäistä hahmoa (ks. esimerkki 115). Johdannon alusta lähtien soinit urkupistesävel es päättyy (t. 25) ja huomio kiinnittyy myös huilujen arabeskien transormaatioon säännöllisessä 2/2-tahtiosoituksessa eteneviksi kuvioinneiksi sekä 2. viulujen flageolettirepetitioon 9/8-sykkeessä (t. 23–29).

Toinen taite rakentuu jousien, puu- ja vaskipuhaltimien sointutoistoista, jotka on merkitty säännölliseen 6/4-osoitukseen, jolloin kuulovaikutelmana on vaiherytmin kaltainen ilmiö. Jousien soinnut esiintyvät tahtien ”ykkösillä”, mutta puhaltimilla ei esiinny säännöllistä iskutusta, jolloin varsinaisesta vaiherytmistä ei ole kyse. ”Vaiheistus” kuitenkin toteutuu tahdin 50 alussa, jolloin soitinryhmien soinnut esiintyvät samanaikaisesti. Tämän yllä piano soittaa kaikkiaan neljä riviä tempoltaan nopeaa vapaarytmistä tekstuuria. Ensimmäisessä taitteessa alkanut rytmisolun hämääminen korusävelillä sekä aste- ja paralleeliliikkeillä etäännyttää kuviota yhä kauemmaksi alkuperäisestä hahmostaan. Kudos vastaa ensimmäisen taitteen päätöshetkiä siten, että toista taitetta voidaan pitää tahtien 23–29 makromuotona. Toisen taitteen tapahtumia Meriläinen on kuvannut seuraavasti:

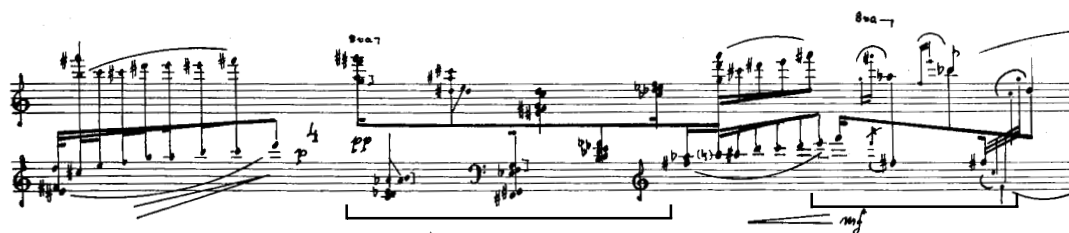
”Ja jos nyt ajattelee *Kineettistä runoa* esimerkiksi, niin siellähän alussa on tätä tila-aika-notaatiota ja siellä on tätä pulssi-vapaa [-ajattelua]. Siinä esimerkiksi alussa, joka oli hieman jännittävä asia – siis että minä annan orkesterille tietyn pulssin ja kirjoitan samalle sivulle kaksi riviä pianolle nopeata tekstiä, ja sitten niiden pitäisi kohdata siellä yhdessä kohdassa. Yllättävää kyllä, ne tekevät sen, eikä siinä ole koskaan ollut mitään vaikeuksia – kuten arvelinkin.” (Meriläinen 1990.)

Kolmas taite jatkaa edellisten taitteiden hengessä – niin pianon kuin orkesterinkin osuuksien suhteen. Taitteen alussa (t. 51–53) yhteydet alkuperäiseen rytmiosuluun alkavat jo suuressa määrin hämärtyä, mutta silti kyse on paluusta alun asetelmiin: rytmisolu on nyt transformoitunut monisävelisemmäksi aiheeksi, mutta rakenne (lyhyt – pitkä – pitkä – lyhyt – pitkä) voidaan edelleen havaita (ks. esimerkki 116). Yksityiskohtana kannattaa poimia rytmisolun sisään kietoutuneet yksittäiset nopearytmiset nelisävelrepetitiot tahdissa 65, jotka kokonaisuuden kannalta ovat irrallisia aineksia, mutta jotka ovat tyypillisiä Meriläisen 1980-luvun teoksissa.



ESIMERKKI 116. Kineettisen runon 1. jakson 3. taitteen aloittava rytmisolun transformaatio (t. 51–53).

Tahdeissa 66–71 pianon kuviointi kiinteytyy hetkellisesti pulsatiivisemmaksi (32-osakuviointi ja skaalamuodostelmat), mikä ennakoi toisen jakson säännölliseen rytmikkaan painottuvaa kudosta. Sen yllä vasket ja jouset soittavat staattisia, urkupistemäisiä sointuja ja varsinaisen pulssituntuman luo marakas nelisävel-repetitioineen, jonka piano oli hetkeä aiemmin esitellyt. Soolosellon yksittäiseksi jäävä ekspressiivinen 6/8-tahtiosoitukseen merkitty melodialinja tahdeissa 69–70 kiinnittää huomiota. Sivulla 12 puhaltimien suppeat vapaarytmiset arabeskit luovat orkesteriosuuteen jälleen enemmän liikkuvuutta – ne ovat vastine pianon hetkeä aiemmin (t. 70) soittamille arabeskimaisille kuvioille. Samaan aikaan (t. 71–72) piano esittää sointusarjan, joka etenee rytmisolun harvennetussa rytmissä (ks. esimerkki 117) Piano päättää dissonoivalla soinnullaan puhaltimien yhä laajemmiksi kehittyvät arabeskit (t. 77) ja kolmas taite päättyy rytmisolusta työstettyyn asteittain ylöspäin suuntaavaan kadensaaliseen eleeseen (ks. esimerkki 118).



ESIMERKKI 117. Kineettisen runon 1. jakson 3. taite. Rytmisolu harvennettuna (t. 71–72).

calmando

senza ped.

independante

Stop when the piano comes in.

Ped.

ESIMERKKI 118. Kineettisen runon 1. jakson 3. taitteen päätös. Rytmisolun harvennus (t. 75) ja transformaatio kadensaaliseksi skaalamuodostelmaksi (t. 77).

Ensimmäisen jakson päättävä neljäs taite on samalla teokseen integroitu hidas jakso. Se alkaa rytmisolun jakamisella pianon ja orkesterin kesken (ks. esimerkki 119). Sekä pianon että orkesterin rytmikka on neljännen taitteen aikana vapaimmillaan – mitään viittausta pulsatiivisuuteen ei ole, lukuunottamatta taitteen loppupuolella esiintyvää puhaltimien sointutuoistoa (t. 93–94) ja jousien trilleiksi tihentyviä 32-osaliikkeitä (t. 90–93), jotka viittaavat jo toisen jakson rytmikkaan. Huilun ja klarinetin vapaarytmiset arabeskit (t. 82–90) viittaavat ensimmäisen jakson alun tapahtumiin ja samaan aikaan rytmisolu kuullaan

36

4 8

ritmo

4 8

41

37

6 8

81

82

83

ESIMERKKI 119. Kineettisen runon 1. jakson 4. taitteen aloitus (t. 78-82). Rytmisolu on jaettu pianon ja orkesterin kesken.

harvennettuna neljäsosa- ja puolinuoteiksi. Vaikka kesto-suhteena lyhyt – pitkä – pitkä – lyhyt – pitkä voidaan edelleen havaita on selvää, ettei esimerkissä 120 esiintyvää pääsääntöisesti yksiäänistä, tempoltaan verkkaista melodialinjaa voida enää välittömästi yhdistää teoksen alkutahdeissa esiteltyyn rytmisoluun. Metamorfoosin ja transformaation välinen raja on viimeistään tässä kohdassa ylitetty. Tässä kohdassa pianon kudus on myös ohuimmillaan ja tempo on miltei pysähtynyt. Esitysohjeena on “*alone in thoughts, no reactions, slow enough*”. Huomio kiinnittyy myös konsonoivuuteen tahdissa 89 (yksittäiset kvintti, seksti ja terssi).

ESIMERKKI 120. Kineettinen runo, 1. jakson 4. taitteen meditointia. Rytmisolun metamorfoosi (t. 84–87).

Näin ollen ensimmäinen jakso päättyy rytmisolun metamorfoosiin lyyrisiksi linjoiksi, meditoivasti eteneväksi hitaaksi jaksoksi. Neljännessä taitteessa toteutuu Meriläisen mainitsema solistin “vetäytyminen itseensä” mietiskelyn hiljaisuuteen, mutta orkesterin vastakohtaiset voimakkaat liikecommentit kuullaan vasta jakson päätöstahdeissa (t. 90–93).

7.5.2 Toinen jakso

Toinen jakso alkaa tahdissa 95 pianon 6/8-osoitukseen merkityllä yläsivelkaiutetulla sointurepetitiolla (fis¹–g¹–b¹) ja tämä on ensimmäinen kerta, jolloin repetitio esiintyy solistilla. Tätä seuraa hyvin motorinen vaihe, joka saa liike-energiansa rytmisolun *perpetuum mobile*-kaltaisesta toistosta (ks. esimerkki 121). Toisen jakson piano-osuudelle on leimallista pulsatiivisuus ja reipas liike-energia, mutta puhaltimet sen sijaan jatkavat nuottivarrettomia vapaarytmisiä arabeskejaan viidennen taitteen loppuun saakka (t. 114). Viidennen taitteen aikana pianon motorinen kuviointi muuntuu rytmiltään diffuusimmaksi, sillä ensimmäisen jakson transformaatioiden tavoin korusävelet sekä aste- ja rinnakkaisliikkeet hämärtävät alkuperäistä vaikutelmaa pulsaatiosta. Hetkittäin palataan myös rytmisolun alkuperäiseen kaksoisnotaatioon (t. 104–106).

The image displays a page of musical notation for Example 121. At the top left, there is a circled number '121' above a horizontal line with three tick marks. The main score consists of several staves. The upper section includes woodwind parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), and Bassoon II (Bass. II). The lower section includes string parts for Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Performance markings such as 'prassing', 'sul d' sempre', 'legato', 'f marcato', and 'quasi tutti' are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing triplets or other rhythmic groupings. The bottom of the page shows the beginning of the next section, marked with a circled '122'.

ESIMERKKI 121. Kineettinen runo, 2. jakson alku (t. 101-102).

Kuudennen taitteen aikana (t. 115 lähtien) rytmisolu jähmettyy 32-osapareista rakentuviksi sointutoistoksi, jolloin yhteyttä alkuperäiseen rytmiin ei ole enää lainkaan havaittavissa (ks. esimerkki 122). Kuulovaikutelman puolesta esimerkiksi 122 esitetty musiikki kapeine klustereiseen ja kirpeine sekunteineen tuo mieleen 1950-luvun keskieurooppalaisen sarjallisen pianomusiikin.

Kuudennen taitteen yhtenä ajatuksena on saattaa pianon ja orkesterin rytmikat yhteneväksi, mikä toteutuu yhtäältä pianon rytmisolun hahmon tuhoamisella ja toisaalta puhaltimien 7/8-osasykkeen (t. 123 alkaen) tihentymisellä 32-osapareista koostuviksi sointurepetitioiksi (t. 135 lähtien). Toisaalta jousiorkesterin sointutoistot jatkavat puhaltimien rytmistä sykintää, tosin epäsäännöllisessä rytmisessä (t. 133 lähtien).



ESIMERKKI 122. Kineettinen runo, 2. jakso. Rytmisolun metamorfoosi 32-pareista koostuviksi sointutoistoiksi (t. 122–123).

Saavutetun rytmisen yhtenäisyyden jälkeen tekstuuri ohenee äärimmilleen tahdista 164 alkaen pianon verkkaisiksi sointutoistoiksi, johon tahdissa 167 liittyvä kontrafagotin niin ikään verkkainen sävelrepetitio luo vaikutelman vaihe-rytmistä. Jousiston yksittäiset pitkät sävelet korostavat tapahtumien staattisuutta ja kudoksen ilmavuutta.

Seitsemäs taite alkaa (t. 168) puupuhaltimien nopeilla 32-osapyrähdyksillä, jotka pian (t. 174) muuntuvat vapaarytmisiksi arabeskeiksi. Samalla päättyy pianon sointutoisto – tai tarkemmin ilmaistuna repetitioiden väliin alkaa ilmaantua vähitellen laajentuvia arabeskeja. Tällä tavoin puhaltimet ja piano reagoivat toistensa kuvioihin. Rytmisolun hahmosta ei ole enää jälkeäkään, mutta kehityslinja rytmisolusta sointurepetitioon ja edelleen repetitioiden laajentamiseen arabeskeiksi on selkeä. Oboen viuhakaisesti avautuvaan 16-osa-arabeskiin tahdissa 175 vastaa piano laajahkoin intervallein ylöspäin etenevillä 16-osastaccatoilla, joista käynnistyy solistin 8- ja 16-osataukojen oikullisesti katkoma, leikkimielinen 16-osakuviointi.

Seitsemäs taite on kokonaisuuden sisään integroitu scherzon omainen vaihe – esitysohjeena voisi olla Meriläisen monista partituureista tuttu *leggiero*. Pulsatiivinen rytmi on edelleen vallalla – mutta vaikuttaa, että tahdeissa 179–184 orkesterin rytmisesti yhä epäsäännöllisemmiksi muuntuvat sointutoistot haraavat vastaan pianon säännöllisessä 16-osaliikkeessä eteneviä nopeita oktaavijuoksuksia. Tahdissa 187 esiintyy – ehkä hieman yllättäen – rytmisolu täysin tunnistettavassa muodossa, mutta yllättävämpää on kuvion vajaatahtisena alkava ja synkopoituna etenevä alaspäinen linja: kyseessä todellakin on muunnos siitä Bartók-vaikutteisesta eleestä, joka oli esiintynyt *Papillonsissa*, *Concerto per trédisissä* ja *4. pianosonaatissa* (ks. esimerkki 123). Pianon katkonaisten sointurepetitioiden jälkeen 2. jakso päättyy rytmisolun vapaarytmiseen muunnokseen ja ylöspäiseen, tempoltaan harvenevaan skaalamuodostelmaan, ts. kadensaaliseen eleeseen (t.

195). Huomio kiinnittyy skaalamuodostelman päätössäveleen g, johon käyrätorvi tarttuu seuraavassa tahdissa (t. 196) ja tästä eteenpäin käyrätorvet soittavat g-säveltä urkupisteenä lähes teoksen loppuun asti. Koska vielä klarinetti soittaa pitkää g-säveltä tahdeissa 195–196, toteutuu toisen ja kolmannen jaksojen välisessä rajakohdassa vahva vaikutelma hetkellisestä tonaalisesta kiinnesävelestä. Tiettyä rakenteellista symmetriaakin on havaittavissa: useiden minuuttien mittainen ”aikaa uhmaava” pitkä sävel sekä aloittaa että päättää *Kineettisen runon*.



ESIMERKKI 123. Kineettinen runo, 2. jakson loppuvaihe. Rytmisolun Bartók-henkinen muunnos (t. 187).

7.5.3 Kolmas jakso

Toinen ja kolmas jakso menevät limittäin siten, että toisen jakson päättäneen pianon kadensaalisien eleen vapaarytmisyys jatkuu kolmannen jakson alussa tempoltaan hitaana, vapaarytmisenä meditaationa. Orkesterin scherzandosävyt puolestaan jatkuvat vielä hetken aikaa kolmannessa jaksossa (t. 200 asti).

Kolmas jakso alkaa alun tapahtumien etäisellä muistumalla, mutta rytmisolun alkuperäisestä hahmosta ei ole juuri mitään jäljellä (ks. esimerkki 124). Päätösjaksossa esiintyvät peräjälkeen *Kineettisen runon* rytmiset vastapoolit: vapaa-rytmisyys (s. 35–36) ja säännöllinen rytmi (s. 37–40). Tahdissa 187 vilahtanut Bartók-tyylinen ele kuullaan vielä toistamiseen tahdissa 215 ja jälleen rytmisoluun integroituna. Pianon kiivaassa tempossa etenevät oktaavijuoksutukset viittaavat scherzandovaiheeseen, pianon meditointi jakson alussa puolestaan toisen jakson hitaaseen taitteeseen. Kolmannen jakson aikana syklinen muoto toteutuu näin ollen monella eri tasolla. Rytmisolun metamorfoosin päätepiste esittyy sivulla 38 esitysohjeinaan *marcato* ja *furioso* (ks. esimerkki 125). Teos päättyy puhaltimien viiden sekunnin väliajoin toistuviin 32-osapareihin sekä niitä seuraaviin orkesterin viuhkamaiseen *fff*-räjähdykseen ja pianon voimallisiin klusterrepetitioihin, joiden jälkeen musiikki vaimenee vähäeleisesti hiljaisuuteen. Itse en alunperin havainnut *Kineettisen runon* päätöksessä Sibelius-assosiaatiota, mutta Meriläisen kollegat ja ystävät olivat sen havainneet välittömästi:



ESIMERKKI 124. Kineettinen runo, 3. jakson vapaarytmiset alkuhetket (t. 203–207).

“Ja se loppu sitten, jota ... niin, sivumennen sanottuna minun täytyy todeta, että se aivan vastustamattomasti meni siihen ääni-tauko -vastakohtaan. En tullut sitä edes ajatelleeksi ja minulle sanottiin, että ‘Jaa, Sibeliuksen *viides sinfonid*. Minä en tullut ollenkaan edes ajatelleeksi, että tällä tavalla minä päädyin samanlaiseen ratkaisuun kuin siellä. Todellakin vasta kantaesityksen jälkeen kaverit ja kollegat sanoivat, että tämä on Sibeliuksen viidennen ajatus.” (Meriläinen 1990.)

7.5.4 Yleistä Kineettisestä runosta

Kineettisen runon metamorfoosi kohdistuu alkutahtien aikana esiteltyyn rytmisoluun ja muodonmuutos on hyvin totaalinen – totaalisempi kuin missään aikaisemmassa Meriläisen teoksissa, *2. pianosonaatin* karakterimetamorfooseja lukuunottamatta. Vaikka teos jakaantuu kolmeen jaksoon, ei kahdenpuoleista vaikutelmaa synny – teoksen lopussa ei edes ilmene muodon symmetrian palauttavaa päätöselettä. Säveltäjän mestaruutta todistaakin se, kuinka hän silti luo teokselle tasapainoisen syklisen muodon: suppea päätösjakso toteuttaa vielä kerran kompaktissa muodossa teoksen rytmisen perusajatuksen, vapaan ja säännöllisen rytmien välisen dualismin. Myös rytmisolun asteittainen ja luonteva metamorfoosi on omiaan lisäämään teoksen yhtenäisyyden vaikutelmaa.

Kyman tavoin on *Kineettisessä runossa* vaiherytmi menettämässä merkitystään muotoyksiköitä jäsentävänä tekijänä ja mekaanisesti toteutuvana rytmisenä prosessina. Ja kuten *Kymassa*, myös *Kineettisessä runossa* Meriläinen on selvästi palaamassa atonaalisempaan sävelkieleen konsonanssisävytteisen 1970-luvun tuotannon jälkeen. Tonaalisia kiinnesäveliä ei voida osoittaa ja “aikaa uhmaavien” pitkien sävelten funktiona on lähinnä luoda epäaktiivisia, staattisia “tiloja” – olkoonkin, että pianon kuviointi johdannon aikana on komponoitu siten, että niiden harmoninen rakennelma kiinnittyy urkupistesäveleen es.

Kineettisen runon partituurin rytmiiikka on nuotinnettu vapaammin, monipuolisemmin ja vivahteikkaammin kuin missään toisessa Meriläisen orkesteriteoksessa. Teoksen notaatiosta Meriläinen totesi 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 rytmikäisyyksellä –, niin koko karakteri muodostuu toisenlaiseksi. Siinä niillä rytmikäisyyksillä ei ole sitä jäntevyyttä kuin tällaisella tahdin ajoitukseen todella liittyvällä tekotavalla.” (Meriläinen 1990.)

Meriläinen käyttää erilaisia aikanotaatioita voidakseen mahdollisimman tarkoin tuoda esiin mielessään väikkyvät hienovaraiset rytmiset yksityiskohdat ja kokonaishahmot. Samalla hän on ajatellut, että muusikoiden olisi helpompaa ja mielekkäämpää soittaa fraaseja, joissa voivat itse osallistua rytmisten yksityiskohtien hiomiseen. *Kineettisen runon* partituuri on kuitenkin esittäjille vaikea, ehkä erityisesti kapellimestarille. Teoksen kapellimestarina kertaalleen toiminut Atso Almila kyseenalaisti kapellimestarin näkökulmasta täysin tila-aika -notaation mielekkyyden ja piti perinteistä eksaktia tahtinotaatiota parhaimpana vaihtoehdona. Hänen mukaansa erilaisten rytmitekstuuri kerroksellisuus vaikeuttaa kokonaisuuden hahmottumista, jolloin kapellimestari joutuu kirjoittamaan parti-

tuuria itselleen uudelleen “kohtuuttomalla tavalla” voidakseen johtaa orkesteria totutulla tavalla. (Almila 2003.) Ilmeisesti muutkin muusikot ovat olleet Almilan kanssa samaa mieltä, sillä *Kineettisen runon* jälkeen valmistuneissa orkesteriteoksissa Meriläinen palasi takaisin perinteiseen aikanotaatioon tahtiosoituksia myöten. Tutkimusraporttini viimeinen analyysi on viisi vuotta *Kineettisen runon* jälkeen valmistuneesta orkesteriteoksesta ...”mutta tähän on maisema, monsieur Dali!”, jossa Meriläinen siis on palannut perinteisen aikanotaation puitteisiin.

7.6 ...”mutta tähän on maisema, monsieur Dali!”

Vuonna 1984 Meriläinen sävelsi radiofonisen teoksen *Oratorio Picassolle*. Sen innoittajana oli Pablo Picasson sodanvastainen teos *Guernica* (1937) ja jopa sävellyksen muoto seuraa varsin pitkälle Picasson taulun mallia (Meriläinen 1987a). Meriläinen pyrki musiikillaan välittämään myös Guernican tunnemaailman: ihmisen ja eläimen kokemaa hätää, tuskaa ja pelkoa sodassa. Analyysin kohteena oleva teos ...”mutta tähän 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. Sen sijaan Meriläinen on sanonut:

”Saattaa olla, että se pitää paikkansa, mitä huomasi 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 sovinnain asetelmien rikkominen tuomalla juuri tällaista on minua viehättänyt.” (Meriläinen 1987a.)

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:

”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]. Maaailmanjärjestyksemme 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 [esille]. 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 aikakäsitelmästä; ja se Dalin jännittävä nimi, joka liittyy tähän.” (Meriläinen 1987a.)

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 tihentymiä 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 sisältyykin *Maisemaan* lähinnä viitteenä tai katalysaattorina. Meriläisen mainitsemat erilaiset aikakäsitykset tai -kokemukset konkretisoituvat *Maisemassa* säännöllisen ja vapaan 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 saattavat hyvinkin viitata 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 temppeleblokit sekä kotimaisuuteen viittaava puutriangeli, joka on konstruoitu tavallisista laudankappaleista – kuten myös instrumenttien poikkeukselliset soittotavat, jotka tuovat teokseen irraalia sointimaailmaa (soinnin vieraannuttaminen). 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 tekstuuri koostuu voittopuolisesti ilman soivaa säveltasoa toteutetuista ”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 *Mai-*

sema jatkaa Meriläisen 1970–1980 -lukujen vaihteessa ilmennyttä kiinnostusta hiljaisia sointeja kohtaan:

“Minä olen monta kertaa joutunut [konsertissa] sellaiseen tilanteeseen, että minä ohjelmalehtisestä räpellän heti alkuun tämmöisen 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 kipeää 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 silmällessä huomio kiinnittyy “perinteisten” värisoittimien (celesta, harppu, vibrafoni, jne.) poissaoloon – nämähän ovat Meriläisen orkesteriteoksissa muutoinkin harvinaisia. Toisin kuin monissa “varsinaisissa” sointivärisävellyksissä instrumentit esiintyvät *Maisemassa* suhteellisen vähän solistisesti. Omintakeisen ja persoonallisen sointimaailman teokseen 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, puublokkit, tempelblokit, puutriangeli, clavesit, guiro, cabaza, kastanjetit, piatto sospeso, friction cymbal (= jousella soitettava symbaali), 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. *Dialogueja pianolle ja orkesterille* -teoksen finaalisissa taskukammalla soitettavien jousisoittimien ääniefekti oli osittain myös dadamainen leikki), vaan sen sointi on teoksessa varsin keskeisessä asemassa. Hauskaan tapaansa Meriläinen kertoi tästä soitinuuuudesta 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 [Sylvio] Gualda. Siellä oli suuri lyömäsoitinfoorumi: kolmen kuukauden ajan lyömäsoitintapahtumia ja eri yhtyeitä, joita minä kuulin paljon. Sieltä Pariisista tämä raakapuu on peräisin: siellä oli tämmöisiä 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 tihentymissä, 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-ajatukset; 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 ajatukset 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 runsaasti puhallin- ja jousisoittimien uudehkoja soittotapoja (puu-puhaltimien läppävibratot, vaskien ja puupuhaltimien kielipizzicatot ja aleatoriset strappare-rapinat, jousien tallan takaa soitettavat glissandot jne.), joiden hienostunut käyttö luo teokselle (ja Meriläisen 1980-luvun teoksille) ominaisen irreaalin sointimaailman. Puhaltimien ”suhinat” (ts. soittimeen puhaltaminen tai puhuminen ilman soivaa säveltasoa) 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 ilmaistiin numeroarvoin (yhtä sekuntia vastaa numero 6, johon suhteutetaan sekuntia lyhyemmät tai pitemmät tauot). *Mobilessa* tahtiviivoja käytettiin lähinnä vain säännöllisen (pulsatiivisen) rytmien ja vaiherytmien havainnollistamiseksi, *Kineettisessä runossa* esiintyi useita aikanotaatioita yhtä aikaa, mutta *Maisemassa* Meriläinen palasi eksaktiin tahtiosoitukseen ja teos etenee lähes kauttaaltaan 4/4-tahtilajissa. Ratkaisu johtuu ensisijaisesti käytännön syistä, sillä harjoitusaika oli sangen ly-

hyt 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 soveltava 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 varrettomien nuottinuppien proportionaaliseen notaatioon. Heinisen luonnehdinnat *1. jousikvarteton* kuuluisista *in tempo ma in ritmo libero* -jaksoista kuvaavat mainiosti myös *Maiseman* rytmiiikkaa:

“‘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.)

Lisäksi pitkien sävelten ja sointujen sisääntuloa ei *Maisemassa* 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 *sellokonsertosta*. Säännöllisen ja vapaan rytmin välinen vuorovaikutus nousee *Maisemassa* jälleen 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 liikkeitä 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 rytmipulssi [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 tiheytyemisestä 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 varsinainen vaiherytmi vaihteistuksineen toteutuu ainoastaan kerran koko teoksen aikana (t. 75 lähtien). Tosiasiassa Meriläinen alkoi luopua vaiherytmien kaavamaisesta toteutuksesta jo *Kymassa* 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 irratio-naalisen aikavaikutelman.

Maisemassa – kuten yleensä Meriläisen tuotannossa *Dialogien* jälkeen – 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 (ks. esimerkki 126; Meriläinen itse nimittää tätä aihetta ”melodiaksi eli teemaksi” ja ”melodiseksi päähänpinttymäksi”) voisi luonnehtia kuten Heininen 1960-luvun karaktereja: ”Ne eivät ole rakenteen tarkoista detaljeista riippuvia, vaan ne säilyttävät identiteettinsä, vaikka jokainen yksityiskohta muuttuisi” (Heininen 1972, 77). 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 loistoonsa *Epyllionin* käyrätorvisoolo ja tiettyssä mielessä *5. sinfonian* lyyrinen sivuaihe.



ESIMERKKI 126. Maiseman melodinen ele (t. 138–139, oboet)

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

”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 *huilukvartettiin* 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. Partituuri on kirjoitettu ”in C” ja etumerkinnot vaikuttavat vain niitä välittömästi seuraaviin nuotteihin, lukuunottamatta yhden sävelen repetitiota.

7.6.1 Rakenne

Meriläisen teoksille tyypilliseen tapaan *Maiseman* dramaturgia rakentuu erilaisille vastakohta-asetelmille, joskin tällä kertaa Meriläinen vaikuttaa pyrkineen pikemmin erilaisten ainesten väliseen rinnakkaiseloon kuin dramaattisiin yhteyksiin. Dramaturgia rakentuu eri poolien rinnakkain tapahtuvalle muutoksille ja näiden ainesten välisten keskinäisten suhteiden kautta tapahtuvalle erilaistumiselle. Tällaisia pooleja ovat mm. säännöllinen liike – vapaa liike, liike – staattisuus, normaali sointi – vieraannutettu sointi, kudoksen tihentyminen – kudoksen ohentuminen. *Maiseman* keskeiset parametrit ovat rytmi ja sointi, jotka ovat nostettu vähintäänkin tasaveroiseen asemaan säveltaso-organisaation kanssa. On yllättävää, että tässä teoksessa Meriläinen ottaa jälleen käyttöön kaksikymmentä vuotta aiemmin *2. pianosonaatissa* esiintyneen karakteriajattelun: teoksen rakenne kasvaa alkutahdeissa esiteltyjen pisteellisten, kenttämaisten ja linjatyypisten alkiodien kasvulle ja muodonmuutoksille – metamorfooseille.

Keskeistä teoksessa on lisäksi liikkeen ominaisuus tiheysuhteissa, jolloin analyysissä 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:

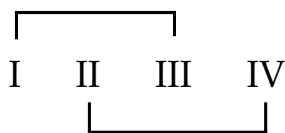
”Silloin kun pyritään huippukohtaan, niin siinä kaikki aivan kuin tihentyy ja kasvaa. Ja minusta tämä rytmisen tapahtuma... Minä ainakin aistin sen voimakkaasti myöskin sillä tavalla, että minä pyrin sanomaan lyhyesti tai lyhyessä aikajaksossa [asioita], kun olen kovasti innostunut tai kiihtynyt jostakin asiasta. Minä siis pyrin tihentämään sanomani hyvin keskitettyyn tai 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 aistimus pohjainen 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 esitetty kaaviossa 22.

- 1. jakso (t. 1–39; kesto: 3'05")
- 2. jakso (t. 39–66; kesto: 2'40")
- 3. jakso (t. 66–153; kesto: 6'35")
- 4. jakso (t. 153–172; kesto: 2'30")

KAAVIO 22. Maiseman rakenne.

Uuden jakson alkaessa vaihtuu myös tempo, jolloin teoksen tempovaihtelut noudattavat *periaatteessa* kaavaa nopea (*moderato*) – hidas (*lento*) – nopea (*doppio movimento* – *andante*) – hidas (*lento molto*). Tempomerkinnot eivät kuitenkaan anna oikeaa kuvaa ensimmäisestä ja kolmannesta 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 materiaaallon) 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 ensimmäinen ja kolmas jakso vastaavat toisiaan ja vastavasti toinen ja neljäs jakso toisiaan:



Juuri tämän takia teoksen rakenne voidaan mieltää myös parilliseksi kokonaisuudeksi. Tällöin muotokokemuksena olisi kahden materiaaleiltaan ja tekstuuriltaan toisiaan vastaavien jaksojen itsenäiset kehityslinjat. Mutta koska toinen ja neljäs jaksot ovat kestoiltaan suhteellisen laajoja (2'40" ja 2'30"), koska ne jousivoittoisina, staattisina kudoksina erottuvat selkeästi ”nopeista” jaksoista sekä koska kolmannessa jaksossa (1. jaksoon verrattuna) ja neljännessä jaksossa (2. jaksoon verrattuna) esiintyy ratkaisevassa määrin uudenlaisia sointi-ilmiöitä – edellisessä puhaltimien ”suhinat” ja jälkimmäisessä selkeä epilogin luonne –, niin *Maisema* hahmotuu luontevoimmin 4-jaksoisena kokonaisuutena. Koska kolmas ja neljäs jakso sisältävät aikaisempien jaksojen materiaalien työstämistä uudesta näkökulmasta käsin ja koska minkäänlaisia kertaukseen viittaavia eleitä ei esiinny, niin muotorakennetta ei voida ilmaista kaavana ABA¹B¹.

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 tekstuurille musiikillista tilaa pitkillä, pysyvillä sävelillä ja/tai soinnuilla. Lyömäsoittimien kehityslinja on selkeä: harvakseltaan kuultavista

yksittäisistä temppeliblockin napauksista kudosisävellyksen tihentyä vähitellen ensimmäisen jakson lopussa intensiiviseen tihentymään. Ensimmäisten tahtien alkumateriaalista ovat havaittavissa kenttä-, piste- ja linjakarakterit, jotka – ensimmäisen kerran Meriläisen tuotannossa 2. *pianosonaatin* jälkeen – saavat teoksessa kiistatta rakenteellisen merkityksen.

Toinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen, joista ensimmäiselle ovat leimallisia äärimmäisen hitaat jousisoinnit ja jälkimmäiselle puolestaan soinnin vääristyminen mikrintervalleiksi, flageoleteiksi, ponticelloiksi jne. Taitteiden rajakohdassa musiikin (ja ajan) eteneminen tuntuu pysähtyvän täysin. Toista jaksoa dominoi kenttä, johon yhdistyvät jousien erittäin verkkaisessa tempossa soitettu 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 taitteessa.

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 pistemusiikille 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.

Neljäs 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 kadensaaliseen eleeseen. Toisen jakson tavoin päätösjakso on luonteeltaan pysähtynyt: sävellyksen liike-energia kului loppuun kolmannen jakson huipentuman myötä.

7.6.2 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 taite (t. 7–17), jossa alun ainekset kehivät kohti ensimmäistä tihentymää. Viimeisenä seuraa ensimmäisen jakson laajin taite (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 esitetty kaaviossa 23.

Tahdeissa 1–6 esitellään ne soinnilliset, rytmiset ja melodiset ainekset, joiden kautta määräytyy koko teos (ks. esimerkki 127). 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 melodinenkin tihentyminen. Heti tämän jälkeen alkuihe vaimenee takaisin hiljaisuuteen. Tosiasiassa tämä alkuihe – ts. soinnillisen kasvun idea – on koko teoksen dramaturgia mikromuodossa: teos rakentuu sarjoista hiljaisuudesta kohti intensiivisiä tihentymiä kasvavia materia-aaltoja, jotka kohta huipentumien jälkeen laantuvat takaisin hiljaisuuteen. Meriläinen on verrannut (Meriläinen 1987a) *Maiseman* alkuihettä 2. *pianokonsertton* improvisatorisen oloiseen avausrepliikkiin, joka samoin edustaa koko teosta mikromuodossa; vrt. myös 3. *sinfonian* alkutahdit. Huilujen ja klarinettien esittämä alkuihe kietoo sisäänsä lisäksi melodisen eleen (joka täydellisimmässä muodossaan esiintyy oboeilla tahdeissa 138–139) karakteristisia intervaleja: puhdas oktaavi muunnoksineen ovat siinä jo idullaan.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The title is "Maiseman" and the composer is Aarre Meriläinen. The tempo is "Moderato" and the time signature is 6/8. The score is for measures 1-6. The instruments shown are Flute (fl.), Clarinet (cl.), Cor (Cor.), Trombone (tb.), Piano (p.), and Arco (Arco). The flute and clarinet parts have a melodic line with a dotted rhythm and a trill-like figure. The piano part has a simple accompaniment. The arco part has a melodic line with a trill-like figure. The score is signed "Aarre Meriläinen 86" in the top right corner.

ESIMERKKI 127. Maiseman alkumateriaali (t. 1-6).

| | |
|---|------------|
| Alkumateriaalin esittely | (t. 1–6) |
| Alkumateriaalin tiivistyminen
ensimmäiseksi tihentymäksi | (t. 7–17) |
| Alkumateriaalin tiivistyminen
rytmis-soinnilliseksi huippukohdaksi | (t. 18–38) |

KAAVIO 23. Maiseman 1. jakson rakenne.

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 musiikillisen tilan. Kun lisäksi huomioidaan temppeoliblockin yksittäinen napautus (t. 5) ja alkuaiheen orastava melodinen linja niin on todettava, että jälleen teoksen alussa esitellään myös kolme peruskarakteria. Jo tässä vaiheessa on todettava, että lähes läpi koko teoksen soivat erilaiset pitkät, pysyvät sävelet ja/tai soinnut, joiden muodostamaa tilaa vasten musiikilliset aiheet piirtyvät. 12-sävelisyyden täydentymisessä ei ole havaittavissa samanlaista systematiikkaa kuin monissa aikaisemmissa Meriläisen teoksissa. Tämä on tyypillistä etenkin niille Meriläisen 1980-luvun teoksille, joissa normaalista poikkeavat soinnit (uudet soittotavat) ovat vähintään yhtä keskeisessä asemassa kuin normaalit soinnit.

Tahdeissa 7–17 alkumateriaalia kehitellään laajemmaksi kokonaisuudeksi ja tämä toinen taite sisältää myös teoksen ensimmäisen tihentymän. Taite alkaa äärimmäisen ohuella tekstuurilla: tahdeissa 7–12 ensimmäisen partituurisivun tapahtumat ovat identifioitavissa, mutta muutosta on tapahtunut erityisesti sointivärien suhteen: nopeat tremolot (merkitty partituuriin z-kirjaimella), flageoletit, läppävibratot ja glissandot ovat uusia sointiasioita. Myös melodisen eleen karakteriset 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 limittäin soitetuista pitkistä äänistä muodostuvat toisen ja neljännen jaksojen 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 jatkossa aina taitteen päättyessä (tällä kertaa ensimmäisen jakson toisen taitteen 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 kaden-saalaisesta eleestä, sillä tämä jousien aihe sijoittuu tihentymien loppuun tai jälkimaininkeihin (ks. esimerkki 128). Ja myös tämä aihekokonaisuus kietoo sisäänsä kolme karakteria: pizzicato-pisteet, flageoletti-kenttä, ponticello-linja. Sen yllä soivat trumpettien vuorotellen esittämä epäsäännöllinen repetitio, joka lähe-nee kaikuefektiä (vrt. 2. *sinfonia*). Tahdissa 16 kehitellään jälleen alkuaihetta, tällä

kertaa nimenomaan melodisesti: aihe on lähentynyt niin rytmisesti kuin intervaleiltaankin teoksen melodista elettä.

The image shows a musical score for Example 128, titled 'Maisema, jousien "kenttämainen tapahtuma" (t. 16-17)'. It features four staves: Violin I (vi.1), Violin II (vi.2), Viola (via), and Cello/Double Bass (vi.). The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. It includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, as well as performance instructions like 'Solo MARC.', 'Pia.', 'arco pont.', and 'tribr.'. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents or breath marks.

ESIMERKKI 128. Maisema, jousien "kenttämainen tapahtuma" (t. 16-17).

Ensimmäisen jakson kolmas taite alkaa käyrätorvien suhinoilla (t. 17) ennen kuin toinen taite on päättynyt. Varsinaisesti kolmas taite 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 taitteen rytmis-soinnilliseen tihentymään – koko ensimmäisen jakson huipentumaan. Prosessissa on havaittavissa peräjälkeen kentän, pisteen ja linjan karakterit.

Kolmas taite alkaa alkuaikaisen 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 astekuluksi 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 huiluaännet, jotka etäisesti muistuttavat hieman aiemmin (t. 16-17) kuultua jousien kenttämaista aihekokonaisuutta. Tosiasiassa tällä sivulla (t. 18-22) on havaittavissa koko teoksen soinnillisen kasvun, tihentymän ja laantumisen idea pähkinänkuoressa, kuten alkutahdeissakin, ja samalla myös kolmannen taitteen kehityslinja mikromuodossa. Tahdissa 21 soolokontrobasso alkaa toistaa e^2 -flageolettiä 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* lähtien.

Musiikki ei kuitenkaan kehity sillä tavoin, kuin tähänastiset tapahtumat ehkä antaisivat aiheita 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 (ks. esimerkki 129) eivät ole samalla tavalla “konsonoivasti komponoituja” kuin *Mobilessa*. 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*).

The image shows a musical score for Example 129, titled 'Maisema, puhaltimien sointupilareita (t. 23–28)'. The score is written for woodwind instruments and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Piccolo (pic.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (soi.), and Contrabassoon (c-bas.). The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics (p, pp). The score is divided into measures, with a measure number '25' indicated at the top. The woodwinds play a series of notes, often with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp).

ESIMERKKI 129. Maisema, puhaltimien sointupilareita (t. 23–28).

Tahdeissa 29–34 jousien yksittäisten pitkien sävelten säestämänä lyömäsoittimien pistekudos tihentyy 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 dis²-urkupisteen. Tahdissa 35 puhaltimien staccatot kiinteytyvät Meriläiselle tyypilliseksi oikullisesti ylös- ja alaspäisiksi skaalamuodostelmiksi – kromaattista totaalia toteutetaan vapaasti ja täysin epäsystemaattisesti. Puhaltimien liike-energia juoksee tyhjiin varsin nopeasti tahdissa 35, mutta sitä jatkaa lyömäsoittimien rytmisen tihentyminen tahdeissa 36–37: juuri ennen ensimmäisen jakson loppua lyömäsoittimien kudos tihentyy tähän mennessä äärimmilleen (t. 37).

Tahdeissa 35–38 soi jousien kenttämäinen aihekokonaisuus, merkinä ensimmäisen jakson päättymisestä (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 sointutuoistoa, jossa ei kuitenkaan ole mitään yhteyttä 4/4-tahtilajiin (reaalinen tahtiosoitus: 3/8). Näiden sointutuoistojen funk-

tiona on jarruttaa valloilleen pääsyttä liike-energiaa ja yritys onnistuukin: tahdissa 38 tyrehtyy myös lyömäsoittimien liike-energia kuin veitsellä leikaten. Ensimmäinen jakso päättyy jousien pizzicatoihin ja glissandorihtaisuun (merkki ensimmäisen jakson päättymisestä) ja lyömäsoittimien itsenäisiin, 4/4-osoituksesta riippumattomiin vaimeneviin repetitioihin. Niiden yllä soiva käyrätorvien hiljaisuudesta kasvava sointu (gis-c¹-es¹-g¹) kuuluu jo toiseen jaksoon. (Ks. esimerkki 130.)

ESIMERKKI 130. Maiseman 1. jakson päättävä tihentymä (t. 35–38).

7.6.3 Toinen jakso

Toinen jakso jakautuu kahteen taitteeseen (t. 39–54 ja t. 55–65). Tempo on koko jakson ajan äärimmäisen hidas (*Lento*) ja ennen toista taitetta (t. 53–54) musiikin eteneminen tuntuu pysähtyvän täysin. Ensimmäinen taite on soitinnettu – alun tahteja 39–43 lukuunottamatta – jousille, puhaltimet ja lyömäsoittimet tulevat tekstuuriin mukaan vasta toisen taitteen alussa. Toinen jakso on ensisijaisesti sointiväritapahtuma: pienin tai suurin sekunnein verkkaisesti etenevä jousikudos on tyypillistä ensimmäiselle taitteelle, toinen taite sen sijaan keskittyy soinnin vieraannuttamiseen (jousien huiluäänet ja ponticellot, puhaltimien “suhinat”, glissandot, läppävibratot, mikrointervallit jne.). 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 kudos muodostaa jaksolle tyypillisen hiljakseen hahmoaan muuttavan kentän. Jousien kudos rakentuu ensisijaisesti ylöspäisistä puoli- tai kokoaskelliikkeistä (usein glissandona), 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 tahdistista 38, kun sitä vastoin ensimmäisen jakson päättävä puublokin 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 taite 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 konsonoivaan ja viuhkamaisesti avautuvaan liikkeeseen puhtaasta kvartista (cis^3-fis^3) vähennettyyn sekstiin (his^2-g^3 , = puhdas kvintti) ja siitä edelleen pieneen sekstiin (his^2-gis^3). Konsonoivaa kaksiäänistä 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.

Toinen jakso on tähän asti nuotintettu 4/4-tahtilajiin, mutta hitaan tempon ja tahtiviivojen yli sidottujen nuottien takia vaikutelmaa pulsaatiosta ei synny. Tahdeissa 47–49 tuhoataan vähäininkin 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^1 -urkupisteen yllä kuultaviin 1. ja 2. viulujen kokonuo-

tein eteneviin ja viuhkamaisesti avautuviin puoliaskelliikkeisiin $\text{fis}^3\text{-g}^3\text{-gis}^3$ (1. viulut) sekä $\text{his}^1\text{-h}^2\text{-ais}^1$ (2. viulut). Simultaanisten intervallien dissonoivuudesta huolimatta tämä kohta soi yllättävän pehmeästi muistuttaen tahtien 44–45 konsonoivia kaksiaänisiä harmonioita. Kokonuotein etenevä liike päättyy sointurepetitioon, joka on jälleen merkinä pienyksikön rajakohdasta. Sointu käsittää sävelet $\text{g}^1\text{-ais}^1\text{-h}^1\text{-a}^3$, jonka muodostamaan tilaan jää soimaan viulujen flageolettikulku $\text{h}^2\text{-cis}^3$; musiikin liike-energia on tällöin täysin pysähtynyt ja myös tekstuuri on ohuimmillaan koko teoksessa.

Etäisesti ensimmäisen taitteen kehitysprosessi viittaa vaiherytmiin, joskaan vaiherytmistä sellaisena kuin se esiintyi Meriläisen 1970- ja 1980-lukujen vaihteen teoksissa ei tietenkään ole kysymys. Tässä tapauksessa jousien polyfoninen kudos 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 *Mobilien* ensimmäisen jakson laajan vaiherytmi-episodin vaiheistuksessa, jossa tuntui kuin aika olisi alkanut kulkea takaperin (ks. esimerkki 131).

ESIMERKKI 131. Maisema, 2. jakson staattista jousikudosta (t. 51–56).

Tahdista 55 alkava toinen taite tuhoaa normaalin sointivärin ja päättyy koko orkesterin massiiviseen klusteriin, jonka patoutuneen energian laukeaminen saattaa kolmannen jakson käyntiin. Tahdeista 55–57 on turha etsiä normaalia orkesterisointia: 2. viulujen ja alttoviulujen klusterin ($\text{fis}^1\text{-g}^1\text{-gis}^1\text{-a}^1\text{-ais}^1$) yllä soivat 1. viulujen $\text{cis}^3\text{-flageolettipisteet}$, jotka dynamiikaltaan vähitellen voimistuen laajenevat kiilamaisesti $\text{cis}^3\text{-dis}^3$ -pisteiksi. Puhaltimille ovat leimallisia pasuunoiden mikrointervalliglissandot, käyrätorvien ”suhinat”, klarinetien läppävibrato ja mikrointevallitriolit ja oboen mikrointervalliglissando. Tahdissa 57 tämä sointiväri vaihe päättyy sellojen alaspäiseen glissandoon, joka on tuttu ensimmäisen jakson tahdista 15 (kontrafagotti ja tuuba).

Tahdissa 57 lyömäsoittimet saavat jälleen soitettavaa ja yksittäiset *pianissimo*-pisteet kasvavat vähitellen toisen jakson huipentavan orkesteriklusterin myötä rytmisesti tiheäksi, polymetriseksi kudokseksi (t. 65). Tahdeissa 58–59 sellot soittavat kluteria cis–d–dis–e–f, johon 2. viulut vastaavat tahdeissa 59–62 klusterilla ais¹–h¹–c²–cis²–d². 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 kromaattisen asteikon kaikki sävelet ovat käytössä, eikä kyse ole niinkään klusterista vaan 12-sävelsoinnusta, jossa esimerkiksi *Mobilien* sointupilareiden tavoin sävelten sijoitus eri oktaavialoihin ja eri soittimille luovat soinnulle ominaisen ilmeen. Kun soinnun rakennetta analysoi hieman tarkemmin niin havaitsee, että se – *Mobilien* 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 taite (etenkin tahdit 57–62) voidaan nähdä tahtien 1–6 rytmis-soinnillisen tihentymän makromuotona: jousien pitkät sävelkimput luovat musiikillisen tilan lyömäsoittimien yksittäisille sävelpisteille (jotka tihentävät rytmisesti) ja puhaltimien hiljaisuudesta ja/tai ”suhinasta” kasvavalle sointupilarille (vastaa tahtien 4–6 puhaltimien elettä). Ainoastaan viittaus melodiiseen eleeseen puuttuu. (Ks. esimerkki 132.)

7.6.4 Kolmas jakso

Kolmas jakso on kestoltaan teoksen laajin ja sitä hallitsevat piste-karakterit ja puhaltimien rytmis-soinnilliset ”suhinat”. Se ei jakaudu taitteisiin, 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 polymetriset 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 jak-

sossa. Tekstuuriltaan kolmas jakso vastaa täysin ensimmäistä jaksoa, mutta koska niiden musiikilliset dramaturgiat poikkeavat toisistaan ratkaisevasti, ei kolmatta jaksoa voida pitää ensimmäisen jakson (muunnettunakaan) kertauksena, vaan ensijakson sisältämien aineiden transformaationa.

Doppio movimento

The musical score is divided into several systems. The top system features piano (pp) and strings, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The middle system includes woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The bottom system features voices (soprano, alto, tenor, bass) and strings, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Doppio movimento' at the top. The score is numbered '65' at the beginning of the first system.

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 tekstuuriin siirtymisestä soitinryhmältä toiselle – tähän oli yksi *Mobilien* perusajatuksia. Puhaltimien arabeskeista kannattaa poimia esiin oikukkaasti ylöspäin suuntaavat skaalamuodostelmat (kromaattista totaalia toteutetaan jälleen vapaasti ja 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 (cis¹-d¹-es¹-e¹-f¹), 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 aikaa arabeskien kanssa ja puupuhaltimien tekstuuri siirtyy lyömäsoittimille tahdissa 74. 2. viulujen klusteri hajoaa trilleiksi tahdissa 73, joka laukaisee liikkeelle 1. viulujen rajun 16-osariuhtauksen. Jousien glissandoaihe tahdissa 75 on variantti ensimmäisen jakson kenttämäisestä aihekokonaisuudesta (vrt. t. 35 ja 38), joka on jälleen merkinä siirtymisestä uuteen asiaan.

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 tihentyminen (t. 74 alkaen) on viimeinen koko teoksessa: tämän jälkeen (t. 81 alkaen) lyömäsoittimien merkitys 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 *Mobilissa* jouset imitoivat lyömäsoittimien perkussiivista sointia.

Tahdista 78 alkaen puhaltimien sävelpisteet alkavat kiinteistyä yhtenäisiksi rytmiaiheiksi ja/tai yhtä aikaa soitettaviksi sävelpisteiksi: rytmikka alkaa siis yhdenmukaistua, vaikka mitään vaikutelmaa pulsatiivisuudesta ei edelleenkään synny, koska staccatopisteet seuraavat toisiaan ilman mitään yhteyttä 4/4-tah-tiosoitukseen. Sen sijaan tässä kohdissa 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 (ks. esimerkki 133). 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 trumpettilla, 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 fagoteilla 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.)

80

The image shows a page of a musical score for measures 80 through 83. The score is written for a large ensemble, including flutes (fl.), trumpets (tr.), trombones (trb.), saxophones (sax.), and percussion (perc.). The notation is complex, with many notes and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also performance instructions such as 'muba fl.' (mute flute) and 'sord.' (sordano). The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument.

ESIMERKKI 133. Maisema, 3. jakson vaiheistus ja puhaltimien pistemaailma (t. 78–83).

Puhaltimien pistemusiikkivaihe kestää hyvin pitkään, tahdista 75 aina tahtiin 123 saakka, josta alkaa teoksen huippukohdan valmistelu. Pistemaailmasta erottuu siloin 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 eleen lopullista muotoa. Yksi kolmannen jakson dramaturgisista ideoista onkin se, kuinka melodinen ele vähitellen kuoriutuu kuuluville rytmisoinnillisesta pistemusiikista.

Tahdeissa 86–89 jouset tulevat pitkästä aikaa tekstuuriin mukaan. Glissandoina soitettava pizzicatokenttä on variantti ensimmäisen jakson kenttämäisestä kudoksesta (vrt. t. 36–37), joka jälleen toimii merkkinä musiikin luonteen muuttumisesta: puhaltimien sävelrepetitiot jäävät pois ja sen sijaan tekstuurista erottuu 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) puupuhaltimien kielipizzicatot (kielellä lyönti ilman suukappaletta, jolloin tuloksena on perkussiivinen efekti).

Jousien kenttämäisestä kudoksesta (t. 86–89) jää soimaan alttoviulujen urkupiste dis^2 , 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 ”suhinoihin”, 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 yhtäaikaiksi, 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.

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. esimerkki 134). Myös lyömäsoittimet napauttavat yksittäisiä pisteitä ja kaiken alla soi em. kontrabassojen flageolettisointu, flageolettiglissandot sekä sellojen verkkainen, alapäinen ja hiljaisuudesta syttyvä puoliaskelkulku F–E–Dis. Sävel E korostuu painokkaana luoden hetkellisen illuusion perussävelestä – vastaavanlaiset matalien josten verkkaiset alapäiset liikkeet ovat Meriläisen orkesteriteoksissa varsin tavallisia 2. *pianokonsertosta* lähtien.

Andante



ESIMERKKI 134: Maisema, 3. jakson melodinen ele (t. 117-118, huilut).

425 25.

ESIMERKKI 135. Maisema, 3. jakson sointivärimusiikkia (t. 125-129).

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 cis²-flageolettiurkupisteen ja kontrabassojen pitkän 5-sävelisen flageolettisoinnun (t. 123 alkaen: cis²-d²-fis²-h²-c³ 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 syttyivistä pitkistä sävelistä, jotka vaimenevat läppävibratoihin ja ylöspäisiin glissandoihin. Täsmällisempää analyysiä on mahdoton tehdä, sillä näiden sointien tuottavaa kuulovaikutelmaa on mahdotonta kuvailla sanoin ja tuskin nuottiesimerkkikään pystyy antamaan havainnollista kuvaa tästä omintakeisesta ja metallisesta soinnista (ks. esimerkki 135).

Tihentymä laantuu jousien glissandokenttään (t. 129–130; jälleen transformaatio kenttämäisestä aihekokonaisuudesta). Tahdissa 131 puhaltimien kvintolirepetitiot ennakoivat kohta seuraavaa teoksen huippukohtaa. Vaikka repetitioiden synnyttämä sointu sinällään onkin melkoisen dissonoiva (a-cis¹-d¹-d²-gis²-a²-c³) on se komponoitu siten, että soitinparien muodostamat intervallit ovat konsonoivia: väh4 (= s3; huilut), oktaavi + p6 (klarinetit) ja pu4 (fagotit). 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 johtavat melodisen eleen täydellisimpään esiintymiseen tahdeissa 138–139 (ks. esim. 33), jonka alla soivat trumpettien staccatosävelistä avautuva kiila (vrt. t. 16–17) sekä 2. viulujen ja alttoviulujen pitkä kluster (a¹-b¹-h¹-c²) ja sellojen glissandoaihe (vrt. t. 26–27).

Melodinen ele johtaa suoraan teoksen kliimaksiin tahdista 140 alkaen – melodisen eleen esiintyminen osallistuu 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 ovat 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 puublockki napauttaa sävelpisteitään säännöllisessä 5/16-”tahtilajissa” (ts. mitään yhteyttä 4/4-pulsaatioon ei edelleenkään synny). (Ks. esimerkki 136.)

The image displays a handwritten musical score for Example 136, spanning measures 140 to 144. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flutes (Fl.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Piccolo (pic.):** One staff, marked with *p*.
- Oboes (ob.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Clarinets (cl.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Bassoons (fag.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Contrabassoons (c.fag.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Cor Anglais (cor.):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Drum (dr.):** One staff, marked with *p* and *s*.
- Timpani (tr.):** Three staves, marked with *p* and *s*.
- Woodblock (wb.):** One staff, marked with *p*.
- Violins (vl. 1, vl. 2):** Two staves, marked with *p* and *s*.
- Viola (vcl.):** One staff, marked with *p* and *s*.
- Violoncello (vc.):** One staff, marked with *p* and *s*.
- Double Bass (cb.):** One staff, marked with *p* and *s*.

The score features a complex rhythmic pattern, with a tempo marking of 740. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *s* (sforzando). There are also markings for *div.* (divisi) and *senza sord.* (senza sordina). The woodblock part is marked "etc. indipendente".

ESIMERKKI 136. Maiseman 3. jakson huipentuman sointurepetitioita (t. 140–144).

Huipentuman toinen materia-aalto sisältää myös ylöspäistä liikettä tahdeissa 150–151: jousien glissandot, puupuhaltimien laajoin intervallein etenevät liikkeet sekä tekstuurista poikkeuksellisen selkeästi erottuva trumpetin puoliaskelliike g^2 – as^2 . 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 synteesinä ensimmäisen ja toisen jaksosten huipentumista: toisen jaksoson staattisiin sointupilareihin yhdistyy ensimmäisen jaksoson liike-energia.

7.6.5 Neljäs jakso

Kolmannen jaksoson huipentuma johtaa saumattomasti neljänteen jaksoon, joten jaksoson rajakohta on jälleen häivytetty. Neljäs jakso on luonteeltaan epilogimainen, jossa määrin jopa resignoitunut. Tahdissa 153 (*Lento molto*) musiikki pysähtyy jokseenkin täysin, jolloin jousien herkat glissandot pääsevät soinnillisesti oikeuksiinsa. Meriläinen kritisoi kantaesitystä myös siitä, että neljännen jaksoson 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 metronominumerot.” (Meriläinen 1987a.)

Neljännen jaksoson tunnelma on lähes täysin pysähtynyt ja vain kerran tulee rytmiiin hieman eloa (t. 164), kun viittaus teoksen melodiseen eleeseen kuullaan viimeisen kerran – samalla ensimmäisen ja ainoan kerran jousisoittimilla soitetuna. Toisen jaksoson tavoin vaihtuvat tahtiosoitukset tuhoavat loputkin viitteet säännölliseen pulsaatioon. Dynamiikka on kauttaaltaan *p-pp*. Lyömäsoittimien harvakseltaan kuultavat yksittäiset sävelpisteet vastaavat ensimmäisen jaksoson lyömäsoittimien tekstuuria ja puhaltimilla on soitettavaa vain aivan jaksoson 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 jaksoson huipentuma toi mukanaan dynaamisuutta ja eteenpäin suuntautuvaa luonnetta, joka vaati itselleen jatkoa. Neljännen jaksoson sävy on sitä vastoin epilogimainen ja olisi mahdotonta kuvitella sille jatkoa. Lisäksi jaksoson glissandoista rakentuvat jousitekstuurit ovat komponoitu toisistaan poikkeavilla tavoilla.

Kuten jo mainitsin, menevät kolmannen ja neljännen jaksoson rajakohdat keskenään limittäin. Kolmannesta jaksosta jää soimaan 1. viulujen pieni flageoletti-kluster (f^3 – fis^3 – g^3), joka toistuu alemmalta säveltasolta jaksoson 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 jaksosoa 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 uniso-

nosta loittonevat "valuvat" glissandot tuovat mieleen Witold Lutoslawskin monien orkesteriteosten jousisoinnit (ks. esimerkki 137).

The image shows a musical score for a string quartet, specifically for the fourth movement of 'Maisema' (t. 155-159). The score is written for four staves: Violin I (violin), Violin II (violin), Viola, and Cello. The music features various dynamics including *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *esp.* (espressivo). There are also markings for *pp* and *mat.* (mattato). The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

ESIMERKKI 137: Maisema, 4. jakso (t. 155–159).

Tahdeissa 163–164 huomio kiinnittyy sukseksiivisiin 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 fis^2-g^2 , selloilla $Es-D$ sekä niiden ylle sijoittuva 2. viulujen pitkä cis^3 -flageolettisävel). Juuri vastaavassa vaiheessa seurasi toisessa jaksossa toinen taite ja normaalin sointivärin tuhoutuminen. Enää sointivärin muutos ei tule kyseeseen vaikka 1. viulujen ponticello-sointutuoisto ($a-h-fis^1-b^1$) tahdeissa 168–169 siihen viittaakin (vrt. sointutuoisto tahdissa 53, joka käynnisti toisen taitteen) – onhan neljäs jakso koko ajan operoinut normaalista poikkeavilla sointiväreillä. Sointutuoiston yllä soi trumpettien pieni kluster ($dis^2-e^2-f^2$; vrt. 1. viulut t. 150 alkaen) ja repetitio jäähmettyy 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 flageoletti-glissando. Mitään perussävelen kaltaista säveltä ei tässä kadenssaalisessa eleessä esiinny, vaan päättävä funktio syntyy liikkeen lähes täydellisestä pysähtymisestä (t. 168 alkaen), käyrätorvien hiljaisuudesta syttyvästä pitkästä soinnusta ja 1. viulujen glissandosta. (Ks. esimerkki 138.)

Maisema hahmottuu nelivaiheisena kehityskulkuna seuraavasti: ensimmäinen jakso on luonteeltaan esittelevä, jonka musiikilliset tapahtumat eivät saa tyydyttävää päätöstä, vaan musiikki katkeaa äkisti toisen jakson alkaessa. Hidas toinen jakso jakaantuu kahteen taitteeseen, joista ensimmäiselle ovat tyypillisiä jousiorkesterin verkkaisesti etenevät soinnit, jälkimmäisen taitteen keskittyessä normaalin sointivärin tuhoamiseen. Soinnin vieraannuttaminen nousee keskeiseen asemaan kolmannessa jaksossa, joka rakentuu ensisijaisesti puhaltimien tuottamasta pistemusiikista. Materiaaliltaan ja tekstuuriltaan kolmas jakso vastaa ensimmäistä jaksoa – mutta tällä kertaa prosessi ei katkea vaan dramaturgia saa tyydyttävän päätöksen teoksen massiivisessa huipentumassa. Epilogimainen neljäs jakso vastaa tekstuuriltaan ja materiaaliltaan toista jaksoa, mutta siinä kes-

kitytään alusta lähtien normaalista poikkeaviin sointiväreihin. Tämän takia toisen jakson kaltainen kaksivaiheinen rakenne ei tule enää kyseeseen ja koska lisäksi teoksen liike-energia kului loppuun kolmannen jakson myötä, päättävät neljännen jakson viimeiset tahdit teoksen raffinoidusti ja kauniisti.

Maiseman keskeiset parametrit ovat rytmi ja sointi. Teoksen muotodramaturgia perustuu suurelta osin säännöllisen ja vapaan rytmin sekä normaalin soinnin ja soinnin vieraannuttamisen välisenä dualismina. Säveltaso-organisaatiolla on vähäisempi merkitys, keskittyen lähinnä sointupilareiden ja muiden soinnun kaltaisten muodostelmien harmoniseen komponointiin sekä melodisen eleen vähittäiseen kasvamiseen teoksen aikana. Yllättäen tätä teosta on luontevinta tarkastella 2. *pianosonaatissa* lanseerattujen karakterien näkökulmasta. Kenttä-, linja- ja pistemäiset alkioit ja niiden yhdistelmät kasvavat, muuntuvat ja jälleen supistuvat vähitellen teoksen aikana ja teoksen rakenne nojautuu voittopuolisesti näiden karakterien välittömiin muodonmuutoksiin – kuten oli laita 2. *pianosonaatissakin*. *Kyman* ja *Kineettisen runon* tavoin *Maisema* on totaalista metamorfoosia, mutta siinä missä kahdessa ensin mainitussa keskityttiin ensisijaisesti rytmiä koskeviin muodonmuutoksiin, on *Maisemassa* metamorfoosin puitteisiin ulotettu myös sointi.

7.6.6 Teoksen kantaesityksestä

Kuten olen jo maininnut, Meriläinen palasi ”puhtaan” orkesterimusiikin pariin vasta lähes kymmenen vuotta *Mobilien* syntymisen jälkeen, teoksessa *...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*. 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.)

Maisema ei sisällä aleatorisuutta, vaan etenee lähes kauttaaltaan 4/4 -tahtilajissa pulsaation kuitenkin pääsemättä esille. Perinteisestä tahtiosoituksesta huolimatta kapellimestarin reaktio oli samanlainen kuin *Mobilien* kohdalla:

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

Ilmeisesti Järvi vierasti *Maiseman* sisältämiä runsaita poikkeuksellisia soittotapoja ja kenties myös peruspulsaation poissaoloa. Sen sijaan päivälehtien kriitikot ottivat *Maiseman* huomattavasti suopeammin vastaan kuin *Mobilien* 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 puhumattakaan) oli jo tottunut *Maiseman* kaltaiseen modernismiin – olivathan Korvat auki -yhdistyksen säveltäjät (Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Jouni Kaipainen, Eero Hämeenniemi jne.) ansiokkaasti ja voitokkaasti propagoineet yleiseurooppalaisen modernismin puolesta pitkin 1980-lukua paitsi sävellyksillään myös kirjoituksillaan.

The image shows a page of a musical score, measures 168-172. The score is for a chamber ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, dynamic markings (pp, p, ff), and performance instructions such as 'sord.', 'pizz. pont.', and 'div.'. The page number '170' is visible at the top right. The score is written in a standard musical notation style with multiple staves for each instrument.

ESIMERKKI 138. Maiseman päättävä kadensaalinen ele (t. 168-172) (jatkuu).

ESIMERKKI 138 (jatkuu).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is divided into three systems. The first system, labeled 'cor.' (cor Anglais), consists of two staves with notes and dynamics such as *p* and *pp*. The second system, labeled 'tr.' (trumpet), consists of two staves with notes and a dynamic of *pp*. The third system, labeled 'arch.' (archi), consists of four staves (violin I, violin II, viola, and cello) with notes, dynamics like *pp* and *p*, and the instruction 'arco'. The score is written in a clear, legible hand. At the bottom right of the page, the date '1.6.1986' is written.

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 maise- ma ei pyri olemaan mikään sankarimaisema, vaan “pikemminkin seestyneimpiä mielialoja etsivän kokeneen 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 yleisemmillä linjoilla eikä hän pitänyt *Maisemaa* yhtä merkittävänä kuin Meriläisen viimeaikaiset suurimuotoiset teokset. Suhtautuminen tähän uutuuteen 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 taka-alalle 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. Aaltoilaan 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:

“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 koh- telun kuin kukaan muu tunnetuimmista säveltäjistämme. Se ei kuitenkaan estänyt heitä jatkamasta valitsemallaan tiellä. [...] 80-luvulla modernismi on taas nous- suttu vahvasti esiin [...]. Entistä useammat säveltäjät uskovat taas, että juuri moderneilla tekniikoilla voidaan luoda kestävimmit teokset [...]. Syitä modernismin uuteen tule- miseen on vaikea nähdä. Yksi olennainen syy oli joka tapauksessa sen säveltäjäpol- ven esiinnousu, jonka edustajat olivat syntyneet vuosina 1948–1958 ja perustivat Kor- vat 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 tyyllillisiä 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 seuraava:

“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 viihtyviä, 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 kaipaan 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.)

8 TUTKIMUSTULOSTEN TARKASTELUA

Tutkimuksessani olen tarkastellut Usko Meriläisen tuotantoa varhaisesta *Orkesterikonsertosta* (1956) 1980-luvun *Kineettiseen runoon* (1981) ja ... ”*mutta tähän on maisema, monsieur Dali*” -orkesteriteokseen (1986) saakka. Teosanalyysien avulla olen etsinyt vastauksia luvussa 1.3 esitettyihin kysymyksiin Meriläisen tavasta rakentaa teoksensa kokonaisuuksiksi tuotantonsa eri vaiheissa sekä mahdollisesta tyyllillisestä muutoksesta vuoden 1977 tienoilla. Lisäksi olen pyrkinyt kiinnittämään teosanalyyseissä huomiota ”musiikillisen karakteristiikan” toteutumiseen säveltäjän teoksissa sekä ilmeiseen kriisivaiheeseen Meriläisen tuotannossa vuosina 1963–66. Analyyseissä olen ensisijaisesti keskittynyt sävellysten muotoanalyysiin mikro-, keski- ja makrotasolla. Tutkimusraporttini päätteeksi luon kokoavan yhteenvedon tutkimustuloksista.

8.1 Vuodet 1963–66

Siirtyminen *Kamarikonserton* (1962) dodekafoniasta *Epyllionin* (1963) viitoittamaan jälkisarjallisuuteen ilmeni ensisijaisesti mikrorakenteiden tasolla sekä kasvavana kiinnostuksena sointia ja rytmiä kohtaan. Dodekafonia oli eriyttänyt Meriläisen intervallikielen, mutta 12-säveljärjestelmästä luopuminen ei merkinnyt 12-sävelisydestä luopumista, joten Meriläisen sävelkieli säilyi atonaalisena ilman tonaalisia kiintopisteitä. Vaikka Meriläisen sävelkieltä tulivat edelleenkin hallitsemaan kromaattinen totaali ja kolmisointutabu, ovat *2. sinfonian* (1964) ja *2. pianosonaatin* (1966) konsonoivat kaksiääniset harmoniat keskellä atonaalista kudosta oireellisia Meriläisen tulevaa säveltäjäkehitystä ajatellen. Tämän kauden teosten melodinen lyhytjännitteisyys jää pysyväksi tekijäksi Meriläisen myöhempään tuotantoon, samoin kuin luonteiltaan neutraalien melodia-aihioiden suosiminen. Tällaiset aihiot – kuten erilaiset skaalamuodostelmat, oikukasrytmiset arabeskit tai muutamasta sävelestä koostuvat kuviot – eivät ole teoskohtaisia, vaan niitä esiintyy teoksesta toiseen. Jo tässä vaiheessa muodostuu Meriläiselle luonteenomaiseksi se, etteivät melodia-aihiot ole kovinkaan herkkänahkaisia intervallirakenteidensa suhteen, kunhan melodinen profiili säilyy tunnistettavana.

Varhaiset kokeilut elektroakustisen musiikin parissa (*Eros ja Psykhe* v:lta 1961 ja *Wozzeck* v:lta 1963) vaikuttivat osaltaan sointi- ja rytmielementtien eriytymiseen,

mikä ilmenee tämän kauden pääteoksissa – *2. sinfoniassa*, *1. jousikvartetossa* (1965) ja *2. pianosonaatissa*. Sointipaletti laajenee *1. jousikvarteton* moninaisilla ja erilaisilla soittotavoilla sekä *2. pianosonaatin* kaiku- ja yläsävelefeekteillä. Puupuhaltimien läppävibratot *Epyllionissa* ja vaskisoittimien yksittäiset soinnilliset tehokeinot *2. sinfoniassa* viitoittavat nekin säveltäjän pyrkimyksiä kohti musiikin parametrien tasavertaisuutta. Meriläisen tulevan tuotannon valossa tarkasteltuna soinnin eriytyminen jää kuitenkin vielä tässä vaiheessa suhteellisen vaatimattomalle tasolle. Jossain määrin samaa voidaan sanoa myös tämän kauden teosten rytmikasta, vaikka partituureissa esiintyykin erittäin monimutkaisia rytmisiä jakoja ja kesto-suhteita, jotka tahtiosoitukseen sidottuina paikoitellen hämärtävät vaikutelman pulsaatiosta. Erityisesti kuitenkin *2. pianosonaatin* paikottaiset tempoiltaan vapaasti hahmottuvat *libero*-kuvioinnit ilman tahtiosoitusta viittaavat varovaisella tavalla vapaan ja säännöllisen rytmikän väliseen vuorovaikutukseen, joka pitkin 1970-lukua nousee Meriläisen teoksissa vähitellen keskeiseksi rytmiä koskevaksi polariteetiksi. Erilaisten rytmisten tapahtumien kerroksellisuutta ei vielä tässä vaiheessa esiinny.

Epyllionissa esittäytyy säveltäjä, joka *Orkesterikonsertossa* (1956) orastanutta ideaa kehittellen pyrkii rakentamaan teoskokonaisuuden alkutahdeissa esiteltyjen materiaalialkioiden pohjalta. Tämä pyrkimys saa jatkoa *2. sinfoniassa*. Laajamuotoisen yksiosaisen atonaalisen teoksen komponointi ilman dodekafonian tukirakennelmia vaikuttaa kuitenkin olleen valtaisa voimankoetus. Rakenteellisena esikuvana on ollut sonaattimuoto, mutta valmiissa konstruktiossa muoto esiintyy piilevänä. Huomio kiinnittyy laajoihin nuottitarkkoihin kertauksiin, etenkin sinfonian päättävä kolmas jakso koostuu lähes yksinomaan ensijakson materiaalin kertauksista. Kertauksien puolesta sinfonian kokonaisuus hahmottuu ABA¹-rakenteena, jossa B kohdistuu A:n materiaalin kehittelyyn. Juuri nuottitarkkojen kertauksien laajuuden ja niiden luonteen puolesta *2. sinfonia* osoittautuu ainutkertaiseksi tutkittavien teosten joukossa: tulevissa teoksissa muotokokonaisuuden päätösjaksot on poikkeuksetta rakennettu mielenkiintoisemmilla tavoilla.

Silti *2. sinfonian* rakenteellisista ratkaisuksista monet yksityiskohdat osoittautuvat pysyviksi Meriläisen teoksissa. Näitä ovat Meriläisen sävellyksille tavallinen kolmijaksoinen rakenne sekä yksiosaiseen kokonaisuuteen sisältyvät perinteisen sinfonian osakaraktäärit – tässä tapauksessa kehittälyjakson puitteisiin integroitu scherzomainen vaihe. Tyypillistä vaikuttaa olevan myös se, kuinka sinfonian keskijakso jatkaa ensijakson materiaalin työstämistä tavallaan uudesta näkökulmasta käsin. Kuitenkin nimenomaan sinfonian ensimmäinen jakso muodostaa kokonaisuuden, joka sittemmin tulee Meriläisen sävellyksille tyypilliseksi muodoksi: alkumateriaalin esittely, sen erilaiset transformaatiot kerta kerralta laajempien taitteiden puitteissa sekä kokonaisuuden päättäminen alun tapahtumien mieliinpalautukseen. Lyhyesti: muodon syklistyys ja materiaalin ensi tahdeista alkava transformaatioprosessi (joka saattaa johtaa metamorfoosiin) ovat *2. sinfonian* sisältämät kestävimmit ainekset.

Vaikuttaa ilmeiseltä, ettei Meriläinen vielä tässä vaiheessa ollut vakuuttanut vapaan 12-sävelmusiikin tarjoamista mahdollisuuksista. Ilmeisesti *2. sinfonia* ei ollut vielä tarjonnut riittävän vakuuttavaa vastausta kysymykseen, kuinka kromaattista totaalia voidaan hallita ilman systemaattisia sävellysmetodeja. Nähdäkseni vain tämä selittää *1. jousikvartetossa* tapahtuvan yht'äkkisen paluun dodekafoniaan – metodiin, jonka Meriläinen loppujen lopuksi tunsikin itselleen vieraaksi, intuitiota liikaa kahlitsevaksi. Toisaalta kvartetton monet rytmiä ja etenkin

sointia koskevat ykstyiskohdat osoittavat kiistattomat erot Meriläisen varsinaisen dodekafonisen kauden teoksiin – ja kumoavat samalla moitteet hänen dodekafonisten teostensa monokromaattisuudesta.

1960-luvun puolivälissä Meriläinen painiskeli samojen rakennetta koskevien ongelmien parissa kuin monet muut sarjallisesta tai dodekafonisesta ajattelusta irti pyrkivät säveltäjät. Meriläinen esitteli vastauksensa jälkisarjalliseen problematiikkaan *2. pianosonaatissa*, jonka alussa esiteltyjen ”karakterien” – kentän, pisteen ja linjan – pohjalta koko kolmiosainen teos rakentuu. Ehkä nimenomaan Meriläisen omien *2. pianosonaatin* rakennetta koskevien luonnehdintojen pohjalta on teoksen sisältämä karakteristiikka sittemmin kirjallisuudessa laajentunut nimikkeeksi karakteri*teknikka*. Tutkimuksessa analysoidut teokset osoittavat kuitenkin kiistatta sen, että teoksen sisältämä karakteristiikka on teoskohtainen ratkaisu, jolloin sitä ei voida ulottaa Meriläisen muita teoksia koskevaksi rakenteelliseksi ilmiöksi, ja että kyse ei edes ole varsinaisesta tekniikasta. Kenttiä, pisteitä ja linjoja esiintyy – totta kai – valtaosassa Meriläisen tuotantoa (ja sivumennen sanottuna: valtaosassa nykysäveltäjien tuotantoa), jolloin olennaista on se, että juuri *2. pianosonaatissa* nämä karakterit saavuttavat ratkaisevan rakenteellisen merkityksen. Ja mikäli Meriläinen jostain syystä sattuisi käyttämään kolmea ”peruskarakteria” muiden teostensa rakenteellisina tekijöinä on syytä olettaa, että kokonaisuuden rakentuminen poikkeaa ratkaisevalla tavalla *2. pianosonaatissa* esitetystä – mikä ilmenee ...”*mutta tämähän on maisema, monsieur Dali!*”-orkesteriteoksen (1986) analyysissä.

2. pianosonaatin karakterien kohdalla on kyse hyvin yleisistä hahmottamisperusteista – jopa niin yleisistä, että karakterien metamorfoosisulautumista saattaa usein olla hyvin tulkinnanvaraista nimetä eri karakterien ominaispiirteitä: jokin yksityiskohta saattaa olla yhtä hyvin tämän kuin tuon karakterin ominaisuus. Tästä myös johtuu, että *2. pianosonaatti* on tutkituista teoksista ehdottomasti altein erilaisille analyttisille tulkinnoille. Toisaalta *2. pianosonaatti* vakiinnuttaa Meriläisen säveltäjäkuvaan monet *2. sinfoniassa* esiintyneet piirteet – ja tuo joukon uusiakin. Muodon syklisyys ja moniosaisen teoksen rakentaminen alkumateriaalin tarjoamista mahdollisuuksista muodostuvat normiksi, samoin kuin alkutapahtumien mieliinpalautus kokonaisuuden loppukaneettina, jolloin toteutuu muodon symmetrian palauttava ele. Laadultaan pysyvä yksityiskohta on myös kromaattisen totaalin vähittäinen täydentyminen aukoton ”kaistale” kerrallaan muotokokonaisuuden alkutahtien aikana – tässä tapauksessa sonaatin toisessa osassa – ja myöhemmin valmistuneissa teoksissa 12-sävelisyyden täydentyminen tapahtuu yllättävän usein pienoismuotojen rajakohdassa. Sonaatin finaalin katkeamaton *perpetuum mobile*-liike toistuu samaten lukuisissa myöhemmin valmistuneissa Meriläisen sävellyksissä.

Muotorakenteiden suhteen vuodet 1963-66 vaikuttivat olleen Meriläisen tuotannossa etsikkoaikaa, jolloin hän jatkuvasti kokeili erilaisia rakenteita koskevia mahdollisuuksia. Edes *2. pianosonaatin* karakteristiikka ei sinällään tarjonnut pysyvää ratkaisumallia, vaan alkutahtien sisältämän materiaalin pohjalta rakentuvaan kokonaisuuteen perustuvaa ideaalia oli vielä hiottava seuraavien teosten rakenteissa. Mitä ilmeisimmin kyseessä on ollut dodekafonian hylkäämisestä johtunut syvällinen kriisi – houkutus turvautua systeemiin – Meriläisen tuotannossa, josta merkkejä on havaittavissa vielä *2. pianokonserton* (1969) ja *3. sinfonian* (1971) sävellysprosesseihin liittyvissä kommentteissa. Luottamus intuition sanelempiin

ratkaisuihin luovassa toiminnassa kalpean laskelmoinnin sijasta osoittautui Meriläisen kohdalla kuitenkin oikeaksi ratkaisuksi.

8.2 Vuodet 1968–72

Vuosien 1963–66 teokset ovat yksityiskohdiltaan suunnattoman rikkaita ja niiden tapahtumat tavallisimmin nopeasti ohikiitäviä. Mikrostruktuurien komponointi oli samalla hidasta ja vei sävellystyöhön kuluva ajasta valtaosan. Seuraavan kauden (vuodet 1968–72) olennaisin muutos ilmeneekin entistä laajapintaisemmassa muotorakentelussa, jollaista jo *2. pianosonaatin* hidas keskiosa oli tavallaan ennakoanut. Rytmien, säveltaso-organisaation ja soinnin alueella muutokset ovat vähäisimpiä. Tietyt piirteet Meriläisenkin musiikissa osoittavat, että uusi suomalainen musiikki oli siirtynyt restauraatiovaiheeseen: vakionuottiarvoin etenevät liiketyypit ja rytmikan periodiset, säännölliset muodostelmat sekä konsonoivien harmonioiden ja tonaalisten kiinnesävelten lisääntyminen pehmentävät Meriläisen atonaalista sävelkieltä hetkittäin yllättävänkin korostetulla tavalla. Toisaalta säännöllisen ja vapaan rytmien välinen vuorovaikutus saa ensimmäisiä merkittäviä ilmenemismuotoja ja sointi saa hetkittäin teoksissa jopa rakenteellista merkitystä, selkeimmin *3. sinfonian* hitaassa osassa. Ensimmäisen kerran Meriläisen musiikissa esiintyy myös merkkejä siitä, kuinka aika ja sointi kietoutuvat yhteen eräänlaiseksi staattiseksi ”tilaksi”, jonka muodostamaa taustaa vasten enemmän tai vähemmän aktiiviset liikehahmot sijoittuvat (*2. pianokonserton* johdanto). 12-sävelisyys otetaan käyttöön heti teoksen alkutahdeissa tavallisimmin joko suoraviivaisesti, suorastaan riviajattelua muistuttavalla tavalla (*Papillons*) tai *2. sonaatin* hitaan osan esittelemällä tavalla kromaattinen ”kaistale” kerrallaan (*2. pianokonsertto*). Mieluiten kromaattinen totaali vaikuttaa täydentyvän pienoismuotojen rajakohtien yhteydessä.

Tämän kauden välittömimmin havaittavia uutuuksia oli ilmaisullisuuden korostuminen stravinskyläisen autonomiaestetiikan menettäessä vähitellen merkitystään Meriläisen säveltäjäasenteessa. Kylmän sodan aiheuttama huoli, jopa pelko ihmiskunnan tulevaisuudessa saa konkreettisimmat ilmenemismuodot *2. pianokonserton* avoimena aggressiivisuutena ja *3. sinfonian* sisäänpäin kääntyneenä ahdistuksena, mutta säteili vaikutustaan moniin muihinkin Meriläisen teoksiin pitkin 1970-lukua. Etenkin *3. sinfoniassa* ahdistuneisuus ulottuu muotorakenteiden tasolle: pessimistisyys luhistaa kerta toisensa jälkeen musiikin ”loogiset” rakentamispyrkimykset, mikä kilpistyy sinfonian loppumetreillä valtaisaan orkesterin ”huutoon”. Neljättä osaa lukuunottamatta *3. sinfonian* osien tempokarakterit noudattelevat kuitenkin vielä perinteisen sinfonian osien välisiä tempo-suhteita. Ekspressiiviset huipentumat ja lyyriset suvantovaiheet ovat myös osoituksena ilmaisullisuuden lisääntymisestä.

Sävellyksen rakentaminen alkumateriaalin pohjalta muodostuu normiksi, jota Meriläinen soveltaa poikkeuksetta *2. pianosonaatin* jälkeen valmistuneissa teoksissaan – karakterien metamorfoosi on vain vaihtunut alkumateriaalin sisältämien karakterististen ominaisuuksien metamorfoosiksi. Kyseessä ei ole teeman tai motiivin kaltaiset yksilöt vaan pikemminkin alkusolukko, joka kokonaisuutena saattaa jopa esitellä koko teoksen dramaturgian mikromuodossa, kuten *2. piano-*

konserlossa ja *3. sinfoniassa*. Täsmällisten intervallirakenteiden tai rytmisten hahmojen sijasta alkumateriaalissa ovat keskeisiä esimerkiksi luonnepiirteet (kuten dramaattisuus vs. lyyrisyys) tai erilaiset polariteetit (kuten legato vs. staccato) Toisaalta myös perinteisempi säveltaso-organisaatioon perustuva ajattelutapa ilmenee etenkin *Papillonsissa* (1969), jonka kaksiosainen kokonaisuus pohjautuu saman intervallimateriaalin rytmisesti ja soinnillisesti täysin erilaisille muodoille – vastaavalla tavalla *Concerto per trédicin* jälkimmäinen osa jatkaa ensiosan materiaalin työstämistä uudesta näkökulmasta. *3. sinfonian* ”pessimistisen” tai ”luhistuvan” rakenteen ohella myös *2. pianokonserton* muoto ansaitsee huomiota: alkusolukon pohjalta kasvava perinteinen yksiosainen sonaattimuoto esittely-, kehittävy- ja kertausjaksoineen sisältäen samalla scherzon ja hitaan osan ainekset. Viitteitä ”neliosaiseen yksiosaiseen rakenteeseen” oli esiintynyt jo *2. sinfoniassa*, eikä *2. pianokonserton* kaltainen yksiosainen syklinen muotoideaali suinkaan jää ainutkertaiseksi Meriläisen tuotannossa – tosin yhtä selkeästi Lisztin tai varhaisen Schönbergin sinfonisiin runoihin viittaavia rakenteita ei analysoiduissa teoksissa enää tämän jälkeen esiinny.

Tämän kauden teoksissa ilmenee selkeänä piirre, joka esiintyi jo *2. sinfoniassa* sekä *2. pianosonaatissa* ja joka on ilmeinen kaikissa analysoiduissa teoksissa: teokset rakentuvat alkumateriaalin transformaatioiden pohjalta, mutta transformaatio- tai metamorfoosiprosessien tuloksena syntyvät muodot ovat jokaisessa teoksissa yksilöllisiä. Kahta täsmälleen identtistä muotoa ei tutkituista teoksista ole löydettävissä. Tätä tosin voitaneen pitää luovalle ajattelulle yleensä ominaisena piirteena eikä niinkään jälkisarjallisen ainutkertaisuusprinsiipin tavoitteluna: sävellys on luova teko ja yksilöllinen kokonaisuus, jossa tietyt rakenteelliset keinot ovat osoituksena säveltäjän persoonallisuudesta ja keinovarojen sovellutuksen lopputuloksena syntyvä kokonaisuus on puolestaan osoituksena teoksen yksilöllisyydestä. Tuskin Mozartinkaan pianokonsertoista on löydettävissä kahta täysin identtistä sonaattimuodon sovellutusta.

Muodon syklistyys toteutuu tämän kauden teoksissa sekä sisäisten että ulkoisten syklisten menettelyjen avulla – jälleen yksi aikaisemman tyyllivaiheen piirre, joka saa vain vahvistusta Meriläisen myöhemmässä tuotannossa. Kirkkaimmin tämä luonnollisesti ilmenee siten, että alkumateriaali muodostaa koko (moniosaisenkin) teoksen lähtökohdan, jolloin aiheiden transformaatiot vastaavat yhteydestä. *2. pianosonaatin* metamorfoosiajattelu saa tällä kaudella jatkoa selkeimmin *Papillonsissa* ja *Concerto per trédicissä*. Ehkä juuri viime mainittu teos edustaa tämän ajanjakson teoksista Meriläiselle tyypillisintä komponointiperiaatetta ja on myös syytä huomioida *Concerton* ensiosan rakenteen selvät yhtäläisyydet *2. sinfonian* ensijakson rakenteeseen. *Concerton* molempien osien päättyminen alkutahtien mieliinpalautukseen muodostuu Meriläiselle tyypilliseksi tavaksi päättää kokonaisuus muodon symmetrian palauttavalla eleellä. Oireellista on myös *Concerton* sisältämä poikkeuksellisen runsas kontrolloitu aleatorisuus, jonka jatkosovellutukset tosin antavat vielä tässä vaiheessa odottaa itseään. Meriläisen myöhempiä tuotantoa ajatellen oireellista on lisäksi se, kuinka *Concerton* ja *Papillonsin* rakenteet alkavat ratkaisevalla tavalla etäännyä perinteisistä muotokonsepteista: vaikka kokonaisuus jäsenyisikin kolmijaksoiseksi rakenteeksi, ei kahdenpuoleista muotoa ole enää osoitettavissa.

8.3 Vuodet 1973–77

Vuonna 1973 Meriläinen palasi *Psykke*-baletissaan elektroakustisen musiikin pariin ja tällä kertaa laajamuotoisen näyttämöteoksen puitteissa. On todennäköistä, että rytmi- ja sointielementteihin kohdistunut työskentely elektronisen musiikin studiossa jätti lähtemättömät jälkensä myös Meriläisen soitinteoksiin. *Psykhen* jälkeen valmistuneissa teoksissa on nimittäin etenkin rytmien ja soinnin kohdalla havaittavissa piirteitä, joita Meriläisen aikaisemmissa teoksissa ei esiintynyt. Kiinnostus sointia kohtaan ilmenee *4. pianosonaatissa* (1974), jossa *2. pianosonaatin* kai-ku- ja yläsäveleffektit laajentuvat käsittämään myös soinnin vieraannuttamisen – ts. suoraan pianon kieliltä aikaan saadut äänet, kuten ”tukahdutetut” äänet ja erilaiset flageoletit. *Sellokonsertossa* (1975) ja etenkin *5. sinfoniassa* (1976) sointivä- rin muutokset säätelevät jossain määrin jo muotorakenteita – ensin mainitun teok- sen toisessa osassa toteutuu samankaltainen soinnin vääristyminen kuin *3. sinfo- nian* hitaassa osassa. Toisaalta orkesterimusiikissa soinnilliset innovaatiot rajoit- tuvat edelleenkin jousisoittimien tavanomaisiin ponticello-, flautando- ym. soin- teihin sekä puupuhaltimien läppävibratoihin. Soinnin vallankumous koski näin ollen vielä tässä vaiheessa lähinnä pianotuotantoa – muiden soittimien kohdalla soinnin emansipaatio koitti vasta vuosikymmenen lopussa.

Soinnin merkityksen korostumiseen viittaavat kuitenkin useat sellaiset teki- jät, jotka eivät koske sointipaletin laajentamista normaalista poikkeavilla soitto- tavoilla. *Sellokonsertossa* ja *Dialogeissa pianolle ja orkesterille* (1977) esitellään joh- dantotahtien aikana tietynlainen ”sointikartta”, jotka johdattelevat kuulijan teoksille ominaisiin sointimaailmoihin. Etenkin *sellokonsertossa* tämä tietää sitä, ettei johdannon aikana kuulla lainkaan varsinaista teoksen alkumateriaalin esit- telyä, vaan sellainen seuraa vasta johdannon jälkeen kuultavien pää- ja sivuteema- kokonaisuuksien esittelyn yhteydessä. Jo *sellokonserton* johdannossa ilmenee pyr- kimystä tutkiskella yksittäisen sävelen erilaisia sointivärejä ja tendenssi vahvis- tuu *Dialogien* 2. osan alkujaksossa, jossa eri soittimet ja erilaiset soittotavat tuotta- vat yhden sävelen puitteissa valtavan rikkaan sointivärien kirjon. Tässä yhtey- dessä on syytä muistaa myös *sellokonserton* finaalisissa kellopelien tuottama kimmeltävä sointikenttä – sekä *Dialogien* vastaavassa osassa taskukampojen avulla luotu jousisoittimien perkussiivinen rapinaefekti.

4. pianosonaatissa ilmenee se, kuinka Meriläisen rytmiiikka alkaa saada yhä monipuolisempia ja hienovaraisempia ilmenemismuotoja. Vapaan ja säännöllisen rytmien välinen vuorovaikutus saa näinä vuosina (1973–77) ensimmäiset to- della merkittävät ilmentymänsä – ja samalla Meriläisen partituureissa alkaa esiin- tyä polyrytmisiä kudoksia, ts. kerroksellista rytmiiikkaa. Vakionuottiarvoin ete- nevä liike saa tärkeän johdannaisen: tempoiltaan vapaasti harventuvat tai tihen- tyvät kuviot, jotka *4. pianosonaatista* lähtien ovat tärkeä osa Meriläisen rytmiiikkaa. Samalla kun rytmi saavuttaa yhä merkittävämmän aseman Meriläisen partituu- reissa, toteutuu eräs paradoksaalinen ilmiö: rytmihahmot eivät suinkaan muutu entistä monimutkaisemmiksi vaan pikemminkin päinvastoin. *2. pianosonaatin* ensiosan kaltaisia monimutkaisia rytmisiä jakoja ja kestopuhteita esiintyy suoras- taan yllättävän vähäisessä määrin, jolloin Meriläisen rytmiiikka toteutuu mielui- ten esimerkiksi kuvioden tempoja hienokseltaan muuttaen, korusäveliä lisäämällä kuvioden yhteyteen, selkeiden rytmisten modusten (jambi, trokee, anapesti ym.) säästeliäällä käytöllä sekä kontrastitehoilla. Toisaalta *5. sinfoniassaan* Meriläinen

palaa vielä kerran *3. sinfonielle* ominaiseen vakionuottiarvoin etenevään rytmikaan ja Meriläiselle tyypillinen motorinen *perpetuum mobile*-liike ilmenee selkeimmin *Dialogien* finaalin ”rytmipassacagliassa”.

Pyrkimys erilaisten rytmisten tapahtumien samanaikaisuuteen ilmenee välittömästi myös uudenaikaisessa notaatiokäytännössä, kun Meriläinen alkaa johdonmukaisemmin tutkiskella *Concerto per trédecim* rajoitetun aleatorisuuden tarjoamia mahdollisuuksia. *Sellokonsertossa* esiintyy Meriläisellä ensimmäisen kerran ”laatikoiden” sisään piirrettyjä musiikillisia tapahtumia (yksittäisiä sävelpisteitä tai monisävelisiä kuvioita), jotka ovat joko ainutkertaisia tai joita toistetaan muusta kudoksesta riippumatta itsenäisessä tempossa. Näitä esiintyy myös *5. sinfoniassa* ja *Dialogueissa* ja ne muodostavat seuraavan kauden avausteoksen – ”*Mobile*” – *Ein Spiel für Orchester* (1977) – keskeiset rakennusainekset.

Selkeimmin Meriläisen polyrytmiikka toteutuu vaiherytmisissä, joka on tämän kauden varsinainen rytmiä koskeva uutuus, ja joka saa keskeisen aseman seuraavan kauden ensimmäisissä teoksissa *Mobile* ja *Simultus for Four* (1979). Ensimmäisen kerran vaiherytmi esiintyy elektroakustisessa baletissa *Alasin* (1975) ja soitinteoksissa sitä kuullaan ensi kerran *5. sinfoniassa*. Vaiherytmi on periaatteena sangen yksinkertainen tapa luoda musiikkiin polyrytmisiä kudoksia. 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. Meriläisen teoksissa vaiherytmi esiintyy poikkeuksetta muusta kudoksesta erillisenä ja itsenäisenä ilmiönä. Samaan aikaan vaiherytmien kanssa saattaa esiintyä urkupistemäisiä pitkiä säveliä tai sointuja, vapaarytmistä kuviointeja sekä perustahtiosoitukseen sidottua liikettä, jolloin lopputuloksena on hyvin moni-ilmeinen polyrytmisen kudoksen. On mielenkiintoista, että Meriläisellä vaiherytmi esiintyy voittopuolisesti rakenneyksiköiden rajakohdissa, ts. vaiherytmi on hyvin usein myös muotoa jäsentävä tekijä.

Rytmi ja sointi alkavat näin ollen yhä enenevässä määrin nousta tasavertaiseen asemaan säveltaso-organisaation kanssa ja tendenssi vaikuttaa hyvin johdonmukaiselta verrattuna Meriläisen aikaisempien kausien tuotantoon. Johdonmukaista tendenssiä noudattaa myös tämän kauden teosten säveltaso-organisaatio, mutta ehkä hieman yllättävällä tavalla. Edellisen kauden teoksissa esiintyneet konsonoivien harmonioiden ja tonaalisten kiinnesävelten merkitys kasvaa entisestään – jopa niin, että *5. sinfoniassa* ja *Dialogueissa* terssiharmoniat saavuttavat suorastaan temaattisen merkityksen. Konsonoivuus on kuitenkin edelleen kaksiaänistä: tutkimuksessa analysoimistani teoksista löytyi kolmisointuja kaiken kaikkiaan yhden käden sormilla laskettava määrä, joten voidaan edelleenkin todeta, että kolmisointu on Meriläiselle tabu. Etenkin matalassa rekisterissä pitkät, ”ai-kaa uhmaavat” urkupistemäiset sävelet luovat selkeitä vaikutelmia tonaalisista kiintopisteistä ja mikäli vielä huomioidaan *Meditaation* (1974) miltei vapaatonaalisuuteen assosioituva säveltaso-organisaatio sekä tämän kauden suurten orkesteriteosten mieltymys tummanpuhuvaan, ekspressiivissävytteiseen orkestrointiin voidaan todeta, että ”restaauraatio” on Meriläisellä tosiasia sivuten paikoin jopa keskieuropalaista neoromantiikkaa. Myös *2. pianokonserton* ja *3. sinfonian* sisältämä avoin ilmaisullisuus saa jatkoa tämän kauden teoksissa – ei vähiten *Dialogien* ensiosan ekspressiivisissä ja väkivaltaisissa purkauksissa ja *4. pianosonaatin* masiivisissa klustervyörytyksissä.

12-sävelisyys täydentyy tämän kauden teoksissa enimmäkseen jo totutulla tavalla – jälleen esimerkiksi *5. sinfoniassa* kromaattinen “kaistale” kerrallaan, jolloin täydentyminen osuu muotoyksiköiden rajakohtaan. Silti etenkin *sellokonsertossa* esiintyy jo viitteitä Meriläisen tulevaan tuotantoon: kun huomio kiinnittyy rytmiin ja sointiin, on säveltaso-organisaatiossa täsmälliset intervallirakenteet työntyneet jo siinä määrin taka-alalle, ettei 12-sävelisyyden täydentymistä yksinkertaisesti voida enää seurata totutulla tavalla, sillä flautandoissa, mikrintervalleissa, glissandoissa yms. soitinväri-ilmiöissä ei voida enää erottaa täsmällisiä sävelkorkeuksia. Tällainen sointivärikeskeinen ajattelutapa vahvistuu entisestään Meriläisen tuotannossa 1980-luvulle tultaessa.

Myös muotorakenteissa – niin mikro- kuin makrotasollakin – tapahtuu muutoksia: sävellysten rakentuminen alkutahdeissa esiintyvän materiaalin pohjalta ei välttämättä ole enää yhtä suoraviivaista kuin aikaisemmissa teoksissa ja kokonaisuudet alkavat yhä selvemmin etäännyä kahdenpuoleisista rakennemalleista, jotka ilmeisesti edelleenkin ovat vaikuttaneet sävellystyön taustalla. Mutta toisaalta *5. sinfoniassaan* Meriläinen luo tähän asti yhtenäisimmän – ja “sinfonisimman” – kokonaisuuden juuri alkumateriaalin vähittäiseen kasvuun ja transformaatioon perustuvalla komponoinnilla.

Yksiosaista *5. sinfoniaa* Meriläinen on itse luonnehtinut “joskus hyvinkin pelkistyväksi kolmivaiheiseksi klassiseksi kokonaišhahmoksi”. Kuten analyysi on osoittanut, tämä ei tarkkaan ottaen pidä paikkansa. Kokonaisuus jakaantuu kolmeen jaksoon ensisijaisesti keskijakson itsepintaisen rytmiostinaton myötä, mutta muutoin sinfonia on kaukana klassisista esikuvista. Lähin vertailukohta lienee Sibeliuksen myöhäisteosten motiiviteknikka, jossa aiheiden transformaatio ja metamorfoosiprosessit takaavat teoskokonaisuuden yhtenäisyydestä. Näin on laita myös Meriläisen *5. sinfoniassa*. Sinfonia alkaa korkeiden jousien klustermaisella “kirahduksella”, josta välittömästi kasvaa teoksen ensimmäinen, draamattisävytteinen pääaihe. Heti pääaiheen esittelyn jälkeen se transformoidaan lyyrisävytteiseksi linjaksi, josta muodostuu sinfonian toinen pääaihe. Kuten analyysi on osoittanut, ovat nämä kaksi aiheet todellakin läheistä sukua keskenään – saman intervallimateriaalin kaksi aivan erilaista ilmenemismuotoa. Ja koska molemmat aiheet olivat kuoriutuneet alkutahtien viuhkamaisesti avautuvan “klusterpurkauksen” sylistä, voi “kirahtavaa” alkuaihetta täysin oikeutetusti nimittää ydinmotiiviksi – Meriläisen tuotannossa ensimmäisen ja tutkittujen teosten joukossa ainoan kerran. Sinfonian tapahtumat voidaan nimittäin johtaa tähän ydinmotiiviin.

5. sinfonian pääaiheiden esittelyn jälkeen seuraa niiden välitön transformaatioprosessi – joka ei näin ollen keskity “perinteiseen tapaan” kehittäjäjaksoon. Varsinaista kehittäjävaihetta ei täten voida osoittaa ja koska teoksen päätösjaksossa ei tapahdu varsinaista alkujakson materiaalin kertausta, ei kokonaisuutta voida pitää sonaattimuodon kaltaisena kokonaisuutena. Jo ensimmäisen jakson aikana ylittyy raja transformaatiosta metamorfoosiin, kun teema-aiheista johdetut skaalamuodostelmat valtaavat kudoksen. Samalla käy myös ilmeiseksi, ettei aina voida yksiselitteisesti todeta, onko kukin transformaatio johdettu draamattisesta vaiko lyyrisestä aiheesta – tekijä, joka vaikuttaa olevan tyypillistä temaattiselle transformaatiolle pohjautuvalle musiikille. Kertauksen sijasta on tämän teoksen yhteydessä mielekkäintä puhua metamorfoosiprosessin lopputuloksen esittelystä, kuinka lyyrisen aiheen kerta kerralta laajemmat esiintymiset teoksen aikana puhkeavat viimein täyteen loistoonsa.

Tämän kauden muissa teoksissa muodot rakentuvat huomattavasti vapaammin kuin *5. sinfoniassa*. Vaikuttaa siis ilmeiseltä, että "sinfonisuus" merkitsee Meriläisellekin deduktiivista motiivitekniikkaa – kuten lukuisille muillekin Sibeliuksen jälkeisille suomalaissäveltäjille. Vastaavaa – mutta ei näin pitkälle vietyä – ajattelutapaa esiintyi myös Meriläisen *3. sinfoniassa*, jonka ensiosaa Heininen aivan oikeutetusti ylisti säveltäjän siihenastisen tuotannon yhdeksi korkeimmaksi saavutukseksi. Vaikuttaa ilmeiseltä, että "sinfonisuus" edellyttää Meriläisellä tietyn tyyppistä rakenteellista ajattelutapaa, jolloin mitä tahansa orkesteriteosta ei voida nimittää sinfoniaksi.

4. pianosonaatti on siinä mielessä Meriläiselle poikkeuksellinen teos, ettei sen ensiosan alkumateriaalin esittelyn yhteydessä esiinny viittauksia soinnillisiin aluevaltauksiin, ts. soinnin vieraannuttamiseen. Meriläiselle epätyypillistä ajattelutapaa edustaa sonaatin ensiosassa myös se, kuinka kolmijaksoisen kokonaisuuden keskijaksossa keskitytään uusien soinnillisten äänien tutkiskeluun sen sijasta, että työstettäisiin ensijakson materiaalia transformaation keinoin. Tai oikeammin ilmaisuna: pari johdannossa esiintynyttä aihetta yksinkertaisesti vain siirretään uuteen soinnilliseen miljööseen. Neliosaisen sonaatin muodostaman kokonaisuuden syklisyys toteutuu kuitenkin Meriläiselle tyypillisellä tavalla siirtämällä temaattisia aihioita – erityisesti "kelloaihe" muunnoksineen – osasta toiseen. Sonaatin finaalia voidaan myös pitää synteesinä edeltäneiden osien karakteristisista ominaisuuksista. Johdonmukaisesti etenevä transformatiotekniikka on *4. pianosonaatissa* väistynyt taka-alalle ja sen sijasta Meriläinen vaikuttaa keskittyvän pianon uusiin soinnillisiin mahdollisuuksiin ja vapaasti hahmottuvan rytmin käyttömahdollisuuksiin.

Tämän kauden konsertot – *sellokonsertto* sekä *Dialogeja pianolle ja orkesterille* – liittyvät lajiperinteeseen luonnollisesti siten, että ne ovat molemmat kolmeosaisia sisältäen klassis-romanttisen konserton tyypilliset osakarakterit. Molemmissa teoksissa kolme osaa nivotaan yhteen osien välisen tauon ajan soivien pitkien sävelten avulla – sama idea oli esiintynyt jo *Concerto per trédisissä*. Myös osasta toiseen siirtyvät temaattiset aiheet luovat yhtenäisyyttä ja luovat vaikutelman muodon syklisyydestä.

Sellokonserton ensiosa hahmottuu erittäin kiinteänä ja yhtenäisenä kokonaisuutena, joka rakentuu johdannossa esitellyistä sointisävyistä ja tämän jälkeen kuulluista pää- ja sivuteemakokonaisuuksien sisältämistä karkarakteristisista aineosista. Vaikka osa voidaankin jakaa – jälleen kerran – kolmeen jaksoon, niin kokonaisuus voidaan perustellusti hahmottaa myös toisella tavalla, johdantoon ja *seitsemään* jaksoon jakaantuvana kokonaisuutena. Joka tapauksessa sellokonserton avausosa ei tuota vaikutelmaa kahdenpuoleisesta rakenteesta, vaikka suppeassa päätösjaksossa teema-ainekset palaavat tyypistetyssä muodossa ja päinvastaisessa järjestyksessä *2. pianokonserton* tavoin. Kyseessä on jälleen jatkuva transformatioprosessi, jonka aikana etäännyttään yhä kauemmaksi alkulähtökohdista. Samoin kuin *5. sinfoniassa* ja *Dialogien* 1. osassa, myös *sellokonserton* ensiosassa teema-aiheet eivät loppujen lopuksi ole luonteiltaan toisilleen kovin vastakkaisia, joten niiden piirteet sekoittuvat hyvin helposti toisiinsa transformatioketjujen aikana.

Mikäli *sellokonserton* ensiosa oli altis erilaisille muototulkinnolle, sama pätee *Dialogien* avausosaan, joka voitaneen hahmottaa myös johdantoon ja *viiteen* jaksoon jakaantuvana kokonaisuutena – kolmejaksoisen rakenteen sijasta. Tällöin kaksi ensimmäistä jaksoa sisältävät pääaiheen kaksinkertaisen esittelyn ja

ensimmäiset transformaatiot. Kolmannessa jaksossa esitellään sivuaihe, joka integroidaan pääaiheen yhteyteen ja toteutetaan myös sivuaiheen transformaatio. Neljäs jakso vastaa ”kehittelyjaksoa” siinä mielessä, että siinä pää- ja sivuaiheet sulautetaan yhteen ja vieraannutetaan alkuperäisistä lähtökohdistaan. Viides jakso kertoo paljolti kolmen ensimmäisen jakson tapahtumia, mutta kyse on samalla myös transformaatioprosessin lopputuloksen esittelystä. On myös huomioitava, että vaikka *Dialogien*kin ensiosa sisältää perinteisen oloiset pää- ja sivuaiheet, ovat ne – 5. *sinfonian* ja *sellokonserton* ensiosan teema-aiheiden tavoin – siinä määrin lähellä toisiaan, että aiheiden ominaispiirteet alkavat sulautua yhteen jo yllättävän varhaisessa vaiheessa. Ei liene ihme, että seuraavan kauden teoksissaan Meriläinen luopuu kontrastoivien teemankaltaisten kokonaisuuksien käytöstä ja palaa jälleen aihekokonaisuuksiin, joiden sisältämien – esimerkiksi rytmiä koskevien – karakterististen ominaispiirteiden perusteella sävelarkkitehtuuri rakentuu.

Metamorfoosiperiaate ei vielä toteutunut *Dialogien* ensimmäisessä osassa, mutta teoskokonaisuuden kannalta se on olennainen sävellystekninen keinovara. *Dialogien* kolmen osan välinen temaattinen yhtenäisyys ja sukulaisuus on viety pitemmälle kuin missään toisessa tämän kauden teoksessa – jopa niin pitkälle, että ainoa looginen askel eteenpäin oli moniosaisesta muotokonseptista luopuminen ja siirtyminen yksiosaisiin teosihanteisiin. Tämä toteutuu välittömästi *Dialogien* jälkeen, Meriläisen seuraavalla tyylikaudella. Toisaalta jo *Papillonsissa* ja *Concerto per trédisissä* osien välinen yhtenäisyys toteutui juuri temaattisen sukulaisuuden perusteella. On myös mielenkiintoista, että samalla kun Meriläinen luopuu moniosaisista teoksista, hän luopuu myös lajiperinteeseen viittaavista teosotsakkeista (sinfonia, sonaatti, konsertto jne.) ja palaa niiden pariin – yksiosaisuuden puitteissa – vasta 1990-luvulla.

8.4 Vuodet 1977–81 ... 1986

Edellisen kauden laajamuotoisissa orkesteriteoksissa oli orastanut paitsi rytmin ja soinnin kohoaminen säveltaso-organisaation rinnalle tasavertaiseen asemaan, myös muotorakenteiden etääntyminen kahdenpuoleisista ajatusmalleista sekä moniosaisen teoskokonaisuuden fuusioituminen yksiosaiseksi kokonaisuudeksi. Tämä kaikki toteutui Meriläisen seuraavalla, vuonna 1977 alkavalla tyylikaudella – mutta ei yht’äkkisesti, sillä tyyllillistä muutosta oli 1970-luvun puolivälin teoksissa pohjustettu huolellisesti. Kyse onkin siitä, että *Mobilesta* (1977) lähtien tietyt Meriläisen musiikille aikaisemmin tyypilliset piirteet (etenkin konsonoivuus, periodinen rytmikka, ilmaisullisuus, ekspressiiviset ja massiiviset huipentumat) syrjäytyvät ja etualalle astuvat jo 1970-luvun puolivälin teoksissa esiintyneet uudet piirteet (etenkin rytmin ja soinnin merkityksen korostuminen sekä mieltymys hiljaisiin sointisävyihin).

Varsinkin ekspressiivisen ilmaisullisuuden ja runsaiden konsonoivien harmonioiden katoaminen kiinnittävät välittömästi huomiota *Dialogien* jälkeen valmistuneissa teoksissa. On myös syytä huomioida, kuinka 1970-luvun puolivälin laajamuotoisten orkesteriteosten jälkeen Meriläinen keskittyy *Mobilien* jälkeen kamari- ja soolosoitinmusiikkiin sekä dynamiikaltaan äärimmäisen hiljaisiin sointisävyihin. Vuonna 1973 uudelleen herännyt kiinnostus elektroakustista musiikkia kohtaan jatkuu edelleen ja sähköisesti toteutetut sävellykset vaikuttavat yhä sel-

keämmin muodostavan Meriläisen tuotannossa oman tyyllillisen juonteensa, jolle yksi yhteinen nimittäjä vaikuttaa olevan ilmaisullisuus – siis juuri se tekijä, joista Meriläinen soitinteoksissaan oli *Dialogien* jälkeen luopunut.

Säveltaso-organisaation puolesta *Mobilesta* lähtien Meriläisen musiikki muuttuu korostetun atonaaliseksi, jonka välittömimmin havaitsee konsonoivien harmonioiden (terssit, sekstit, kvartit, kvintit) dramaattisena vähentymisenä. Pitkillä urkupistemäisillä sävelilläkään ei enää luoda niinkään tonaalisten kiinnesävelten vaikutelmia, vaan niiden tehtävänä on ensisijaisesti luoda musiikillisia ”tiloja” ja tuoda kudokseen ”aikaa uhmaavia”, temporaalista aikakäsitystä hämäättäviä elementtejä. Selkeitä tonaalisia kiinnesäveliä esiintyy vielä *Mobilessa* ja *Simultuksessa*, mutta ei enää *Kymassa* ja *Kineettisessä runossa*. Musiikilliset aiheet suosivat luonteiltaan neutraaleja, vapaarytmisiä arabeskeja, jotka oikullisesti kiertelevät suppealla sävelalalla, tai sitten muutamasta sävelestä koostuvia kuvioita ja skaalamuodostelmia – kuten 1960-luvun jälkipuoliskon teoksissa. Meriläinen palaa jälleen abstrakteihin intervallikombinaatioihin. *Simultuksesta* lähtien huomio kiinnittyy myös runsaaseen mikrintervallien käyttöön. Säveltaso-organisaation puolesta poikkeuksellisin teos tältä ajalta on pianosarja *Cinque notturni* (1978), joka onkin avoimen retrospektiivinen teos, tavallaan Meriläisen lopullinen hyvästijättö 1970-luvun restauraatiopyrkimyksille. Samalla sarja osoittaa omalta osaltaan, ettei Meriläisellä tälläkään kertaa tyyllillinen muutos ollut yht’äkkäinen tapahtuma vaan vähittäinen siirtymä.

Mobilesta lähtien rytmi ja sointi saavuttavat lopullisesti korostetun aseman Meriläisen musiikissa ja usein tämä tarkoittaa myös sitä, että säveltaso-organisaatio jää muihin parametreihin nähden toisarvoiseen asemaan – selkeimmin *Simultus for Four* -kvartetossa. Etenkin *5. sinfonian* mutta myös *4. pianosonaatin*, *sellokonserton* ja *Dialogien* sävelarkkitehtuuria oli vielä mahdollista tarkastella pitkälle eriytyneen motiivitekniikan näkökulmasta käsin, mutta *Mobileen* ja sen jälkeen valmistuneisiin teoksiin tällainen lähestymistapa ei kuitenkaan ole enää mielekäästä.

Muutokset parametrien välisissä hierarkioissa heijastuivat välittömästi myös Meriläisen musiikin nuottikuvaan, jota alkavat hallita jo *sellokonsertossa* esiintyneet yksittäiset sointupisteet sekä oman ”laatikkonsa” sisään piirretyt, niin tempoon kuin karakterin puolesta itsenäiset tapahtumat, jotka ovat joko ainutkertaisia tai aleatorisesti toistuvia. Itsenäisten musiikillisten tapahtumien ajalliset kestot ilmoitetaan vaakasuorilla viivoilla ja ehdottomat vertikaaliset samanaikaisuudet ilmaistaan pystysuorilla nuolilla. Kauden avusteos, *Mobile*, on Meriläisen aleatorisimpia partituureja. *Mobilen* jälkeen syntyneissä sävellyksissä (kuten *Simultus* ja *Kyma*) Meriläinen käyttää sekunteja ilmaisemaan taukojen kestoa, ja viimein *Paripelissä* sellolle ja pianolle (1980) sekä *Kineettisessä runossa* pianolle ja orkesterille (1981) Meriläinen käyttää jo suvereenisti samanaikaisesti erilaisia aikanotatioita – tila-aikaa, kontrolloitua aleatorisuutta ja (vähiten) perinteistä tahtinotatiota.

5. sinfoniassa esiintynyt vaiherytmi saa etenkin *Mobilessa* ja *Simultuksessa* erittäin keskeisen aseman – voidaan sanoa, että teokset ovat vaiherytmin kyllästämiä. Näissä teoksissa vaiherytmi esiintyy myös poikkeuksetta muotoyksiköiden rajakohdissa. Vaikuttaa kuitenkin ilmeiseltä, että vaiherytmin ahkera ja systemaattinen sovellutus johtui osittain myös siitä, että vaiherytmin avulla Meriläinen saattoi tutkia kerroksellisen rytmikan tarjoamia mahdollisuuksia. Jo *Kymasta* lähtien Meriläinen nimittäin luopuu vaiherytmin mekaanisesta toteutuksesta, jolloin viit-

taukset vaiherytmiin osallistuvat tasavertaisina muiden rytmisten tekijöiden ohella polyrytmisen tekstuurin luomiseen.

Soinnin entistä korostuneempi asema ilmenee etenkin mielenkiintona instrumenttien poikkeuksellisiin soittotapoihin ja tämä kiinnostus säilyy pitkin 1980-lukua, mikä ilmenee ... ”*mutta tähän on maisema, monsieur Dali!*” -teoksen (1986) analyysistä. 4. *pianosonaatin* soinnilliset aluevaltaukset laajentuvat käsittämään myös puhallin-, jousi- ja lyömäsoitinten monipuolisia käsittelytapoja. Sointielementtiin liittyy olennaisena tekijänä myös Meriläisen yhä kasvava mieltymys hiltajaisia sointisävyjä kohtaan ja etenkin puupuhaltimille kirjoittaessaan säveltäjä vaikuttaa etsivän kuuloalueen rajoilla olevia henkäyksiä. Orkesterimusiikin vähentyminen ja kamari- ja soolotuotannon lisääntyminen vuoden 1977 jälkeen johtui varmasti osaksi Meriläisen karvaista kokemuksista *Mobilien* orkesteriharjoituksissa, mutta hyvin todennäköisesti myös kiinnostuksesta dynamiikaltaan vaimeaan musiikkiin (jota jo *Mobilien* sointimaailma edusti), joka parhaiten toteutuu pienkokoonpanoille sävelletyssä musiikissa. Sointia koskevat tekijät osallistuvat yhä enenevässä määrin myös teosten muotojen jäsentymiseen.

On mielenkiintoista että tyylilliset muutokset *Dialogien* jälkeisessä tuotannossa ilmenevät vähiten – jos ollenkaan – muotorakenteissa. Juuri muotojen komponoinnin puolesta Meriläisen tuotanto hahmottuu harvinaisen yhtenäisenä kehityslinjana varhaistuotannon *Epyllionista* ja 2. *sinfoniasta* lähtien. 1970-luvun puolivälin tietyt teokset olisivat saattaneet ennakoida sitä, että Meriläinen olisi luopumassa alkumateriaaliin nojaavasta työskentelytavasta. Näin ei kuitenkaan käynyt. *Mobile*, *Simultus*, *Kyma*, *Kineettinen runo* ja *Maisema* rakentuvat jokainen alkutahdeissa esiteltyjen materiaalien transformaatioiden varaan. Silti myös alkumateriaalien analysointi paljastaa uuden tyylillisen vaiheen alkamisen Meriläisen tuotannossa: alkumateriaalissa olennaista ovat rytmiä ja tavallisesti myös sointia koskevat tekijät – säveltasorganisaatiolla on vain vähäinen osuus, jos sitäkään. Kirkkaimmin rytmien aseman korostuminen Meriläisen musiikissa ilmenee *Kymassa* ja *Kineettisessä runossa*, joiden kokonaisuudet rakentuvat rytmiä koskevien tekijöiden varaan. Vaikuttaa myös ilmeiseltä, että samalla kun säveltasorganisaation merkitys väistyy taka-alalle, ovat Meriläisen teokset aikaisempaa alttiimpia metamorfoosille: raja transformaatiosta metamorfoosiin ylittyy verrattomasti helpommin – ja samalla selkeämmin – kuin edeltäneissä 1970-luvun teoksissa.

Dialogien jälkeen valmistuneissa teoksissa Meriläinen luopuu kaksiteemaisuuteen nojaavasta muotoajattelusta, jollainen oli hänelle tyypillistä 2. *pianokonsertosta* alkaen. Tai täsmällisemmin ilmaistuna: kaksiteemaisuus korvautuu tutkituissa teoksissa vapaan ja säännöllisen rytmien välisellä vuorovaikutuksella, joka esiintyy myös näennäisesti yksiteemaisessa *Kineettisessä runossa*. 1970-luvun sävellyksissä pää- ja sivuaiheet (tai teemoja vastaavat kokonaisuudet) olivat usein jo teosten alkuvaiheissa hyvin lähellä toisiaan, jolloin teema-aihioiden piirteitä oli toisinaan vaikea erottaa toisistaan transformaatioprosessien aikana. Ensisijaisesti tämä johtuu siitä, että teemakokonaisuuksien intervallirakenteet (säveltasorganisaatio) eivät milloinkaan vakiinnu. Keskeisellä sijalla ovat näin ollen esimerkiksi intervallien laajuus ja liikesuunta sekä teemakokonaisuuksien muodostama hahmo. Edes ensisilmäyksellä karakteristisilta vaikuttavat harmoniset yksityiskohdat eivät teoksen kuluessa ole olennaisia, kuten esimerkiksi terssiharmoniat 5. *sinfonian* sivuaiheessa ja *Dialogien* molemmissa teema-aihioiden: ne eivät loppujen lopuksi sittenkään ole hahmojen tunnistettavuuden kriteerejä, sillä

teoksen kuluessa terssi-intervalleista voidaan luopua ilman, että hahmojen tunnistettavuus kärsisi. Täten teema-aihioiden identifiointi perustuu olennaisilta osin muihin parametreihin kuin säveltaso-organisaatioon. Näitä ovat etenkin rytmi ja tempo (mukaan lukien säännöllinen ja vapaa rytmi), dynamiikka, sointiväri ja kosketustapa sekä yleisesti ottaen hahmon ääriiviivat. Tämän tyyppinen temaattisten aiheiden rakentamistapa korostuu entisestään *Mobilesta* alkaen, jolloin säveltaso-organisaation merkitys Meriläisen teoksissa vähenee ja aiheiden karakteristiset ominaisuudet nojaavat ensisijaisesti rytmiin ja sointiin.

Meriläinen suosii edelleenkin kolmeen jaksoon jakaantuvia teoskokonaisuuksia, mutta vähäisimmätkin viitteet kahdenpuoleiseen rakenteeseen ovat tutkituista teoksista poistuneet. Näiden teosten valossa jopa *sellokonserton* tai *Dialogien* ensiosat vaikuttavat perinteisiltä muotokokemuksilta. On myös syytä huomioida, kuinka *Kyma* ja *Maisema* ovat luopuneet kolmijaksoisestakin rakennepiirteistä. Analysoitujen teosten päätösvaiheissa esiintyi ainoastaan poikkeustapauksissa selkeitä viittauksia alun tapahtumiin, mikä aiemmin oli Meriläiselle hyvin tyyppillistä. Näitä poikkeuksia olivat *Mobile* ja pianosarjan *Cinque notturnin* osat, joiden viime tahdeissa tapahtuva alun tapahtumien mieliinpalautus palauttaa jälleen kerran kokonaisuuksiin muodon symmetrian. Syklisyys toteutuu analysoiduissa teoksissa materiaalin yhtenäisyyden sekä transformaatio- ja metamorfoosiprosessien tuloksena. Uuden tyyliin tutkituista teoksista ainoa moniosainen sävellys on *Cinque notturni*, jossa syklisyys toteutuu siten, että jokin osan sisältämä ominaisuus siirtyy seuraavan osan lähtökohdaksi.

Rytmin kohoaminen musiikin keskeisimmäksi parametriksi ilmenee erityisen hyvin *Simultuksen*, *Kyman* ja *Kineettisen runon* rakenteissa: niistä jokainen pohjautuu viime kädessä vapaan ja säännöllisen rytmin väliseen vastakohtaisuuteen tai vuorovaikutukseen. Etenkin *Simultuksessa* ja *Kymassa* lisäksi sointi on keskeinen rakenteellinen elementti. Ehkä rytmin emansipaatio toteutuu kaunopuheisimmin *Kineettisessä runossa*, jonka aloittavan rytmisolun totaalisesta metamorfoosista teos rakentuu jänteväksi kokonaisuudeksi. *Kineettisen runon* yhteydessä voidaan lisäksi puhua aidosta fuusiomuodosta sikäli, että kokonaisuuteen integroidut hidas jakso ja scherzon omainen vaihe eivät enää noudata perinteistä sektiojakoja. Tässä suhteessa *Kineettinen runo* on ainutkertainen tutkittujen teosten joukossa. Toisaalta *Kineettinen runo* palaa selvästi *2. pianokonserton* ja *3. sinfonian* rakenteelliseen ajattelutapaan sikäli, että alkutahdissa esiintyvä säännöllisen ja vapaan rytmin välinen dualismi toteutuu teoksen muodonnassa myös makrotasolla.

Maiseman muotodramaturgia vaikuttaa puolestaan rakentuvan ensisijaisesti soinnillisten tekijöiden varaan – tarkemmin sanoen soinnilliseen kasvuun ja materiaalin tihentymiseen sekä normaalin ja vieraannutetun soinnin väliseen dualismiin. Toisaalta myös vapaan ja säännöllisen rytmin välinen vuorovaikutus on keskeisessä asemassa – siitäkin huolimatta, että teos etenee kauttaaltaan säännöllisten tahtiosoitusten puitteissa. Normaalin soinnin tietoinen tuhoaminen *Maiseman* toisessa jaksossa johdattaa ajatukset jopa *3. sinfonian* hitaan osan ajatusmaailmaan. Muitakin Meriläisen aikaisempaan tuotantoon viittaavia piirteitä on havaittavissa. *Maiseman* yksi rakenteellisista juonista on melodisen eleen vähittäinen kasvaminen yhä laajemmaksi kokonaisuudeksi johdattaen näin ajatukset *Epyllionin* käyrätorviteemaan ja *5. sinfonian* lyyriseen sivuaiheeseen. Ja mikä merkillisintä: tutkittavista teoksista ainoastaan *Maisemaa* voidaan perustellusti

analysoida *2. pianosonaatin* kolmen “peruskarakterin” tarjoamasta näkökulmasta käsin.

8.5 Johtopäätöksiä

Analysoitujen teosten valossa Usko Meriläisen tuotanto vaikuttaa hyvin yhtenäiseltä ja laadultaan korkeatasoiselta. Tyyllilliset vaihtelut eivät ole yht’äkkisiä, vaan vähittäisiä siirtymiä yhdestä tyyllillisestä näkemyksestä toiseen, jotka eivät tapahdu hetken mielijohteesta vaan perusteellisten harkintojen tuloksena. *Mobilesta* alkanut Meriläisen uusi tyyllinen vaihe saattaa ensi alkuun vaikuttaa hyvinkin radikaalilta muutokselta, mutta – kuten analyysit ovat osoittaneet – tätäkin muutosta on pohjustettu monissa 1970-luvun puolivälin teoksissa. Tutkimuksessa viimeisenä analysoitu teos – *Maisema* – osoittaa myös, että tyyli-muutos oli luonteeltaan pysyvä. Radikaaleinta tyyllistä vaihtelua Meriläisen tuotannossa esiintyi vuosina 1963–66, mutta tämän voi havaita ainoastaan tarkastelemalla näiden vuosien teosten muodontaa: epävarmuus 12-sävelisyyden hallinnassa heijastuu erilaisten rakennevaihtoehtojen kokeiluna. Ilmeinen kriisi laukeaa *2. pianosonaatin* karakteristiikassa, jonka sisältämiä rakenteellisia mahdollisuuksia Meriläinen oli tutkinut jo kaksi vuotta aiemmin *2. sinfoniassaan*.

Tutkimuksessa analysoidut sävellykset osoittavat kiistatta sen, että jokainen Meriläisen teos on yksilöllinen, eikä kahta keskenään identtistä muotoratkaisua tutkittavien teosten joukosta löytynyt. Kyse ei kuitenkaan ole jälkisarjallisen ainutkertaisuusprinsiipin tavoittelusta, sillä Meriläiselle tyypillinen tapa komponoida teos alkumateriaalin tarjoamista mahdollisuuksista käsin luo samalla säveltäjän tuotannolle rakenteellisen ja tyyllisen yhtenäisyyden vaikutelman: tietyt rakenteelliset ratkaisut säilyvät vakioina teoksesta toiseen, vuodesta toiseen ja jopa vuosikymmenestä toiseen – mutta näitä ratkaisuja toteutetaan jokaisessa teoksessa yksilöllisellä tavalla.

On mielenkiintoista, että Meriläisen tuotannon ainutkertaisimmat, teoskohtaiset ratkaisut esiintyvät *2. pianosonaatissa*, jonka sisältämä karakteristiikka on kirjallisuudessa sittemmin laajentunut Meriläisen muitakin teoksia koskeväksi rakenteelliseksi tekijäksi. Tämä ei tarkkaan ottaen pidä paikkansa. Tutkituista teoksista ainoastaan kaksikymmentä vuotta *2. pianosonaatin* jälkeen valmistunutta *Maisemaa* voidaan luontevasti ja perustellusti lähestyä kenttä-, linja- ja pistekarakterien tarjoamasta näkökulmasta. *2. pianosonaatin* yhteydessä Meriläinen nimitäin esittelee myös metamorfoosiin johtavan transformaatioperiaatteen, joka muodostuu säveltäjälle tyypilliseksi sävellystavaksi. Karakteristiikka ei ole tekniikka, vaan karakteristisuus toteutuu *2. pianosonaatin* jälkeisissä teoksissa alkumateriaalin sisältämien karakterististen ominaisuuksien – kuten vastakohta-asetelmien – transformaatioiden pohjalta. Kolme “peruskarakteria” ovat lisäksi sen verran yleinen ja väljä hahmottamismenetelmä, että sen kaltaista hahmotusperiaatetta voidaan löytää muidenkin nykysäveltäjien tuotannosta – eikä vähiten Korvat auki -ryhmittymän ensimmäisen säveltäjäpolven varhaisteoksista. Kolme “peruskarakteria” voidaan helposti löytää erityisesti piano- ja orkesterimusiikista, mutta etenkin “kentän” ominaisuuksia on vaikea identifioida kamarimusiikkiteoksista, mikä ilmenee selkeästi jo *2. pianosonaatin* jälkeen valmistuneesta

kamarimusiikkiteoksesta *Metamorfora per 7*. On totta, että hyvin monista Meriläisen teoksista voidaan ”peruskarakterit” löytää, mutta niiden merkitys kokonaisuuden kannalta ei ole yhtä keskeinen kuin *2. pianosonaatissa* – tai *Maisemassa*.

Meriläisen teokset alkavat poikkeuksetta teoksen alkumateriaalin esittelyllä. Esittely saattaa saada selkeän johdanto-funktion, joka eriytyy selkeästi omaksi kokonaisuudekseen (esimerkiksi *2. pianokonsertto*), mutta esittely saattaa myös liittyä saumattomasti teoksen (tai sen osan) ensimmäiseen jaksoon, jolloin esittelyn nimeäminen itsenäiseksi johdannoksi on tulkinnanvaraista (esimerkiksi *Kineettinen runo*) – usein tässäkin tapauksessa esimerkiksi tekstuurin muutos, kromaattisen totaalin täydentyminen yms. tekijät erottavat esittelyn muusta kokonaisuudesta itsenäiseksi taitteeksi. Toisinaan Meriläisen teosten alussa esitellään tietynlainen ”sointikartta”, joka soinnillisesti johdattaa kuulijan teoksen miljööseen (etenkin *sellokonsertto*), jolloin saattaa vaikuttaa siltä, ettei alkumateriaalin esittelyä esiinny. Alkumateriaali esitellään siinä tapauksessa välittömästi johdannon jälkeen.

On myös mielenkiintoista, että Meriläinen rakentaa moniosaisen teostensa ensimmäiset osat poikkeuksetta vastaavalla tavalla kuin yksiosaiset teoskokonaisuudet. Tämä tietää sitä, että musiikillinen painopiste on ehdottomasti teosten avausosissa. Teosten muut osat jatkavat tavalla tai toisella ensiosan materiaalin työstämistä, mutta tavallisimmin huomattavasti väljemmissä puitteissa kuin avausosissa. Meriläisen teoskokonaisuudet jakaantuvat poikkeuksetta jaksoihin ja/tai taitteisiin, joiden kuluessa alkumateriaalia työstetään tavallisesti kerta kerralta laajempien kokonaisuuksien puitteissa. Hyvin usein uusi jakso tai taitekontrastoi edellistä jaksoa tai taitetta, sisältäen esimerkiksi viitteitä hitaan jakson tai scherzon omaisen taitteen sävyihin. Tyypillisimmillään teoskokonaisuus jakaantuu kolmejaksoiseksi kokonaisuudeksi, mutta kahdenpuoleisia muotokokemuksia syntyy yllättävän harvoin. Tyypillistä on myös se, että kokonaisuuden päättävässä jaksossa esitellään transformaatio- tai jopa metamorfoosiprosessin lopputulos, tai että kokonaisuus päättyy alun tapahtumien mieliinpalautukseen – ts. muodon symmetrian palauttavaan eleeseen.

Teosanalyysit ovat paljastaneet myös sen, että Meriläisen säveltäjäasenteelle on ominaista intuitiivisuus: teoskokonaisuudet rakentuvat alkumateriaalin sisältämien mahdollisuuksien puitteissa ja tavallaan omien sisäisten lakien ehdoilla. Säveltäjän tehtävänä on tällöin havaita alkumateriaalin sisältämät ”latentit” ominaisuudet ja komponoida teos kuuliaisena näiden ominaisuuksien kehittymismahdollisuuksille. Tai kuten Meriläinen sanoo: ”Merkillistä on se, että sävellyks on olemus jo varsin varhain, sen laatu on ymmärrettävä enkä enää ole vapaa toimimaan ottamatta häntä (She) huomioon” (Meriläinen 2000). Leimallista Meriläisen intuitiiviselle asenteelle on myös se, ettei hänen teoksistaan voida osoittaa systemaattisten proseduurien käyttöä – esimerkiksi vakioasteikkomuodostelmia ei esiinny ja jopa intervallitarkat inversiot ja symmetriset rakenteet ovat hänen teoksissaan poikkeuksellisia. Tätä taustaa vasten tarkasteltuna vaiherytmien mekaaninen käyttö etenkin *Simultuksessa* on Meriläisen säveltäjäluonteelle hyvin epätavallista.

SUMMARY

The object of this study are the works of Finnish composer Usko Meriläinen (b. 1930), from his early neo classical compositions of the late fifties to his mature post serialistic style of the eighties. The study represents score-centered analysis in which the main research materials are the scores of Meriläinen's compositions. The main hypothesis for the analyses is that Meriläinen constructs his compositions by means of gradual transformation and / or metamorphosis of the basic material which is introduced in the first measures of each composition. In Meriläinen's works this basic material covers elements of pitch organisation, harmony, rhythm and timbre and so the analysis have to cover all parameters of music instead of only one which usually is pitch organisation and / or harmony. The main object of the analyses are the structures as well as the equality of musical parametres in Meriläinen's compositions. In this study it was attempted to find answers to the following two main questions:

(1) Although the tone language in the music of Meriläinen might be regarded as modernistic (i.e. post serialistic), his attitude towards compositional process nevertheless seems to be concervative. Modernism in his music seems to appear as atonalism and as a tendency towards equality of musical parametres (pitch organisation, harmony, rhythm, timbre) whereas concervatism seems to appear as predilection for to compose a work from the basic material introduced in the first measures of a composition, and it seems that this basic material may sometimes (but not always) arrange to resemble traditional structures (like binary forms or even sonata form). The analyses of this study will also determine how unique are the structures of Meriläinen's compositions. In other words this study seeks an answer to a question how Meriläinen composes his works.

(2) The second main question concerns the equality of musical parametres in the works of Meriläinen. In the literature it is argued that already after the dodecaphonic phase in the middle of the sixties Meriläinen was shifting towards an ideal of equality between different parametres. However, the process towards this equality seems to be much longer than it is proposed thus far. In fact it seems to be a process in which pitch organisation gradually loses its dominate role, and by the year 1977 rhythm and timbre will finally appear as equal as pitch organisation. One purpose of this study is to examine how the changes in the hierarchy between parametres affect changes into micro and macro structures of compositions. In other words this study seeks an answer to a question how the compositional style of Meriläinen changed in the middle of the seventies, and was this an abrut change or rather a gradual shifting from one stylistic conception to an other.

This study requires a comprehensive familiarity with the works of Meriläinen, beginning from his early neo classical compositions of the late fifties. The purpose of this study is, however, to give detailed analyses of the compositions from the years 1976–81 and to determine is it possible to recognize stylistical changes in the music of Meriläinen during these years. The main objects of analytical inquiry are especially *Symphony No. 5* (1976), *Dialogues for Piano and Orchestra* (1977), *Mobile - ein Spiel für Orchester* (1977), *Cinque notturni per piano* (1978), *Simultus for Four* (1979), *Kyma for String Quartet* (1980) and *A Kinetic Poem for Piano and Orchestra* (1981). The analyses define how the small constituents of

the compositions are made up (micro analysis), how these constituents unite in larger sections (middle analysis), and finally how these sections together form a harmonious whole – i.e. a composition (macro analysis).

This study consist of two sectors: on the one hand the compositions of Meriläinen from the years 1976–81 and on the other hand his works before 1976. The main purpose of the latter sector is to bring comparison material for the analyses of the previous sector, but it is also an independent research item in which it is purpose to examine both the compositional crisis of Meriläinen during the years 1963–66 and the stylistic features of the works by Meriläinen after this crisis which was solved in his *Second Piano Sonata* (1966). In other words one main purpose is also to examine the transitional stage from dodecaphony to post serial, free twelve-note music.

The analyses show that the works of Meriläinen are very coherent and of high standard. Stylistical changes are not abrupt but gradual shiftings from one stylistic conception to an other. The new stylistical phase which is introduced in *Mobile* (1977) may at first glance seem to be very radical but, as the analyses shows, this stylistical change was prepared in many compositions of the mid-seventies. The last composition which is analysed in this study, “...but this is a landscape, monsieur Dali!” (1986), shows also that this stylistical change remained actual in the music of Meriläinen during the eighties. The most radical stylistical changes appeared in the works of the years 1963–66 but this is possible to find out only if one examines the structures of these works: uncertainty to handle chromatic scale without any strict techniques (like serialism) was reflected in the variety of structures being used. The evident crisis was solved in the so called character technique of the *Second Piano Sonata*, although the possibilities of this technique was examined already in the *Second Symphony* (1964).

The analyses in this study show that the so called character technique was the structural principle only for the *Second Piano Sonata*. After this work Meriläinen no longer used three musical characters (a point, a field and a line) as a starting point of compositional process but rather very general ways to express the basic material of his works; usually he uses different polarities like consonant sound – dissonant sound, steady rhythm – free rhythm, large intervals – small intervals, rapid figure – slowly moving figure and so on.

The transformation and metamorphosis technique of musical characters becomes a norm on his *Second Piano Sonata* at the latest but as early as in his *Concerto for Orchestra* (1956) there are signs of this technique. It is interesting to notice that the most unique structural decisions in Meriläinen’s works appear in the *Second Piano Sonata*, and that these decisions – the so called character technique – are in the literature afterwards applied to cover all the works by Meriläinen. In fact this is not true. The characters (and at the same time the basic material) of the *Second Piano Sonata* are a line (for example a melodic line), a field (for example a cluster) and a point (for example a singular note and its repetitions). In the compositions analysed in this study only the “...but this is a landscape, monsieur Dali!” could with a good reason be analysed via these three musical characters. In his *Second Piano Sonata* Meriläinen also introduces the transformation and metamorphosis technique which will remain for him the typical way to compose his works from now on. The structures of the compositions after the *Second Piano Sonata* are built upon the transformation and metamorphosis of the characteristic properties of the basic material. It is also worth to mention that the three musical characters of

the *Second Piano Sonata* are so common ways to organize music that it is possible to find them in numerous works by other contemporary composers. It is evident that a line, a field and a point are easy to find especially from orchestral music and from piano pieces but from chamber music it is usually impossible find a field – this is evident already from Meriläinen's *Metamorfora per 7* (1968) for a instrumental group which was composed two years after the *Second Piano Sonata*. It is true that in many works by Meriläinen it is possible to identify the three musical characters but it is also true that their role in the structure are not as essential as in the *Second Piano Sonata* – or in the “...but this is a landscape, monsieur Dali!”.

The analyses in this study show that each composition by Meriläinen is structurally unique and no identical structures exist among his compositions. Meriläinen's intention is not to achieve unique structure for each new composition in the manner of many post serial composers but rather it is a question how to compose each work from the possibilities of the basic material introduced in the beginning of the composition. At the same time this way to compose creates also both structural and stylistical unity to his compositions: some structural decisions remain actual from one work to an other, but these decisions are applied unique ways in every compositions.

It is interesting to notice that Meriläinen composes the first movements of his multipartite works in the same way as his single movement compositions. This means that the musical emphasis is in the opening movements whereas the remain movements continue – in one way or another – to develop the material introduced in the first movement, though usually in a more modest manner. The compositions of Meriläinen divide without exception into several sections and in the course of these sections the basic material is usually worked into larger wholes. It is usual that a new section makes a contrast to an earlier section and the middle sections of a composition may also have scherzo-like elements or features of a slow movement (i.e. there are elements of a scherzo and / or a slow movement integrated into singular movement). Very often a singular movement divides into three section but in that case the structure is not necessarily a binary form. It is very typical that during the last section of the movement the final result of the transformation and metamorphosis processes will be introduced, or that the movement ends with a reproduction of the material introduced in the beginning of the composition.

The analyses in this study shows also that Meriläinen's attitude towards composition is very intuitive: he uses no pre-calculated schemes but instead relies on his intuition. It is a responsibility of a composer to find out the “inner laws” of basic materials and to compose a work in respect to these “laws”. The tone language of Meriläinen's works is modern (post serial) but the structures of his compositions are indisputably tied up with tradition.

LÄHTEET JA MUU KIRJALLISUUS

Painetut

- Aaltoila, H. 1978. Etäisiä, erilaisia. *Uusi Suomi* 24.04.1978.
- Aho, K. 1982. Musiikin muotoanalyysistä. *Musiikki* 3, 220–240.
- Aho, K. 1992a. Nikolai Roslavets – avantgardisti ja henkinen proletaari. Teoksessa K. Aho *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus, 106–115.
- Aho, K. 1992b. Sävellyksen dramaturgiasta. Teoksessa K. Aho *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Jyväskylä: Gaudeamus, 262–277. Alunperin julkaistu *Sävellyks ja musiikinteoria* -lehdessä 2/1991.
- Anttila, J. 2002. *Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkiteatteria ja kulttuuriradikalismia*. Jyväskylä Studies in the Arts 81. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Bartolozzi, B. 1967. *New Sounds for Woodwind*. Italiasta englanniksi kääntänyt Reginald Smith Brindle. Lontoo: Oxford University Press.
- Bent, I. 1987. *Analysis*. The New Grove Handbooks in Music. Hong Kong: Macmillan Press.
- Bodman Rae, C. 1999. *The Music of Lutoslawski*. Lontoo: MPG Books Ltd.
- Brindle, R.S. 1966. *Serial Composition*. Oxford: Oxford University Press.
- Brindle, R.S. 1975. *The New Music. The Avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Castrén, M. 1986. Huilujen ja jousien pidot. *Uusi Suomi* 31.08.1986.
- Cope, D. H. 1984. *New Directions in Music*. (4. painos) Iowa: Wm. C. Brown Publishers.
- Dallin, L. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition*. (3. painos) Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Co.
- Daniel, O. 1980. Ernst Krenek. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 10. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 253–256.
- Drabkin, W. 1980. Theme. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 18. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 736.
- 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. 1978. *Boulez*. Oxford Studies of Composers (16). Oxford: Oxford University Press.
- Griffiths, P. 1981. *Modern Music. The avant garde since 1945*. Lontoo: JM Dent & Sons Ltd.
- 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.)

- Halbreich, H. 1989. *Giacinto Scelsi: Quattro pezzi – Anahit – Uaxuctum*. Esittelyteksti äänitteeseen Accord 200612. Saksasta englanniksi kääntänyt Elisabeth Buzzard. Pariisi: Musicisc, 20–27.
- Heikinheimo, S. 1978. Kaupunginorkesterin vauhdinotto ja nousu. *Helsingin Sanomat* 23.04.1978.
- Heininen, P. 1972. Usko Meriläinen. *Musiikki* 2, 67–99.
- Heininen, P. 1978. *Paavo Heininen: Sinfonia nro 3 op. 20*. Esittelyteksti äänitteeseen ODE 722-2. Helsinki: Ondine Oy.
- Heininen, P. 1982. Erik Bergman 1970-luvulla. *Musiikki* 3, 194–219.
- Heiniö, M. 1979. Sointi Witold Szalonekin teoksessa Les Sons. *Musiikki* 1, 11–29.
- Heiniö, M. 1981. Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa. *Musiikki* 1, 1–89.
- Heiniö, M. 1982. *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesittelyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Edition Fazer.
- Heiniö, M. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Heiniö, M. 1985a. 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 motiivianalyttiseen Kokkos-tutkimukseen. *Musiikki* 3–4, 25–44.
- Heiniö, M. 1995. *Aikamme musiikki 1945–1993*. Suomen musiikin historia 4. Porvoo: WSOY.
- Heiniö, M. & Jalkanen, P. & Lappalainen, S. & Salmenhaara, E. 1994. *Suomalaisia säveltäjiä*. Keuruu: Otava.
- Hämeenniemi, E. 1982. *ABO – Johdatus uuden musiikin teoriaan*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1.
- Kaipainen, J. 1980. *Paavo Heininen: Poesia squillante ed incandescente – sonata per pianoforte op. 32a*. Esittelyteksti äänitteeseen TA 8010. Helsinki: Tactus Oy.
- Kaipainen, J. 1990. *Usko Meriläinen: Jousikvartetto n:o 1*. Partituurin esipuhe. Helsinki: Fazer.
- Kaipainen, J. 1991. *Usko Meriläinen: Aikaviiva*. Partituurin esipuhe. Helsinki: Fazer.
- Kárpáti, J. 1984. *Bartók's String Quartets*. Esittelykirjanen Bartókin jousikvartettojen kokonaislevytykseen SLPD 12502–04. Budapest: Hungaroton, 17–31.
- Kauko, O. 1986. Meriläinen yllätti, Mattila säteili – Moninkertainen juhlakonsertti. *Helsingin Sanomat* 05.09.1986.

- Kauko, O. 2001. Meriläisen sonaatti sähköisti Jerry Jantusen ensikonsertin. *Helsingin Sanomat* 25.01.2001.
- Kinnunen, A. 1966. Usko Meriläinen. Teoksessa E. Marvia (toim.) *Suomen säveltäjiä II. Heino Kaskesta Leif Segerstamiin.* (2. painos.) Porvoo: WSOY.
- Kuljuntausta, P. 2002. *ON/OFF. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin.* Helsinki: Like & Kiasma.
- Kuokkala, P. 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana.* Jyväskylä Studies in the Arts 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- 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).
- Köchel, J. 1993. *Alfred Schnittke and his First Symphony.* Esittelyteksti äänitteeseen BIS-CD-577. Djursholm: Grammofon AB BIS.
- Laiho, T. 2002. Usko Meriläinen: ääniajattelijä. Teoksessa J. Linjama & T. Laiho (toim.) *Sävellys ja musiikinteoria* 1–2/2002. Juhlanumero Usko Meriläiselle. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lansky, P. & Perle, G. 1980. Atonality. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 1. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 669–673.
- Leisiö, T. 1978. Usko Meriläinen. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja*, osa 4. Keuruu: Otava, 235–237.
- Ligeti, G. 1970. *Ligeti • Artikulation. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur von Rainer Wehinger.* Mainz: B. Schott's Söhne.
- Linjama, J. 1999. Usko Meriläinen: a 'Topical Guide'. Teoksessa T. Mäkelä (toim.) *Topics • Texts • Tensions. Essays in Music Theory.* Magdeburg: Otto-von-Guericke-Universität.
- Linjama, E. 2002. Usko Meriläisen Zimbal soolocembalolle. Teoksessa J. Linjama & T. Laiho (toim.) *Sävellys ja musiikinteoria* 1–2/2002. Juhlanumero Usko Meriläiselle. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Lampila, H.-L. 1986. Medici-kvartetti löysi Meriläisen. *Helsingin Sanomat* 29.08.1986.
- Maasalo K. 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II. Melartinista Kilpiseen.* Porvoo: WSOY.
- Macdonald, H. 1980. Transformation, thematic. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 19. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 669–673.
- 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.
- Maegaard J. 1984. *Musiikin modernismi 1945–62.* Suomentaja Seppo Heikinheimo. Juva: WSOY. (Alkuteos julk. 1964.)
- Meyer, L. B. 1989. *Style and Music. Theory, History, and Ideology.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Meriläinen, U. 1976a. Artikkeliteoksessa E. Salmenhaara (toim.) *12 suomalaista säveltäjää kertoo Miten sävellykseni ovat syntyneet.* Keuruu: Otava, 101–115.
- Meriläinen, U. 1984a. *Konsertto nro 2 pianolle ja orkesterille.* Partituurin esipuhe. Helsinki: Edition Pan.

- Meriläinen, U. 1987c. *Sinfonia nro 5*. Partituurin esipuhe. Helsinki: Edition Pan.
- Mirka, D. 1997. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*. Katowice: Music Academy in Katowice.
- 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. 1986. Meriläisen musiikki puhuttelee ja lumooa. *Helsingin Sanomat* 31.08.1986.
- Murtomäki, V. 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 4.
- Murtomäki, V. 1993. Musiikkianalyysi – tiedettä vai taidetta? *Musiikki* 3–4, 3–15.
- Mäkelä, T. 1990. Edgard Varèse – sukupolvensa rohkein avantgardisti 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.
- Mäkelä T. 1998. ”Melodic totality” and textual form in Edgard Varèse’s *Intégrales*: Aspects of Modified tradition in early new music. *Contemporary Music Review* Vol. 17 Part 1, 57–71.
- Määttänen, J. 1986. Meriläinen arvasi kuulijan ajatukset. *Uusi Suomi* 05.09.1986.
- Nummi, S. 1967. *Modern musik. Finlands musikhistoria från första världskriget fram till vår tid*. Tukholma: Sveriges Finlandsföreningars riksförbund fadderortsrörelsen.
- Nuorvala, J. 1991. Minimalismi. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus, 115–162.
- Nørgaard, H. 1978. Vagn Holmboe. Teoksessa *Otavan iso musiikkitietosanakirja*, osa 3. Keuruu: Otava, 44–46.
- Oesch, H. 1980. Wladimir Vogel. Teoksessa S. Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, osa 20. Lontoo: Macmillan Publishers Ltd., 56–57.
- 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.
- Rautavaara, E.J. 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Kulttuurin malja -sarja. Porvoo: WSOY.
- Reti, R. 1961. *The Thematic Process in Music*. Lontoo: Faber and Faber.
- Robinson, R. & Winold, A. 1983. *A Study of the Penderecki St. Luke Passion*. Celle: Moeck Verlag.
- Rydman, K. 1963. Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista. Teoksessa V. Helasvuo (toim.) *Suomen musiikin vuosikirja 1962–63*. Helsinki: Otava, 17–32.
- Räsänen, A. 1986. Meriläistä kilpaa pulun ja helikopterin kanssa. *Uusi Suomi* 29.08.1986.

- Salmenhaara, E. 1964. György Ligetin "Atmospheres" ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. Teoksessa V. Helasvuo (toim.) *Suomen musiikin vuosikirja 1963–64*. Helsinki: Otava, 7–36.
- Salmenhaara, E. 1970. *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhäistyylin edustajana*. Acta Musicologica Fennica 4. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Schwartz, E. & Godfrey, D. 1993. *Music Since 1945. Issues, Materials, and Literature*. New York: Schirmer Books.
- Schwinger, W. 1989. *Krzysztof Penderecki – His Life and work*. Saksasta englanniksi kääntänyt William Mann. Lontoo: Schott & Co. Ltd. (Alkuteos julk. 1979.)
- Stacey, P.F. 1987. *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot: Scholar Press.
- Stone, K. 1980. *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. Lontoo: W.W. Norton & Company.
- Stravinsky, I. 1968. *Musiikin poetiikka*. Suomentanut Ilkka Oramo. Helsinki: Otava.
- Stucky, S. 1981. *Lutoslawski and his music*. Lontoo: Cambridge University Press.
- Suilamo, H. 1990. *Ku-gu-ku – Electroacoustic Works by Usko Meriläinen*. Esittelyteksti äänitteeseen JaseCD 0014. Hämeenlinna: Jasemusiikki Oy.
- Tawaststjerna, E. 1972. Liisa Pohjolan suomalaisilta. Inspiraation punainen hetki. *Helsingin Sanomat* 09.11.1972.
- Wahlström, E. 1986a. Fascinerande klangvärld. *Hufvudstadsbladet* 31.08.1986.
- Wahlström, E. 1986b. Fullsatt i Finlandia för Salonen och Mattila. *Hufvudstadsbladet* 05.09.1986.
- White, J. D. 1984. *The Analysis of Music*. (2. painos.) Lontoo: The Scarecrow Press, Inc.
- Whittall, A. 2003. *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wicklund, T. 2002. Usko Meriläisen Viides pianosonaatti: tekstuurien, kuvioinnin ja muodonnan piirteistä. Teoksessa J. Linjama & T. Laiho (toim.) *Sävellyks ja musiikinteoria* 1–2/2002. Juhlanumero Usko Meriläiselle. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Painamattomat

- Laaksamo, J. 1999. *Tyylihistoriallinen analyysi Usko Meriläisen teoksesta "Mobile" – Ein Spiel für Orchester*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -työ.
- Laaksamo, J. 2000. *Tyylianalyttinen tutkimus Usko Meriläisen teoksista "Mobile" – Ein Spiel für Orchester ja ...mutta tähän on maisema, monsieur Dali!* Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen lisensiaatintutkielma.
- Leppänen, T. 1990. *Ajan organisaatio Usko Meriläisen musiikissa*. Turun yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -työ.
- Meriläinen, U. s.a. Kirje nimeämättömälle pianotaiteilijalle, todennäköisesti 2. pianokonserton kantaesittäneelle Kauko Kuosmalle. Ilman päiväystä, lähetty konserton valmistumisen jälkeen, ehkä vuoden 1969 lopussa tai vuoden 1970 alussa.

- Meriläinen, U. 1971. *Sinfonia nro 3*. Kantaesityksen käsiohjelmakommentti 9. joulukuuta 1971. Helsinki: Helsingin kaupunginorkesteri.
- Meriläinen, U. 1987b. Kirje Jouko Laaksamolle 09.07.1987.
- Meriläinen, U. 2000. Kirje Jouko Laaksamolle 02.03.2000.
- Nieminen, R. 1988. Poimintoja miehen tieltä. Julkaisussa R. Nieminen (toim.) *Usko Meriläinen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1987–88*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Suilamo, H. 1988. Usko Meriläinen. Julkaisussa R. Nieminen (toim.) *Usko Meriläinen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1987–88*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Vesalainen, M. 2000. *Huilu veden peili – huilu Usko Meriläisen musiikissa*. Helsingin yliopisto. Musiikkitieteen pro gradu -työ.
- Wennäköski, L. 1996. Lotta Wennäköski esittelee Esittelee Usko Meriläisen kolmannen sinfonian. Radio-ohjelmassa H. Valsta (toim.) *Kanjoneista tähtiin*. Suomen Yleisradio 08.05.1996.

Haastattelut, radioesitelmät ja televisiodokumentit

- Almila, A. 2003. Keskustelu Atso Almilan kanssa Jyväskylä Sinfonian tauko-huoneessa Jyväskylässä 27.01.2003.
- Meriläinen, U. 1967. Paavo Helistön televisiodokumentti Usko Meriläisestä. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Meriläinen, U. 1975. Haastattelu keväällä 1975, haastattelijana Niilo Makkonen.
- Meriläinen, U. 1976b. Haastattelu keväällä 1976, haastattelijana Elina Lahti.
- Meriläinen, U. 1983. Haastattelu Tampereella 18.04.1983, haastattelijana Tapio Koivukoski.
- Meriläinen, U. 1984b. 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*. Helsinki: Oy Yleisradio Ab.
- Meriläinen, U. 1990. Haastattelu Tampereella 05.02.1990, haastattelijana Jouko Laaksamo.
- Suilamo, H. 1987. Radio-esitelmä Usko Meriläisestä. Suomen Yleisradio 13.10.1987.

LIITE 1: ESIMERKKIEN COPYRIGHT-MERKINNÄT

a) Usko Meriläisen teokset

- Epyllion, orkesterille (1963). Copyright © 1964 Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH. Esimerkit julkaistu Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd:n luvalla (2003).
- Cinque notturni per piano (1978). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Concerto per 13 (1972). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Dialogeja pianolle ja orkesterille (1977). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Jousikvartetto nro 1 (1965). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Kamarikonsertto viululle, lyömäsoittimille ja kahdelle jousiorkesterille (1962). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Kineettinen runo pianolle ja orkesterille (1981). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Konsertto orkesterille (1956). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Konsertto pianolle ja orkesterille nro 2 (1969). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Konsertto sellolle ja orkesterille (1975). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Kyma jousikvartetille (jousikvartetto nro 2, 1980). Copyright © Jasemusiikki Oy. Esimerkit julkaistu Edition Wilhelm Hansen Helsinki Oy:n luvalla (2003).
- Meditaatio sellolle ja pianolle (1974). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Metamorfora per 7 (1968). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Mobile – Ein Spiel für Orchester (1977). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- ...”mutta tähän on maisema, monsieur Dali!” (1986). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Papillons kahdelle pianolle (1969). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Pianosonaatti nro 1 (1960). Copyright © Usko Meriläinen. Esimerkit julkaistu säveltäjän luvalla (2003).
- Pianosonaatti nro 2 (1966). Copyright © 1966 Josef Weinberger Ltd. Esimerkit julkaistu Josef Weinberger -kustantamon luvalla (2003).
- Pianosonaatti nro 4 (1974). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Simultus for Four (1979). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).
- Sinfonia nro 2 (1964). Copyright © 1964 Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH. Esimerkit julkaistu Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd:n luvalla (2003).

Sinfonia nro 3 (1971). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).

Sinfonia nro 5 (1976). Copyright © Warner/Chappell Music Finland Oy. Esimerkit julkaistu Fennica Gehrman Oy:n luvalla (2003).

b) Muiden säveltäjien teokset

György Ligeti: Etydi pianolle nro 1, Désordre (1985). Copyright © Schott Musik International, Mainz, Germany. Esimerkit julkaistu Schott Musik International -kustantamon luvalla (2003).

Witold Lutoslawski: Jousikvartetto (1964). Copyright © Chester Music. Esimerkit julkaistu J. & W. Chester / Edition Wilhelm Hansen -kustantamon luvalla (2003).

Witold Lutoslawski: Livre pour Orchestre (1968). Copyright © Chester Music. Esimerkit julkaistu J. & W. Chester / Edition Wilhelm Hansen -kustantamon luvalla (2003).

Olivier Messiaen: Aikojen lopun kvartetto (1941). Copyright © 1942 Édition DURAND, Paris. Esimerkit julkaistu Éditions Durand-Salabert-Eschig -kustantamon luvalla (2003).

LIITE 2: USKO MERILÄISEN TEOSLUETTELO

- 1952 Sumu, sinfoninen fantasia (esityskiellossa)
- 1954 Sarja neljälle vaskipuhaltimelle
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 (A. Camus)
- 1959 Musiikki näytelmään Viimeiset kiusaukset (L. 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 (E.-L. 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
Musiikki näytelmään Wozzeck (G. Büchner)
Musiikki radiokuunnelmaan Matka (S. Salo)
- 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
“Skierri”, 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 quatour 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 (K. Aronpuro & P. 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 (“Fêtes d’Henriette”), trio 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
- 2000 Cinquetto, vaskikvintetille
- 2002 L’Oiseau fanfare, huiluorkesterille