

SÄVELLYS JA MUSIIKINTEORIA

1-2 / 2002

Juhlanumero Usko Meriläiselle

- Pierre-Yves Artaud* Usko Meriläinen, un poete du son
- James Clarke* Some words for Usko Meriläinen
- Tuija Wicklund* Usko Meriläisen Viides pianosonaatti: tekstuurien, kuvioinnin ja muodonnan piirteistä
- Eero Linjama* Usko Meriläisen Zimbal soolocembalolle
- Matti Huttunen* Lajit ja klassikot: pohdintoja lajiteoriasta ja suomalaisesta nykymusiikista
- Jaana Kärkkäinen* Pianistin mustavalkoisia ja osin värillisiä ajatuksia Usko Meriläisen Sonaatista V
- Timo Laiho* Usko Meriläinen: ääniajattelijä

SIBELIUS-AKATEMIA

Sävellyksen
ja musiikinteorian
osasto

Sävellys ja musiikinteoria 1-2 / 2002

Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston julkaisu

Toimittajat: Jyrki Linjama ja Timo Laiho
Taitto: Tuire Kuusi

Toimituksen osoite:

Sibelius-Akatemia
Sävellyksen ja musiikinteorian osasto
PL 86, 00251 Helsinki
Puh: 4054765

ISSN 0788-804X

SISÄLLYS

<i>Pierre-Yves Artaud</i>	Usko Meriläinen, un poete du son	5
<i>James Clarke</i>	Some words for Usko Meriläinen	9
<i>Tuija Wicklund</i>	Usko Meriläisen Viides pianosonaatti: tekstuurien, kuvioinnin ja muodonnan piirteistä	13
<i>Eero Linjama</i>	Usko Meriläisen Zimbal soolocembalolle	51
<i>Matti Huttunen</i>	Lajit ja klassikot: pohdintoja lajiteoriasta ja suomalaisesta nykymusiikista	67
<i>Jaana Kärkkäinen</i>	Pianistin mustavalkoisia ja osin värillisiä ajatuksia Usko Meriläisen Sonaatista V	83
<i>Timo Laiho</i>	Usko Meriläinen: ääniajattelijä	85

ALKUSANAT

Yksi opiskeluvuosiemme mieleenpainuvimpia muistikuvia liittyy erääseen konserttiin Helsingin Ritarihuoneessa. Selin-kvartetti kantaesittää Usko Meriläisen kolmatta jousikvartettoa: hiljaiset pitkät, henkäyksenomaiset äänet jatkuvat ja jatkuvat, tunnelma on sanoinkuvaamattoman tihentynyt ja keskittynyt. Alun lyhyttä vimmaa seuraava pitkä kuuntelu luotaa mielen mahdollisuuksia: runollisesti, vivahteikkaasti, vangitsevasti.

Usko Meriläinen on ollut meille 50-60 -luvulla syntyneille säveltäjille tärkeä tiennäyttävä ja rohkaisija. Sävellys ja Musiikinteoria -lehden tämänkertainen numero haluaa osaltaan kunnioittaa 72-vuotiasta maestroa ja Sibelius-Akatemian kunniatohtoria. Vaikuttaa vihdoin siltä, että Paavo Heinisen ja Mikko Heiniön kaltaisten kirjoittajien klasikkoesseiden jälkeen nuorempikin polvi on suuntaamassa musikologista mielenkiintoa Meriläisen teoksiin. Me teemme sen joka tapauksessa omista lähtökohdistamme ja omasta taustastamme käsin.

Tutkimuskohde paljastuu monista ja ajankohtaisista näkökulmista tarkasteltuna kiintoisaksi. Muutamia hiljan ilmestyneitä tekstejä haluaisimme mainita. Taru Leppäsen artikkeli "Vuoropuheluja ja rajanylityksiä; Usko Meriläisen 'Suvisoitto' huilulle ja heinäsirkoille" (*Musiikki* 2/1998) erittelee kulttuurintutkimuksen ja diskurssianalyysin keinoin vuorovaikutusta säveltäjän, muusikon, yleisön ja heinäsirkojen välillä. Jyrki Linjaman löytöretkeä Meriläisen musiikkiin raportoi topostutkimuksen näkökulmasta artikkeli Usko Meriläinen: A 'Topical Guide' [Tomi Mäkelä (toim.) *Topics - Texts - Tensions*, Magdeburg 1999]. Timo Laiho puolestaan on hahmotellut rikaspiirteisen ja persoonallisen henkilökuvan (*Sibis* 1/99).

Nyt ilmestyvässä lehdessä henkilökohtaisia vaikutelmiaan kertovat englantilainen säveltäjä James Clarke ja ranskalainen huilutaiteilija Pierre-Yves Artaud. Viidettä pianosonaattia tarkastellaan kahdesta eri näkökulmasta käsin: Tuija Wicklundin analyysi ja pianotaiteilija Jaana Kärkkäisen essee hahmottavat moniulotteista kuvaa kohteesta. Kosketinten kertomaa jatkaa Eero Linjaman artikkeli cembalokappaleesta Zimbal. Laajempia näköaloja tarjoavat lopuksi Matti Huttunen lajiteoriasta käsin sekä Timo Laiho tarkastelemalla Meriläisen musiikillista karakteristiikkaa 3. jousikvartetton yhteydessä uudentyyppisen analyyttis—generatiivisen lähestymistavan avulla, mikä osaltaan valaisee myös Meriläisen sävelkieleen niin läheisesti liittyvää intuition käsitettä.

Nyt ilmestyyvä julkaisu oli alun perin tarkoitettu Meriläisen 70-vuotisjuhla-julkaisuksi, jonka alkuperäisestä ideoimisesta kiitämme Paavo Heinistä. Kiitämme myös Warner/Chappell -musiikkikustantamoa nuottiesimerkkien julkaisuluvasta.

Helsingissä 24.9.2002

Jyrki Linjama, Timo Laiho

*Sävellys ja musiikinteoria -lehti onnittelee Usko Meriläistä
73-vuotispäivän (27.1.) johdosta.*

Lehden toimitus vaihtuu. Uusi päätoimittaja haluaa kiittää edeltäjiään Lauri Suurpäästä ja Olli Väisälää monista hyvistä neuvoista. Kiitokset myös tämän Meriläis-numeron toimittaneille Jyrki Linjamalle ja Timo Laiholle sekä kaikille niille, jotka tavalla tai toisella ovat olleet myötävaikuttamassa tämän lehden syntymiseen.

Jatkossa lehden on tarkoitus ilmestyä yksi-kaksi kertaa vuodessa, ja lehdessä on tarkoitus julkaista myös osaston opiskelijoiden kirjoituksia (esim. seminaariesitelmiä, kirjallisia töitä, tutkielmien lyhennelmiä). Ideoita ja kirjoituksia voi toimittaa allekirjoittaneelle word-tiedostoina sähköpostitse (tuire.kuusi@siba.fi) tai tuomalla kirjoituksen levykkeellä huoneeseen T-437. Kirjoituksia tarjoavien opiskelijoiden toivon keskustelemaan asiasta ensin seminaariensa vetäjien kanssa.

Tuire Kuusi

Usko Meriläinen, un poete du son

PIERRE-YVES ARTAUD

Ma première rencontre avec Usko remonte à 1983 au Festival de Vitsaari. C'est dans ce temple de la musique contemporaine don't l'invité principal cette année-la était John Cage, que je rencontraï cet homme souriant, jovial, et aussi barbu que moi, ce qui me le rendit immédiatement sympathique. Notre premier contact fut celui du thème de la décontraction et de la relaxation, avant de me montrer sa musique, son premier souci étant de m'initier au bonheur du sauna et de sa salle de relaxation, amplement décorée de bières, saucissons et autres cochonnailles aidant à retrouver le plus rapidement possible les quelques grammes perdus quelques secondes auparavant dans d'homériques sudations. Je lui suis donc également redevable et reconnaissant de cette découverte. Très rapidement, ce fut celle d'autres affinités tout aussi sérieuses, je veux parler naturellement des affinités musicales.

Je ne suis pas un grand spécialiste de la musique d'Usko Meriläinen et n'en puis parler comme d'autres le feront très bien, sur un plan très technique. Peut-être est-ce également parce que je n'en ressens pas la nécessité absolue: la musique d'Usko Meriläinen est certainement le lieu où technique et sensibilité se rejoignent intimement, et ce qui m'a toujours frappé c'est de vérifier à quel point ces deux notions ne sont pas antinomiques, mais bien indissociables chez tout grand musicien.

Il me semble lire à livre ouvert dans cette musique, pénétrer son univers poétique aisément, être naturellement de plain pied avec lui. Toutefois, cette simplicité extérieure n'est que la résultante d'un travail technique préalable dénotant une grande maîtrise. C'est une chose qui me plaît: une certaine tendance de la musique contemporaine est aujourd'hui de mettre en avant la complexité technique, de rechercher une caution scientifique à toute démarche artistique. Si cette attitude est parfois valable, elle est à mon avis très souvent éminemment suspecte. Je crois que le grand musicien sur de sa technique et de la légitimité de son expression n'a nul besoin de mettre au premier plan les méandres de son raisonnement intellectuel. J'ai toujours été

frappé de voir par exemple comme les grands scientifiques savent parler de phénomènes complexes dans des termes très simples et lumineux. Or la musique d'Usko est ainsi faite que toute sa technique est mise au service du résultat et de l'expression. Ainsi, puisje également affecter le terme "lumineux" a son art.

La virtuosité dans l'oeuvre d'Usko répond a une nécessité organique. Essentiellement, j'estime qu'on peut la considérer comme j ubil atoire et ludique. Je pen se, par exemple, a Summersounds et ses milliers de notes jouant avec les chants de grenouilles et de criquets enregistrés sur la bande magnétique, ou encore aux contrepunts rapides et virevoltants du quatuor de flutes *Mouvements circulaires en douceur* ou du duo avec piano *La flute, un miroir de l'eau*. Dans ces deux dernières pièces, Usko Meriläinen montre a quel point il maitrise tous les modes de jeu nouveaux apparus sur la flute ces quarante dernières années et comme il sait les utiliser, ni trop, ni trop peu, simplement dans le but de transformer des techniques en moyens d'expression.

Ainsi donc on peut affirmer qu'Usko Meriläinen possède une parfaite connaissance et un parfait amour des instruments de musique et un grand respect des instrumentistes! Il manie le concept et l'outil et se présente comme un grand artisan écrivant de fac_on exigeante mais toujours juste.

Depuis bientôt quinze ans, nos relations ont été très régulières et toujours très amicales. C'est toujours avec un grand bonheur que j'inscris ses oeuvres a mon répertoire.

Pierre-Yves ARTAUD

le 20 Avril 1997

Usko Meriläinen, äänten runoilija

PIERRE-YVES ARTAUD

Tapasin Uskon ensimmäisen kerran Viitasaaren musiikkijuhlilla vuonna 1983, jolloin John Cage vieraili pääesiintyjänä tuossa uuden musiikin pyhätössä. Tunsin välittömästi sympatiaa Uskoa kohtaan, sillä hän oli ystävällinen, hyväntuulinen ja yhtä parrakas kuin minä. Kohtasimme rentoutumisen merkeissä. Ennen musiikkinsa esittelemistä hän halusi nimittäin vihkiä minut saunan saloihin ja perehdyttää minut rentoutumishuoneensa antimiin. Tämä huone oli varustettu yltäkylläisesti oluilla ja makkaroilta sekä muilla sianlihaisilla tuotteilla. Ne auttoivat saamaan takaisin saunan homeerisissa löylyissä hikoillut grammat. Olen kiittollisuudenvelassa Uskolle tästä minulle uudesta kokemuksesta. Pian paneuduimme kuitenkin erääseen toiseen tärkeään meitä yhdistävään seikkaan, nimittäin musiikkiin.

En ole Usko Meriläisen musiikin asiantuntija, enkä osaa puhua siitä teknisessä mielessä lainkaan niin taitavasti kuin monet muut pystyvät. En tunne suurta tarvetta tehdä niin. Usko Meriläisen musiikissa tekniikka ja herkkyys liittyvät läheisesti toisiinsa. Olen aina myönteisesti yllätynyt havaitessani, että suurten muusikoiden teoksissa nämä kaksi puolta eivät ole ristiriidassa vaan yhdistyvät erottamattomasti. Tällainen musiikki on sujuvasti luettavaa. Minun on helppo päästä sen poeettiseen maailmaan ja tunnen olevani luonnostani samalla aaltopituudella sen kanssa. Ulkonainen yksinkertaisuus on kuitenkin mestarillisuutta osoittavan teknisen valmistelutyön tulos. Nykymusiikissa on suuntaus, jossa tekninen kompleksisuus asetetaan etualalle: jokainen taiteellinen ratkaisu pyritään perustelemaan tieteelliseltä vaikuttavalla tavalla. Tällainen asenne on joskus asianmukainen, mutta useimmiten suhtaudun siihen hyvin epäilevästi. Teknisesti ja ilmaisullisesti varman muusikon ei uskoakseni tarvitse korostaa älyllisiä ajatuskiemuroitaan. Minua on aina hämmästyttänyt se, miten ansiokkaat tutkijat pystyvät puhumaan monimutkaisista ilmiöistä yksinkertaisesti ja valaisevasti.

Usko puolestaan käyttää tekniikkaa palvelemaan musiikillista lopputulosta ja ilmaisua. Sen vuoksi voin luonnehtia hänen taidettaan "valaistuneeksi". Uskon tuotannossa virtuoosimaisuus vastaa orgaanisuuden vaatimuksia. Minusta hänen musiikkiaan voi pitää ennen kaikkea riemuitsevana ja leikinomaisena. Esimerkiksi *Suvisoitossa* on tuhansittain nuotteja, jotka leikkivät nauhalta kuuluvien sammakoiden ja heinäsiirkkojen laulun kanssa. Mieleeni tulevat myös *Mouvements circulaires en douceur* -huilukvarteton tai *Huilu - veden peili* -duon nopeat ja kieppuvat kontrapunktit. Näissä kahdessa Usko Meriläinen osoittaa hallitsevansa kaikki uudet, neljän viimeisen vuosikymmenen aikana ilmestyneet huilunsoittotavat. Hän osoittaa pystyvänsä käyttämään tekniikoita juuri oikeassa suhteessa voidakseen muuntaa ne omiksi ilmaisukeinoikseen.

Väitän, että Usko Meriläinen tuntee soittimet täydellisesti, rakastaa niitä ja kunnioittaa muusikoita! Hallitsemalla käsitteet ja välineet hän esittäytyy taitavana käsityöläisenä, joka kirjoittaa musiikkia tinkimättömästi mutta oikeudenmukaisesti.

Olemme jo viidentoista vuoden ajan pitäneet yhteyttä toisiimme, ja välimme ovat aina olleet ystävälliset. Olen onnellinen voidessani ottaa hänen teoksiaan ohjelmistooni.

Suomentanut Hanna Väättäinen

Some words for Usko Meriläinen

JAMES CLARKE

On the 13th May 1977 at 4 o'clock in the afternoon the BBC broadcast a programme entitled "New Music from Finland". It was not uncommon in those days that a simple presentation of two new works should take place, without any attempt to be fashionable, accessible or apologetic. Leif Segerstam conducted his *Visions of Inner Time*; Okko Kamu conducted Usko Meriläinen's *Symphony No. 5*. I made a point of recording such programmes, and if I was unable to my mother would do it. This involved placing a microphone, attached to a little cassette recorder, in front of a portable radio and keeping extremely quiet. I was especially interested in this programme because I was especially interested in Finland.

This interest had established itself firmly at least two years earlier. Before that I had always loved Sibelius's late works; increasingly I had become interested in Nordic culture: Edvard Munch, Gunnar Ekelöf, Thomas Tranströmer, Per Nørgård's *Iris* and Arne Nordheim's *Greening*. In 1975 I walked into a second-hand bookshop in Charing Cross Road and found a book of poetry by Penffi Saarikoski, translated by Anselm Hollo. I was transfixed.

When I consulted language books and first saw Finnish I was amazed: it looked like barbed-wire, the doubled letters looked extraordinary. I resolved to learn Finnish. "Swedish might be more useful," my father said. "They say that it is easier to learn languages when you're young," I said, "Finnish is the more difficult so I'll learn that first, and Swedish afterwards."

In 1978 I spent the summer in Finland. I went to meet Usko Meriläinen in Tampere and Pentti Saarikoski in Sweden. Saarikoski wrote a poem for me in my copy of his *Tähänastiset Runot*. Usko Meriläinen agreed to accept me as his student.

With his Fifth Symphony ringing in my mind I had taken the bus to Nokia. He was exactly as I had imagined he would be. In the two years from the summer of 1979 to that of 1981, we met on average once a month. I took

a bottle of Jarneson's Irish whiskey. He prepared sausages and salads. Occasionally we went into Tampere and drank Amiraali or Lapin Kulta or Aura.

We talked of music, of struggle, of Finland, of food, of society, of dance. Ruth Matso sometimes appeared and enlivened things further with wonderful joy and enthusiasm. The room filled with pipe and cigarette smoke, we drank coffee and whisky. Outside the birch trees were coming into leaf or were bright in sunlight or were yellow and surrounded by red and brown colours or were bare and snow was everywhere.

Paavo Heininen, with whom I also had wonderful meetings, and who was pure inspiration, said once that he thought it highly significant that I had heard the Fifth Symphony. He was right. Of all Meriläinen's works that I know it is the most perfect. The seamlessness of thought and the magnificent craftsmanship are astonishing. When the scalic passages start to weave their way through the structure, the music thrills me in a way that two other composers' works do: Xenakis—astonishingly Meriläinen's Symphony has quite a lot in common with a work written a year or so later, *Jonchaies*—and Beethoven, especially Beethoven's 7th Symphony, also famous for the use of scalic movement, and, I am sure significantly, singled out for mention by Xenakis in his *Formalized Music*.

Usko Meriläinen is a master of orchestral colour. His ear for sound, as well as for form, is remarkable, especially in one respect: no one can integrate multiphonics into an orchestral landscape more effortlessly and subtly.

In 1981 I left Finland and have had the opportunity to return only a few times since. I have heard little of Meriläinen's music since then, as it is only rarely heard abroad. This is another problem that we used to discuss. And few, if any, of you will know any of my music: it has never been played by a Finnish musician.

We come across works of art which change our lives: often by: a strange mixture of chance events, fortuitous circumstances, chains of happenings which might never have happened, our lives are changed. This

event was one such "... coming together, of which ..." (in this case) something is, indeed, "... held in the mind ..." ¹

James Clarke 1997

¹ The last sentence quotes from "olen pahassa pulassa" from the collection "Kuljen, Missä Kuljen" by Pentti Saarikoski, trans. Anselm Hollo.

Whisky is spelt whiskey on the first occasion and whisky on the second: this is not a misprint.

Usko Meriläisen Viides pianosonaatti: tekstuurien, kuvioinnin ja muodonnan piirteistä¹

TUIJA WICKLUND

1. TAUSTAA

Meriläisen pitkän pianistisen hiljaisuuden päättänyt *Viides pianosonaatti* syntyi loppuvuodesta 1992. Se kantaesitettiin seuraavana vuonna Oulussa. Kantaesittäjä Jaana Kärkkäinen on myös levyttänyt sonaatin.²

Viides pianosonaatti on suppeahko yksiosainen teos, kestoltaan noin 15 minuuttia. Voidaan sanoa, että sonaatti on looginen jatko niin sitä edeltäneelle huilukaudelle kuin myös — ajallisesta välimatkastaan huolimatta — pianosonaattien sarjaan.³

Meriläisen musiikkiin liitetyistä attribuuteista *Viidennessä pianosonaatissa* on läsnä ilman muuta kineettisyys. Kineettistä energiaa ja nimenomaan nopeaa liikettä on sonaatissa hyvin paljon. Toisinaan liikeenergia ilmenee lyhyinä impulssimaisina repliikkeinä, mutta paikoin myös hyvin pitkinäkin jatkumoina. Kineettisyys määriteltynä ”erilaisten liiketilojen, lähinnä staattisen pulsaation ja aktiivisten [...] reagoitien vastakkainasetteluna” (Suilamo 1988: 28) tulee sonaatissa esiin kahden erilaisen tekstuurityypin vastakkainasetteluna. Toisaalta kineettisyyden tässä teoksessa voidaan ajatella ilmenevän myöskin ”esineellistyneenä liikkeenä tilassa”.⁴ Tilan ääriviivat (tai vain ylä- tai alaraja) on piirretty pysyvillä

¹ Artikkelin perustuu kirjoittajan Sibelius-Akatemiaan tekemään tutkielmaan, Wicklund 1998.

² Alba Records ABCD 106 (1994). Levyltä löytyy myöskin *toinen ja neljäs pianosonaatti* sekä *Papillons* kahdelle pianolle. Siinä toisena pianistina on Ilmo Ranta.

³ Neljäs pianosonaatti on vuodelta 1974 ja viimeisin pianokonsertto *Kineettinen runo* vuodelta 1981.

⁴ Heiniön (1995: 419) mukaan kineettisyys Meriläisellä ”...on eräänlaista ’esineellistynyttä’ liikettä: tauot erottavat toisistaan liikehahmoja, jotka on ikään kuin heitetty ’tilaan’ pikemmin kuin aikaan. Tässä tilassa, jonka ääriviivat on usein ’piirretty’ pysyvillä äänillä, liikehahmot sitten ’sysäilevät’ toisiaan käyntiin”.

äänillä, urkupisteillä ja mykkänä soitettavilla resonanssisävelillä, ja tähän tilaan heiteltyjä repliikkejä erottavat toisistaan tauot.

Huilukaudelta puolestaan periytyvät ne hiljaiset, lähes äänettömyyteen vievät sävyt, jotka ovat *viidennen sonaatin* tunnuspiirre, samoin kuin monipuolisen väripaletin käyttö. Sanalla sanoen kolorismi elää teoksessa voimakkaasti. Sehän on tuttua myös *neljännessä pianosonaatista*, viidennessä sävy vain on hillitympi ja keinovarot tarkkaan harkitut ja rajatut. Pianoa ei esimerkiksi soiteta enää lainkaan suoraan kieliltä, vaan ainoastaan koskettimilta.

1.1 NUOTTIKUVA

Koska nuottia ei ole toistaiseksi julkaistu, viittaavat tekstissä käytetyt sivujen ja rivien numeroinnit Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen käsikirjoitukseen. Nuotissa on 11 sivua ja musiikki alkaa sivulta kaksi. Sivulla kaksi on kolme riviä, sivuilla 3–10 kullakin neljä riviä ja sivulla 11 puolitoista riviä musiikkia. Numerointi kulkee tekstissä seuraavasti: sivun numero : rivin nro em. sivulla / tahdin nro em. rivillä

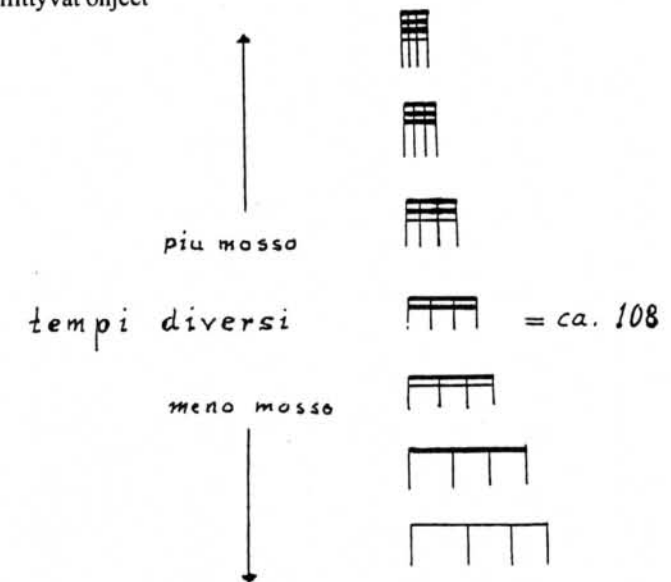
Näin ollen esimerkiksi sivun kaksi kolmannen rivin toinen tahti merkitään 2: 3/2. Jos mainittu kohta on koko rivin mittainen, tahteja ei merkitä lainkaan. Siis esimerkiksi 4: 3 tarkoittaa neljännen sivun kolmatta riviä. Jos yksi tahti on jaettu kahdelle riville, sen puolikkaat on numeroitu molemmilla riveillä omiksi yksiköikseen.

Uutta *viidennen sonaatin* nuottikuvassa on sanallisten tempomerkintöjen puuttuminen sekä repliikkejä toisistaan erottavien taukojen merkitseminen sekunteina. Vaikka tahtilajeja ei ole merkitty, tahtiviivat ovat auttamassa soittajaa jäsentämään tapahtumista ja helpottamaan nuotin seuraamista. Tahtiviiva on usein (sekunteina tai perinteisellä notaatiolla merkityn) tauon jommalla kummalla puolella erottelemassa repliikkejä. Kohdissa, joissa tapahtuminen on yhtäjaksoisempaa ja tiuhempaa, myös tahdit ovat pitempiä.

Jo *neljännessä sonaatista* tutut, suhteellisella notaatiolla merkityt kiihtyvät ja hidastuvat liikkeet ovat mukana edelleen *viidennessä sonaatissa*, mutta notaatio on entistä monipuolisempi ja tarkempi. Sonaatin

ensimmäisellä sivulla on Meriläisen tempoon liittyvät ohjeet soittajalle (esimerkissä 1). Kuten niistä käy ilmi, esitysnopeuteen vaikuttavat sekä nuottien tiiviys tai etäisyys toisistaan, että palkkien lukumäärä ja paksuus.⁵

Esimerkki 1. *Viides pianosonaatti*: Säveltäjän antamat tempon ja nuottiryhmien nopeuksiin liittyvät ohjeet



Esitysohjeina nuotissa on jonkin verran pedaalimerkintöjä sekä runsaasti dynaamisia merkintöjä, joista useimmat liittyvät *piano*-nyanssiin (*piano pianissimosta mezzopianoon*). Muita esitysohjeita on vain hyvin niukasti.

Muodoltaan *viides sonaatti* poikkeaa ratkaisevasti kolme- tai neliosaisista edeltäjistään, sillä se on yksiosainen. Se hahmottuu kuitenkin selkeästi osiin lähinnä kahden erilaisen liikeperiaatteen omaavan tekstuurin vaihtelun perusteella.

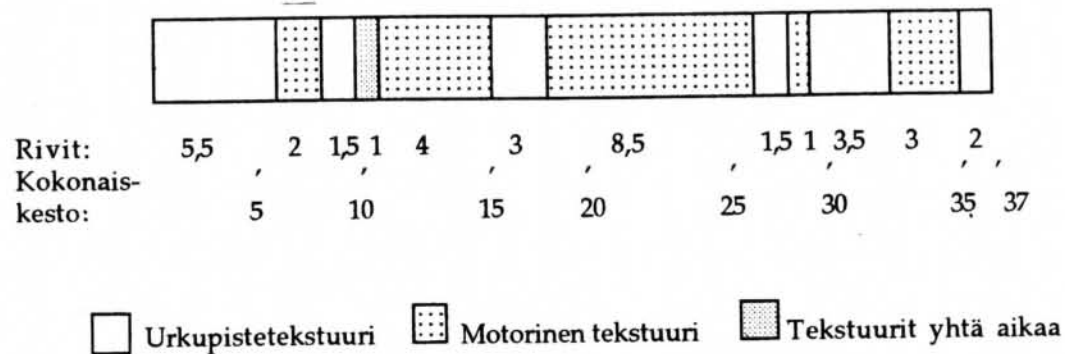
⁵ Tällainen notaatio ei ole Meriläisellä mitenkään uutta, esimerkiksi *Kineettisen runon* (1981) partituuri näyttää samantyyppiseltä, mutta pianosonaatteihin tällainen notaatio ilmestyy vasta *viidennessä sonaatissa*. Notaatiota Meriläisen musiikissa käsitellään myös Leppäsen pro gradu -tutkielmassa (1990).

2. TEKSTUURITYYPIT

Viidennen sonaatin kirjoitustapa on Meriläiselle tyypillisesti virtuoosinen ja pianistinen. Musiikki on myös kirkasta ja kuultavaa, sillä klaviatuurilla liikutaan etupäässä keski- ja ylärekisterissä. Jo ensi kuulemalta ja näkemältä havaitsee sonaatissa kahdenlaisen tekstuurin vuorottelun.

Sonaatin avaava tekstuuri on staattinen, urkupisteiden kyllästävä ja sävyltään intiimi, toinen taas dynaaminen ja aktiivinen, motorinen. Näiden tekstuurien vuorottelun perusteella sonaatti on mahdollista jäsentää muotoyksiköihin. Yhden tekstuurin esiintymää nimitetään jaksoksi. Kaaviossa 1 näkyy näiden tekstuurijaksojen sijoittuminen koko sonaattiin. Kaaviossa jaksojen pituudet ovat suhteessa toisiinsa rivimäärien perusteella.

Kaavio 1. Tekstuurien vaihtelut *Viidennessä pianosonaatissa* rivimäärien perusteella



2.1 URKUPISTE- JA MOTORINEN TEKSTUURI

Ensimmäinen tekstuurityyppi on nimetty urkupistetekstuuriksi siksi, että siinä soi koko ajan yksi tai kaksi urkupistettä. Urkupisteitä on kahdenlaisia: ääneen soitettava urkupiste ja mykkänä pohjaan painettava sävel, joka resonoi hennosti kun muita ääniä soitetaan sen aikana ääneen. Se resonoi sitä voimakkaammin, mitä matalampi urkupistesävel on tai mitä kovempaa sen aikana soitetaan. Molemmat urkupisteet voivat esiintyä kudoksessa myös yhtäaikaan. Urkupisteiden lisäksi on myös tavallisia pitkiä ääniä. Näiden ero on tässä sonaatissa se, että pitkät äänet kestävät enintään kolme

tahtia, mutta urkupisteet ovat useiden tahtien, jopa rivien mittaisia. Sekä pitkä ääni että urkupiste voivat olla missä tahansa rekisterissä, siis ei vain alimmaisena, vaan yhtä hyvin kudoksen keskellä tai ylimpänä. Urkupisteet ja pitkät äänet voivat esiintyä myös yhtä aikaa.

Urkupisteiden tehtävänä on pitää yllä kaikua, resonoida taukojen yli, siis luoda jatkuvuutta taukoiseen tekstuuriin. Paikoin ne myös piirtävät ääriiviivat sille tilalle, jonka sisällä jotain aktiivisesti tapahtuu. Lisäksi niiden läsnäolo tuo myös oman merkittävän värilisansä sointiin.

Urkupistetekstuuri on melko ohutta, sillä aktiivinen tapahtuminen on pääosin yksi- ja vain paikoin useampiäänistä. Tapahtumat ovat etupäässä nopeita ja melko lyhyitä, ja nämä urkupisteiden ylläpitämään kaikuun heiteltyt repliikit on erotettu toisistaan tauoilla, mikä saa ne kaikki erottumaan selkeästi ja korostumaan. Urkupistetekstuuria on esimerkissä 2 (seuraava sivu).

Toista tekstuurityyppiä nimitetään motoriseksi, koska siinä on jatkuvaa ja nopeaa liikettä — se on siis yhtäjaksoisen liikkeen kyllästävä. Nopeus ei ole vakio, vaan kuviot myös hidastuvat tai nopeutuvat. Runkona on tässäkin kaksiäänisyys. Perusmateriaalina ovat erilaiset asteikkoliikkeet myös rinnakkaisina kulkuina, sekä ylös- tai alaspäin harppoen etenevät liikkeet. Paljon liike-energiaa sisältävää tekstuuria voisi nimittää myös kineettiseksi, sitähan se toki on, mutta koska myös urkupistejaksoissa on kineettisyyttä käsitettynä vain hiukan eri tavalla (tila-assosiaatio), termi olisi jakson yhteydessä harhaanjohtava.

Esimerkki 2.
Viides pianosonaatti,
teoksen alku
2:1/1 - 2:3/5.
Urkupistetekstuuria.
Helähdyskuvion,
koristekuvion ja
asteikkokuvion
ensimmäiset
esiintymät.

Usko Meriläinen 1992

2.2 TEKSTUURIEN PIIRTEITÄ

Urkupisteinen tekstuurityyppi on sonaatissa hallitseva. Se avaa sonaatin, mikä antaa sille heti painokkuutta, ja se saa myös päättää koko teoksen. Rivimäärin verrattuna molempia tekstureita on suunnilleen yhtä paljon, mutta urkupistejaksojen fragmentaarisuuden takia niissä aika tuntuu seisovan, tunnelma on kelluva ja staattinen, ja näin ne tuntuvat kestävän hyvinkin paljon kauemmin. Levytyksessä urkupistetekstuurin osuus koko kestosta on peräti kaksi kolmannesta: nuottikuvalla on vaikutuksensa, sillä taukojen kirjoittaminen ei vie yhtä paljon tilaa kuin saman ajan täyttävän nopean repliikin kirjoittaminen. Rivimääristä huolimatta urkupisteteksturi on siis hallitseva. Kaaviossa 2 näkyy tekstuurien jakautuminen kokonaisuudessa levytyksen perusteella eli sekunteina laskettuna.

Kaavio 2. Tekstuurien vaihtelu Viidennessä pianosonaatissa levytyksestä sekunteina mitattuna



Kesto:
sekunnit

161 25 48 15 53 99 135 52 13 115 36 105

kokonais-
kesto min.

2'41 5' 6'41 10 12 12'30 14'30



urkupisteteksturi



motorinen teksturi



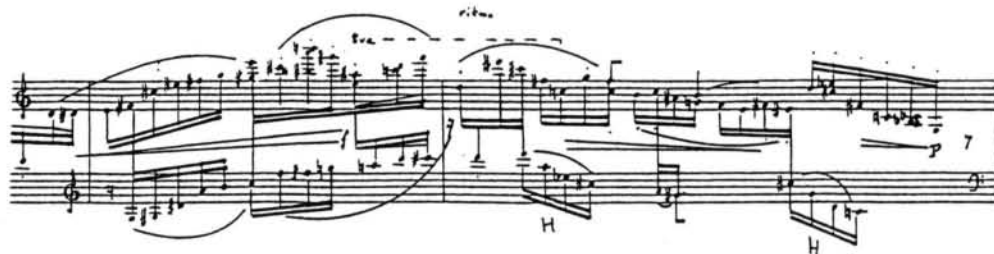
tekstuurit yhtä aikaa

Urkupistejaksoja sonaatista löytyy kuusi, joista viimeinen on codetta. Motorisia tekstuurijaksoja sonaatissa on puolestaan viisi. Urkupistetekstuuri limittyy tyypillisesti lopultaan motoriseen tekstuuriin niin, että viimeinen urkupiste jää soimaan vielä hetkeksi kun motorinen liike jo alkaa. Heti toisen urkupistetekstuurin ja motorisen tekstuurin vaihdoksessa tekstuurien limittyminen on epätavallisen pitkä, koko rivin mittainen (4: 3). Siinä urkupisteet jäävät itsepintaisesti soimaan vielä kun tekstuuri muuttuu taukoisesta jatkuvaliikkeiseksi, eli urkupistetekstuuri muuttuu motoriseksi. Tätä pitkää limittymistä nimitetään jatkossa tekstuurien synteeksi, joka näkyy esimerkissä 3 (viereinen sivu).

Kaikki urkupistejaksot ovat siinä mielessä melko samantyyppisiä, että niissä on hyvin eri mittaisia repliikkejä. Kahdessa ensimmäisessä jaksossa pisimmät repliikit sijoittuvat jakson loppupuolelle, keskimmäisessä ei ole tässä suhteessa selkeää linjaa, kun taas viimeisessä jaksossa sekä codettassa pitemmät repliikit ovat lähempänä jakson alkua. Repliikkien sijoittuminen rekistereihin ei ole siinä suhteessa säännönmukaista, että jokin tietty repliikki kuuluisi vain tiettyyn rekisteriin. Jonkinlaisia suurempia linjoja repliikkien sijoittumisen suhteen kokonaisissa urkupistejaksoissa voi kuitenkin nähdä. Esimerkiksi ensimmäisessä urkupistejaksossa repliikit suuntautuvat etupäässä ylöspäin, samoin toisessa. Seuraavissa jaksoissa eleitä on sekä ylös- että alaspäin, kun taas codettaan muodostuu toisiaan seuraavista ylös- ja alaspäisistä eleistä selkeästi yksi aalto. Motorisessa tekstuurissa puolestaan asteikkoinen liike suuntautuu selkeästi ylös- ja alaspäin ja tästä liikkeestä muodostuu tälle tekstuurille tyypillisiä isompia ja pienempiä aaltoja. Rekisterinvaihdokset eivät näin ollen ole yhtä äkkinäisiä kuin urkupistejaksoissa. Näin ollen voidaan todeta, että aaltoilupiirteiden osalta tekstuurit lähenevät toisiaan lopussa, kun urkupistetekstuuriinkin tulee laaja, motoriselle tekstuurille tyypillinen aalto. Esimerkissä 4 on tyypillinen motoriseen tekstuuriin kuuluva aalto.

Esimerkki 3. Viides pianosonaatti 4:3.
Urkupiste- ja motorisen tekstuurin synteesi.
Toistokuvion esiintymä.

Esimerkki 4. *Viides pianosonaatti* 7:1/3-4. Tyypillinen "aalto" motorisessa tekstuurissa. Harpontakuvion (H) kaksi esiintymää.



Dynamiikan vaihtelussa molemmille tekstuureille on yhteistä se, etteivät vaihtelut ole sidoksissa mihinkään rekisteriin, eleeseen tai repliikkiin. Erona taas on dynamiikan yleisilme: motorisissa jaksoissa yleisdynamiikka on voimakkaampi. Voimakkuuden vaikutelmaa tukee osaltaan hiljaisuutta luovien taukojen ja pitkien äänten vähäisyys. Toisaalta merkinnät eivät myöskään vaihdu yhtä tiuhasti kuin urkupistejaksoissa ja toisinaan ne muodostavat myös pitempilinjaisia kokonaisuuksia (esim. crescendoja). Urkupistejaksoissa dynaamiset merkinnät siis vaihtelevat nopeasti. Melkein joka repliikillä, jopa yksittäisellä äänellä on oma dynaaminen merkintänsä, kuten nuottiesimerkistä 2 näkyy. Urkupistejaksojen yleiseen dynaamiseen vaimeuteen vaikuttavat tietenkin myös runsaslukuiset jopa niin pitkät tauot, että ääni häviää jo kuulumattomiin.

Motorisissa jaksoissa dynamiikan vaihtelussa on myös laajempia suuntaviivoja: ensimmäisessä jaksossa *piano*-merkintöjä on enemmän kuin *forteen* liittyviä, toisessa jaksossa taas tilanne on päinvastainen. Kolmannessa jaksossa puolestaan on molempia merkintöjä motoriseksi jaksoksi epätavallisen tiuhaan vaihdellen,⁶ kun taas neljännessä ja viidennessä jaksossa on ainoastaan *forteen* liittyviä nyansseja. Näin

⁶ Ilmiö liittyy scherzomaiseen yleisilmeeseen, katso tarkemmin luku 6.2.

dynamiikan vaihtelut tukevat osaltaan muodon kokonaisuuksien hahmottumista.

Rekisterien osalta kaikissa urkupistejaksoissa tapahtumat levittäytyvät laajalle alueelle klaviatuurilla. Välillä hyppyt ovat hyvinkin suuria ja siirtymä korkeasta rekisteristä matalaan erittäin nopea. Musiikki etenee hypellen ja nopeasti polveillen eikä siis voi sanoa minkään rekisterin hallitsevan yli muiden. Motorisen tekstuurin aaltoilu "vie tilaa" enemmän kuin urkupistejaksojen hypähtely. Jos urkupistejakso levittäytyy klaviatuurille kolmen tai viiden oktaavin alueelle, motorinen tekstuuri levittäytyy keskimäärin kuuden oktaavin laajuudelle. Poikkeuksena on tekstuurin synteesikohta, jonka duodesimin laajuus on erityisen suppea. Myöskään motorisessa tekstuurissa mikään rekisteri ei nouse hallitsevaksi.

3. KUVIOT

Tässä luvussa tarkastellaan niitä Meriläisen musiikin ilmiöitä, joita eri artikkeleissa kutsutaan aiheiksi, (pien)motiiveiksi, hahmoiksi, kuvioiksi, (alku)iduiiksi, soluiksi tai eleiksi ja jotka erottuvat tekstuurista itsenäisinä, karakteristisinä ja toistuvina ja siksi mieleen jäävinä. Tässä tekstissä niitä nimitetään kuvioiksi.⁷ Kuvio on tässä tapauksessa kuvaavin termi, sillä sillä on rasisiteenaan melko vähän perinteestä juontuvia, käyttöyhteyteen tiukasti sidoksissa olevia merkityksiä.

Meriläisen *viidennessä sonaatissa* kuviot tulevat esiin heti kiteytyneinä, niitä ei kasvateta alkuiduista. Joitakin kuvioita käsitellään tietyiltä osin myös perinteisten motiivien tapaan. Kuviot esimerkiksi mukautuvat musiikin yleisilmeen vaihteluihin: lyyrisen yleisilmeen vallitessa kuvio esiintyy hitaana versiona. Kuvioita myös muunnellaan eri tavoin sonaatin edetessä. Lisäksi jotkut kuviot saavat myös syvempää merkitystä esiintyessään esimerkiksi muodon rajakohdissa. Vaikka tietyllä tasolla niiden voidaan siis nähdä lähenevän jopa temaattista funktiota, ne eivät – kuten motiivit – ole

⁷ Meriläisen musiikista puhuttaessa musiikin tapahtumien nimeämiskäytäntö on varsin kirjava. Edellä mainittuja termejä käytetään päällekkäisinä jopa yhden artikkelin puitteissa.

luomassa prosessia. Ne pikemminkin mukautuvat ympäristöönsä, mutta eivät muokkaa sitä.

Meriläisen *viidennessä sonaatissa* ilmenevät kuviot sekä myöhemmin tarkasteltavat tonaaliset viittaukset (jotka ovat eriyttävissä kuvion kaltaisiksi yksiköiksi ja jotka kytkeytyvät osin kuvioihin) kattavat lähes kaksi kolmasosaa sonaatin koko materiaalista. Tässä luvussa käsiteltävien kuvioiden osuus on lisäksi vieläkin suurempi urkupistetekstuurissa, jossa muu materiaali on suurelta osin hyvin lyhyitä repliikkejä, jopa yksittäisiä ääniä. Muu materiaali, siis etupäässä motoriseen tekstuuriin sijoittuva, on taas nopeaa liikettä. Sen tarkoitus on pitää yllä yleistä liikkuvuutta, täyttää kuvioiden välit tapahtumisella. Muu materiaali yhdistää asteittaista ja pienin hypähdyksin etenevää liikettä. Tämä materiaali ei ole identtifiableä tai jotakin aihetta toistelevaa, vaan pikemmin tausta, jota vasten kuviot piirtyvät.

Nämä kuviot myös muuntuvat matkalla siten, että niiden yksityiskohdat kuten nopeus, dynamiikka, rekisteri, artikulaatio, äänten määrä ja intervallit saattavat vaihtuilla eri esiintymiskerroilla. Koska kaikki niiden ominaispiirteet eivät kuitenkaan muutu samalla kertaa, ne säilyttävät tunnistettavuutensa. Tärkeintä näissä kuvioissa on siis kunkin hahmo, eivät yksityiskohdat.

Kukin kuvio on nimetty jonkin sille ominaisen piirteen mukaan ja kunkin kuvion ensimmäistä tai useimmin esiintyvää muotoa nimitetään kuvion perushahmoksi. Seuraavassa käydään läpi kuviot tärkeine piirteineen yksitellen. Kaaviosta 3 käy ilmi kuvioiden sijoittuminen urkupiste- (U) ja motoriseen (M) tekstuuriin sekä niiden synteisiin (S). Jaksojen pituudet näkyvät kaaviossa rivimäärin mitattuina.

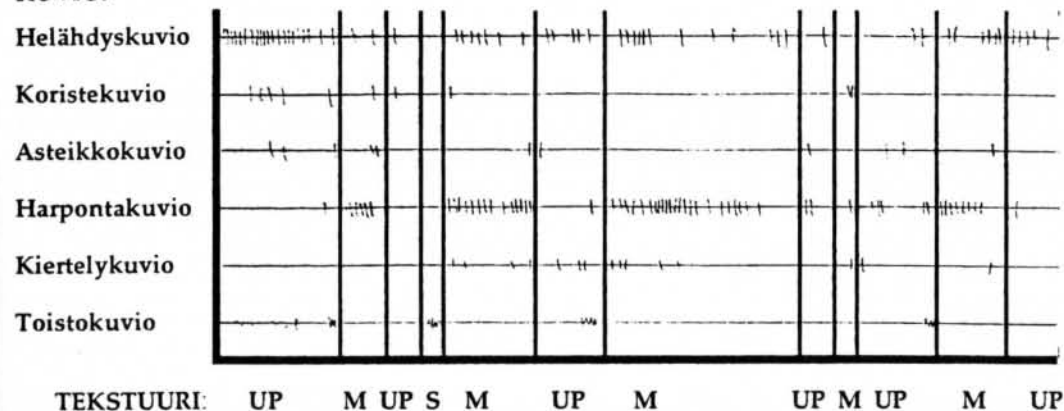
3.1 HELÄHDYSKUVIO

Ensimmäisen piirtyvän kuvion perushahmo on ylöspäinen suuri terssi. Se esiintyy tavallisesti tauoin erotettuna, kolmaskymmeneskahdesosina, nuotit kaaritetuina yhteen jälkimmäisen ollessa staccato. Kuvion nopeus saa aikaan sointihelähdyksen ja artikulaatio antaa kuviolle pirteän ja eteenpäin suuntaavan, aktiivisen ilmeen. Se tuntuu luonteeltaan kysyvältä ja vastausta

odottavalta. Esimerkiksi alussa esitettyään kysymyksensä kahdesti, helähdyskuvio saa vastaukseksi yksinäisen sävelen.

Kaavio 3. Kuvioiden sijoittuminen urkupiste- (U) ja motoriseen (M) tekstuuriin sekä niiden synteisiin (S). Jaksojen pituudet rivimäärin mitattuina.

KUVIO:



Helähdyskuvio on keskeinen aihe, sillä se avaa sonaatin yksin ja myöskin päättää sen. Se toistuu alussa kolme kertaa peräkkäin samalta korkeudelta, e-gis yksiviivaisessa rekisterissä. Tämä tietty korkeus ja samalla rekisteriväri saadaan jäämään mieleen heti, sillä kahdeksasta ensimmäisestä helähdyskuvion esiintymästä kuusi on juuri tältä korkeudelta. Kaikki rekisterit mukaan luettuina helähdyskuvio esiintyy sävelluokilla e-gis 14 kertaa, mikä on reilu viidesosa esiintymistä. Heti alussa on näistä esiintymistä siis kuusi ja ensimmäisen urkupistejakson aikana vielä kaksi. Codettassa esiintymiä tältä korkeudelta on vielä neljä. Vaikka terssi-intervalli sonaatin kuluessa myös vaihtelee, terssi on intervallina tärkeä: se on yli puolessa esiintymistä ja lisäksi suuren terssin helähdyskuviolla on tärkeä asema kahdessa tonaalisessa viittauksessa. Terssisuus on erityisen vahvana juuri teoksen alussa ja lopussa (codettassa helähdyskuviossa on ainoastaan terssejä).

Koska helähdyskuvio esiintyy aivan ensimmäisenä, vieläpä toistettuna kolme kertaa peräkkäin, se assosioituu aloittavaksi aiheeksi.

Helähdyskuvio esiintyy sonaatissa varsin usein, 61 kertaa. Määrä on suuri: vain harpontakuvio yltää samaan määrään, muiden kuvioden esiintymiskerrat jäävät kuuteentoista tai alle. Helähdyskuvion esiintymät myös erottuvat tekstuurista, sillä kuvio esiintyy useimmiten yksinään tai eri rekisterissä kuin muu tapahtuminen. Se ei ole sidoksissa mihinkään tiettyyn rekisteriin tai dynamiikkaan ja kirjo onkin kummassakin suhteessa hyvin laaja.

Helähdyskuvion pysyviä ominaisuuksia ovat nopeus ja sitä ympäröivät taot. Helähdyskuviota muunnellaan mm. seuraavasti: terssi-intervalli pienenee sekunniksi (kolmasosa esiintymistä) tai laajenee, artikulaatio muuttuu ja intervallin suunta voi vaihtua alaspäiseksi. Esimerkissä 2 on teoksen alku ja helähdyskuvion perushahmo useita kertoja, sekä muunnoksia: esimerkiksi tahtien 6 ja 7 vasemman käden ensimmäiset kuviot.

3.2 KORISTEKUVIO

Toisena ilmestyvä aihe on korukuviomainen, nelisävelinen, pienen terssin täyttävä nopea kuvio. Se artikuloituu legatona ja joskus se on merkitty nopeaksi heleeksi palkkien poikki kulkevalla vinoviivalla. Koristekuvio esiintyy ensimmäisen kerran heti toisella rivillä (2: 2/2). Tämä ensimmäinen esiintymä näkyy esimerkissä 2 (vasemman käden nelisävelinen kuvio).

Puolet koristekuvion kaikista kymmenestä esiintymästä on heti ensimmäisessä urkupistejaksossa ja tämä kohtalaisen tiuha esiintyminen auttaa kuviota jäämään mieleen. Alkupuolen esiintymien jälkeen se katoaa pitkäksi aikaa ja kahdessa viimeisessä esiintymässään (neljännessä motorisessa jaksossa) se on vain pitemmän repliikin jälkipuoliskona.

Koristekuvio esiintyy melko matalassa rekisterissä: sen korkeimmat esiintymät ovat yksiviivaisessa rekisterissä ja matalimmillaan kuviossa on peräti subkontra-C. Kaikki sen esiintymät ovat eri korkeuksilta. Myöskin nyanseja on laaja skaala, *pianissimosta fortissimoon*.

Intervallien suhteen koristekuvion esiintymät ovat ainoastaan hiukan erilaisia. Se koostuu pienistä ja suurista sekunneista ja kun niiden järjestys kuviossa vaihtuu, koko kuvion laajuus vaihtelee vain pienestä suureen terssiin.

3.3 ASTEIKKOKUVIO

Kolmantena erottuva aihe on asteikkokuvio, joka esiintyy ensimmäistä kertaa kolmannella rivillä (2: 3/2), (näkyvä esimerkissä 2). Kaikkiaan esiintymiä on 11, joista viisi on heti ensimmäisessä muotovaiheessa. Asteikkokuvion perushahmo on ylöspäinen lopultaan hidastuva astekulku, johon kuuluu vaihdellen 5–10 säveltä. Se alkaa nopeana, kahdella tai kolmella palkilla merkittynä kuviona ja artikuloituu tavallisimmin *staccato*. Se erottuu selkeästi, sillä sitä seuraa aina vähintään kahden (jopa viiden) sekunnin tauko. Samaan aikaan ei myöskään tapahdu aktiivisesti muuta, vaan asteikkokuvio esiintyy aina vain urkupisteiden säestämänä. Sen kaikki esiintymät ovat ylemmissä oktaavialoissa yksiviivaisen ja neliviivaisen cis: n välillä.

Tavallisin asteikkokuvion ilmestymispaikka muodonkulussa on taiteraja, jakson päätös tai alku. Esiintymistä viisi liittyy päätökseen, kaksi alkuun ja vain neljä keskelle tapahtumista.

Astekulut tässä kuviossa ovat melko erilaisia: on duuri-, mollityyppistä ja kromaattista asteikkoa, joskaan mikään niistä ei vakioidu. Astekulun laajuus vaihtelee äänten lukumäärän ja erityyppisten intervallikkojen takia tritonuksesta nooniin, joista kvintti ja septimi toistuvat eniten. Yksi intervallikko (12112)⁸ toistuu useamman kerran: kaksi kertaa sellaisenaan ja kaksi kertaa pidemmän kuvion yhteydessä (joista toinen on alaspäinen). Nämä esiintymät ovat verrattain merkittävät, sillä ne ovat aivan ensimmäinen asteikkokuvion esiintymä, ainoa alaspäinen muunnos (eli poikkeava suunta; 4: 1/2) sekä kahden muotovaiheen limittymiskohta, jossa kuvio on kahdesti peräkkäin (5: 3/3, 5: 4/1).

⁸ 1= pieni sekunti, 2= suuri sekunti.

Muutoin asteikkokuvio ei muutu matkalla paljoakaan. Sen joihinkin ääniin voi liittyä etuhelitä sekä joihinkin astekulun säveliin satunnaisia muita ääniä, jotka eivät kuitenkaan hämää varsinaista kuviota.

3.4 HARPONTAKUVIO

Neljäntenä erottuu sekunnilla alkava, laajenevin intervallin ylöspäin harppova nelisävelinen kuvio. Se on yleensä nopea ja artikuloituu legatona ja staccatona melkein yhtä monta kertaa. Se levittyy tavallisimmin noonin alalle.⁹ Nopeana kuviona harpontakuviollekin on ominainen piirre sointihelähdys, jonka voi nähdä sukulaisuutena helähdyskuviolle. Melko moni harpontakuvio päättyy lisäksi terssiin.

Harpontakuvio on helähdyskuviota kanssa useimmin esiintyvä kuvio, se esiintyy yhteensä 61 kertaa. Näistä suurin osa on kuvion luonteeseen sopien motorisissa jaksoissa. Harpontakuviota edeltää usein lyhyt tauko, joka saa kuvion erottumaan jatkuvaliikkeisestä tekstuurista. Tauon aikana liike jatkuu toisen käden stemmassa.

Harpontakuvion sisäiset intervallisuhdet muuttuilevat esiintymästä toiseen, vain aloittava intervalli on pieni tai suuri sekunti. Harpontakuviolla on viisi toistuvaa intervallisarjaa, jotka toistuvat kukin 7–13 kertaa. Yhdessä ne kattavat kaikkiaan viisi kuudesosaa harpontakuvion esiintymistä. Osa näistä sarjoista toistuu jopa samoina sävelluokkina. Intervallisarjoja, joissa aloittavan sekunnin jatkona on lisäksi vain kvartteja ja kvinttejä, on yli puolet harpontakuvion esiintymistä.

Harpontakuvion muunnoksia ovat hitaat versiot (viidesosa esiintymistä) ja alaspäiset kuviot (kolmasosa). Hitaita esiintymiä ovat paitsi ensimmäinen, myös lopussa aivan viimeinen esiintymä codettassa (11: 1/1). Lisäksi hitaita versioita on neljännessä ja viidennessä urkupistejaksossa. Harpontakuvion alaspäisistä versioista kaksi kolmasosaa on ikään kuin retroversioita tai inversioita. Harpontakuvion säveliin saattaa liittyä epäsäännöllisesti myös lisäsäveliä, jotka eivät kuitenkaan hämää kuvion tunnistettavuutta.

⁹ Tällaiset harpontakuviot ovat tuttuja jo Meriläisen aiemmasta tuotannosta: toisen jousikvarteton, *Kyman* (1980), tekstuurit perustuu pitkälti juuri harpontakuvioihin.

Harpontakuviot esiintyvät runsaimmin motorisissa jaksoissa ja levittäytyvät siellä koko jakson alueelle esiintyen melko tiuhasti. Niiden runsas esiintyminen luo jaksoihin yhtenäisyyttä. Harpontakuvion esiintymät levittäytyvät hyvin laajalle klaviatuurilla, kuten myös motorinen tekstuurit, johon se useimmiten liittyy. Dynamiikassa hallitsevimpana ovat *forte*en liittyvät merkinnät. Esimerkissä 4 on kaksi alaspäistä harpontakuviota (merkitty H:lla) vasemman käden stemmassa.

3.5 KIERTELYKUVIO

Kiertelykuvio on trillinomainen, pienialainen kuvio. Se ei ole varsinaisen trilli, sillä se ei toista vain kahta, vaan useampaa säveltä vaihtelevassa järjestyksessä.¹⁰ Siinä on vaihdellen 5–11 nuottia tai nuottiryppästä, tavallisimmin seitsemän. Kuvion laajuus on kolmessa neljäsosassa esiintymistä suuren sekunnin ja suuren terssin välillä. Laajimmalle levittäytyvissä kahdessa kuviossa (kvintti ja pieni seksti) vähintään joka toiseen säveleen on liittynyt muita ääniä, jotka laajentavat kokonaisalaa.

Kiertelykuviota voisi nähdä tiivistyneenä sitä edeltävästä *una corda* – *tre corda* -aiheesta, joka toistuu teoksessa kaksi kertaa identtisenä, vain eri korkeuksilta (3: 2/1 ja 4: 2/2). Kyseinen aihe on hyvin saman tyyppinen pienialainen säveliä toisteleva kuvio kuin kiertykuvio, vain hiukan pitempi. Se ei toistu enää sen jälkeen kun kiertykuvio on esiintynyt ensimmäistä kertaa. *Una corda* – *tre corda* -aihe on esimerkissä 5a.

Kiertelykuvio on tavallisesti nopea kuvio, yleensä kolmella palkilla merkitty, mutta myös joitakin hitaampia kuvioita löytyy.

Se ilmestyy ensimmäisen kerran vasta motorisen jakson toisessa esiintymässä, siis melko myöhään (4: 4/2). Esiintymä on esimerkissä 5b. Sen kaikki esiintymät ovatkin sitten kohtalaisen lähellä toisiaan peräkkäisissä jaksoissa. Neljä viidesosaa sen esiintymistä sijoittuu lähelle muodon rajakohtaa, sekä aloituksiin että lopetuksiin. Kuvion esiintymät ovat hyvin selkeitä, se on useimmiten yksinään ja lisäksi useimmat sen esiintymistä ovat dynaamisesti voimakkaita ja jopa aksentein höystettyjä. Kiertelykuvio sijoittuu tavallisesti melko matalaan rekisteriin.

¹⁰ Sonaatissa on myös varsinaisia trillejä 5 kertaa.

Esimerkki 5a. Viides pianosonaatti 3:2/1. Kiertelykuvion esiaste.

Esimerkki 5b. Viides pianosonaatti 4:4/2. Kiertelykuvio.

Kiertelykuvioilla on vain yksi muunnos, hidas versio. Se toistuu neljä kertaa peräkkäin kiihtyvänä, voimakkuudeltaan kasvavina kuvioina ja liittyy toisiinsa urkupiste- ja motorisen jakson. Tämä liitos on esimerkissä 6.

Esimerkki 6. Viides pianosonaatti 6:3/1. Kiertelykuvion hitaat esiintymät

3.6 TOISTOKUVIO

Vielä eräs erottuva kuvio on toistokuvio, jossa yksittäinen sävel toistuu useaan kertaan. Toistuva sävel artikuloituu yleensä staccatona ja toistuu vaihtelevalla tiheydellä. Sävel on tekstuurissa lähellä "tilan" ylä- tai alarajaa, mikä saa sen erottumaan. Toistokuvio liittyy nimenomaan urkupistetekstuuriin ja on yleensä korkean tai keskirekisterin sävel. Myös asteikkokuvion päätössävel jää joskus toistumaan pari kertaa, mutta tämä määrä ei vielä riitä nostamaan sitä toistokuvioksi.

Toistokuvioon liittyy yleensä se, että toistuva sävel "koputtelee" tilan rajana olevaa pitkää säveltä ikään kuin hätistääkseen sen pois, ja katoaa onnistuttuaan eli kun urkupiste tai pitkä ääni vaihtuu.

Toistokuvio esiintyy sonaatissa kaikkiaan viisi kertaa. Ensimmäisen kerran se ilmestyy heti sonaatin alussa. Ensimmäisten kolmen ja puolen rivin aikana tämän urkupistetilän alarajana olevan pienen gis-sävelen vieressä toistuu pieni a 14 kertaa epäsäännöllisin väliajoin. Kun urkupiste vaihtuu, myös toistosävel häviää. Tämä ensimmäinen esiintymä on kaikkein laajin.

Kolmas esiintymä on jo aiemmin mainitussa tekstuurien synteetikohdassa (4:3). Siinä tilan ylärajana olevan urkupisteen eli kaksiviivaisen e: n vierellä koputtelee koko rivin ajan toistosävel dis², joka taasen katoaa, kun motorinen tekstuuri murtautuu ulos urkupisterajoistaan. Synteesi toistokuvioineen on esimerkissä 3.

4. TONAALISIA VIITTAUKSIA

Vaikka Meriläinen onkin julistautunut antitonaalikoksi (Meriläinen 1976: 104), hänen teoksissaan on silti havaittavissa tonaalisia viittauksia tai assosiaatioita. Viidennessä sonaatissa on tonaalisia viittauksia niin ikään. Viittauksia, sillä ne eivät ole yksiselitteisen kirkkaita, vaan hämärrettyjä. Ne ovat myös lyhyitä hetkiä, eivätkä näin ollen kokonaisuutta hallitsevia eivätkä ne siis millään muotoa tee sonaatista tonaalista. Näiden hetkien painoarvoa lisää useimmissa tapauksissa se, että ne esiintyvät muodon kannalta tärkeissä kohdissa. Seuraavassa merkittävimmät viittauksista.

4.1 SUURI TERSSI

Ensimmäinen, selkeä ja pitkäkö viittaus, suorastaan sävellajituntuma on heti teoksen avauksessa. Suuri terssi e¹-gis¹ (siis helähdyskuvio) luo vaikutelman E-duurista ja urkupisteenä oleva pieni gis resonoi terssille lisäsointia. Kahden toiston jälkeen seuraa kuitenkin sävel a ikään kuin vastauksena helähdyskuvion esittämään kysymykseen. Tämän voi nähdä säveltäjän leikkisän ironisena kommenttina traditioon tulkitsemalla a: n sille dominanttisen e-gis-terssin purkaukseksi: ”toonikaksi” luultu onkin ”dominantti”. Seuraavien kolmen tahdin aikana toistuva terssikuvio saa jatkokseen ja seurakseen kokoelman erilaisia säveliä. Ne ovat e-gis-a-aiheen ympäriltä: g, fis, dis, b, jotka osaltaan hämärtävät tonaalista vaikutelmaa. Tahdissa seitsemän kuullaan kuitenkin vielä kerran selkeästi ja yksinään helähdyskuvio e-gis ja sille jatkona sävel a (joka on toistokuvion sävel). Esimerkissä 2 näkyvät edellä mainitut tapahtumat tahdeista 1–7.

Vastaavasti aivan sonaatin lopussa, codettassa, helähdyskuvio e-gis toistuu itsepintaisesti viimeisenä neljä kertaa samalta korkeudelta kuin

alussa. Se saa seurakseen sävelen d viiden viimeisen tahdin aikana toistuvasti. D ilmestyy paitsi pitkänä sävelenä, myös kolme kertaa ”vastauksena” helähdyskuviolle, aivan kuten alussa ilmestyi sävel a. Siis dominanttiseptimisointuko? Alun perusteella odotettava ”purkaus” sävelelle a toteutuu varsin huomaamattomalla tavalla: viimeisessä tahdissa urkupisteenä on mykkänä soitettava sävel suuri A, jonka kaiku jää vastauksena humisemaan tuskin havaittavasti viimeisenä. Esimerkissä 7 (seuraava sivu) on codettan viisi viimeistä tahtia.¹¹

4.2 LOPUKKEENOMAISET ELEET

Toinen tonaalinen viittaus on ensimmäisen motorisen tekstuurijakson päättyessä (4: 1/3), jossa tunnutaan saapuvan g-mollin toisen asteen septimisoinnulle. Sitä seuraa ”dominanttisointu” (a-c-fis), jonka sävel a saa appoggiaturan, b. Appoggiatura ei kuitenkaan purkaudu ja myös odotettu purkaus g-mollitoonikaan väistetään. Sen sijaan musiikki ”kirkastuu” liukumalla h: lle, jonka painokkuutta vahvistaa vielä jatko, resonanssisävel h: n ilmestyminen sekä ylä-äänien toistuva sävel h ja sen linja h-cis-dis. Nuottiesimerkissä 8 on kyseiset tahdit 4: 1/3 – 4: 2/1, sekä lisäksi ”oletusarvo” sille, miten odottaisi g-molliin viittaavan lopukkeen jatkuvan (ainakin tonaalisessa kontekstissa).

¹¹ Suurella terssillä on erityisasema myös teoksessa *Cinque notturni*. Veijo Murto-mäen mukaan sarjan keskisävelenä voidaan pitää c: tä. Sen kanssa suuren terssin muodostaa sävel e², jonka nokturni-aihe pyrkii teoksessa saavuttamaan. Murtomäki toteaa: ”Tässä voi nähdä symbolisesti kaipuun selkeää romantista tai tonaalista musiikkiajattelua kohtaan”, (1983): 13.

Esimerkki 7. Viides pianosonaatti,
teoksen loppu, 11:1/2 - 11:2.
Tonaalinen assosiaatio:
e-gis -terssin "purkaus"
lopuksi urkusävel A:lle.

UM. 11. 11. 91.

4.3 RINNAKKAISSEKSTI- JA -TERSSIKULUT

Runsaiden astekulkujen joukosta erottuu vielä rinnakkaisseksti ja -terssikulkuja.¹² Ne erottuvat, koska muualla kahden äänen samansuuntaisissa kuluissa intervallit vaihtuilevat koko ajan, näissä taas pysyvät samoina. Rinnakkaiskulkujen aikana ei myöskään ole muita tapahtumia. Ilmestyessään keskelle muuten ei-tonaalista teosta, sekstit ja terssit erottuvat väriltään ympäristöstään ja tässä mielessä näiden intervallien käyttöä voidaan eittämättä pitää myös koloristisena keinona. Lisäksi tässä kontekstissa sekstien ja terssien intervalleina voidaan ajatella viittaavan tonaalisuuteen, mikä korostuu sonaatin sisältämien muiden tonaalisten viittausten vuoksi.

Kulut liittyvät ainoastaan motorisiin jaksoihin ja ovat niiden luonteeseen liittyen nopeita. Kuluissa ei ole mitään vakioasteikkoa, vaan niissä jokaisella esiintymiskerralla koko- ja puoliastelet yhdistyvät eri tavalla. Jotkut kulut tuottavat kuitenkin assosiaatioita tietyistä sävellajeista (esimerkki 8). Ne sijoittuvat pääsääntöisesti motoristen jaksosten rajoille, niiden alkuihin ja loppuihin.

Esimerkki 8a. Viides pianosonaatti 4:1/3 - 4:2/1. Vähennetty a-molliseptimisointu luo vaikutelman g-mollin II asteen soinnusta (x), jota seuraa dominanttinen sointu ylä-äänien appogiaturineen (y).

¹² Rinnakkaisterssi- ja -sektikulkuja on ollut jo esim. ensimmäisessä sonaatissa (1960).

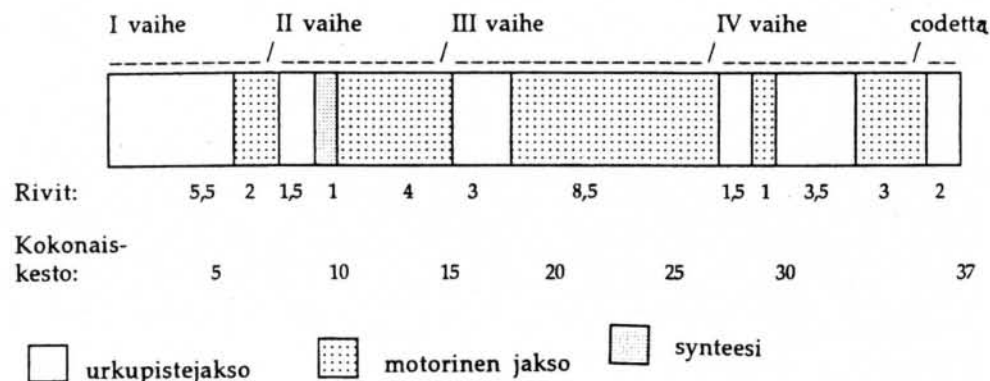
Esimerkki 8b. Pelkistys siitä kuinka olettaisi a-kohdan lopukkeen jatkuvan tonaalisessa ympäristössä.



5. KOKONAISMUOTO

Kuten aiemmin on todettu, tässä sonaatissa kaksi selkeästi luonteeltaan erityyppistä tekstuuria vuorottelee. Ne rajautuvat omiksi muotoyksiköikseen, joita nimitetään jaksoiksi. Nämä jaksot puolestaan muodostavat pareittain laajempia kokonaisuuksia, joita nimitetään vaiheiksi. Pareittain siksi, että toisen urkupistejakson alkaminen, joka palauttaa alunkaltaisen tilanteen, synnyttää vaikutelman uuden muotoyksikön alkamisesta. Tämän vuorottelun toistuminen viisi kertaa vain vahvistaa tällaista pareista muodostuvaa vaihetta. Nämä vaiheet koostuvat siis urkupiste- ja motorisesta jaksosta, tässä järjestyksessä. Koko sonaatissa näitä vaihteita on neljä, siten että neljäs hyvin lyhyt pari ja viides pari muodostavat yhdessä neljännen vaiheen (mikä perustellaan myöhemmin) ja viimeinen, ”pariton” urkupistejakso on ikään kuin codetta.

Kaavio 4. Viides pianosonaatti. Tekstuurijaksojen muodostamat vaiheet.



Kaaviossa 4 näkyy tekstuuriin vaihtelut ja niiden muodostamat vaiheet. Kuten kaaviosta käy ilmi, kaksi ensimmäistä vaihetta ovat likimain samanpituiset. Kolmas vaihe taas on selvästi laajin. Viimeinen vaihe on lähellä sen pituutta ja laajentuneena codettalla jokseenkin samanpituinen. Tekstuurijaksojen sisäinen jakautuminen vaiheiden sisällä vaihtelee puolestaan suurestikin. Vaiheiden sisäisten suhteiden muutoksissa voi nähdä yhtenäisen linjan: ensin urkupistejakso hallitsee eli sitä on ensimmäisessä vaiheessa enemmän. Toisessa vaiheessa taas urkupistejakso on tyypistynyt, se on joutunut antamaan tilaa motoriselle, joka on jo huomattavasti pitempi ja aiheiltaan monipuolisempi. Kolmannessa vaiheessa motorinen jakso on laajimmillaan. Neljäs vaihe on jälleen suhteiltaan alun kaltainen, siinä urkupistejakso hallitsee. Yleistäen voisi sanoa, että urkupistejakso menettää energiaa matkalla ja muuttuu hidasliikkeiseksi ja motorinen jakso puolestaan saa energiaa, jonka avulla jakso pitenee. Seuraavassa tarkastellaan kutakin vaihetta hieman yksityiskohtaisemmin.

5.1 ENSIMMÄINEN VAIHE

Ensimmäinen vaihe kestää hiukan yli kaksi sivua (2: 1/1 – 4: 1/3) eli seitsemän ja puoli riviä (n. kolme minuuttia).¹³ Urkupistejakso (viisi ja puoli riviä; kaksi ja puoli minuuttia) on selvästi pitempi kuin motorinen (kaksi riviä; vajaat puoli minuuttia). Urkupistejakson aikana repliikit ovat ensin hyvin lyhyitä ja selkeästi pitkin tauoin (jopa kuusi sekuntia) eroteltuja. Jakson loppua kohti repliikit pitenevät ja tauot lyhenevät, kunnes viimeinenkin pitkä ääni häviää ja tekstuuri muuttuu motoriseksi. Urkupistejakson aikana kuullaan ensimmäiset neljä tärkeää kuviota: helähdyskuvio (2: 1/1), koristekuvio (2: 2/2), asteikkokuvio (2: 3/2) ja harpontakuvio (3: 1/4). Lisäksi jakson lopulla on kiertelykuvion ”esiaste” una corda – tre corda -aihe (3: 2/1; esimerkissä 5a).

Motorinen jakso on siis hyvin lyhyt, enemmänkin yritys saada yhtäjaksoinen liike käyntiin. Sen lopulla (3: 4/3) ilmestyy jo urkupistejaksoa

¹³ Kestot on mitattu levytyksestä. Ne mainitaan siksi, että kestoilla on merkitystä myös muodon hahmottamisessa ja lukijan on havainnollisempaa verrata toisiinsa sekunteja kuin rivimääriä. Myös säveltäjä itse on käyttänyt sekunteja taukojen kestojen mittoina.

ennakoiva pitkä ääni liikkeen alle. Jakso päättyy kahteen asteikkokuvioon, jotka loittonevat toisistaan viuhkamaisesti. Jakson päättymisen tuntua vahvistaa myös lopukkeenomainen tonaalinen viittaus.

5.2 TOINEN VAIHE

Toinen vaihe on melkein samanpituinen kuin ensimmäinenkin, kuusi ja puoli riviä (4: 1/3 – 5: 3/3; n. kaksi minuuttia). Jaksot ovat nyt kuitenkin jakautuneet eri tavoin; niiden suhteet ovat melkein päin vastoin kuin edellisessä. Motorinen jakso (neljä riviä) on nyt lähes kolme kertaa niin pitkä kuin urkupistejakso (puolitoista riviä). Jaksoja yhdistää rivin pituinen tekstuuri synteesi.

Vaikka urkupistejakso on lyhyt (n. 50 sekuntia), se on sitäkin erikoislaatusempi: se on tiivistelmä ensimmäisen vaiheen urkupistejaksosta. Sen alkupuolella on nimittäin myös helähdyskuvio, jota seuraa koristekuvio kuten alussakin. Tämän jälkeen on tiivistetty joitain rivejä pois ensimmäiseen urkupistejaksoon verrattuna, mutta jakson lopulla seuraa ensimmäisen urkupistejaksonkin lopulla olleen *una corda* – *tre corda* -aiheen nuottitarkka toisto kvarttia ylempää. Se on erittäin poikkeuksellista, sillä koko sonaatissa ei ole muita näin pitkiä, nuottitarkkoja toistoja.¹⁴ *Una corda* – *tre corda* -aiheen jälkeen urkupistejakso pyrkii vielä jatkumaan, mutta motorinen liike ajaa väkisin päälle ja hetken kamppailtuaan (synteesivaihe 4: 3; 15 sekuntia; esimerkki 3) urkupisteet luovuttavat ja motorinen jakso pääsee virtaamaan vapaana.

Heti motorisen jakson (vajaa minuutti) alussa esitellään kiertelykuvio ensi kertaa (4: 4/2). Muuten tekstuuri aaltoilee harpontakuvion kyllästäjänä laajasti klaviatuurilla.

Toinen vaihe yhdistetään kolmanteen limittymällä. Toisen vaiheen lopussa yhtäjaksoinen motorinen liike päättyy asteikkokuvioon (5: 3/3), jonka päätössävel jää toistumaan kaksi kertaa, minkä jälkeen asteikkokuvio kuullaan uudelleen korkeammalta. Tämä toisto tuntuu yhdistävän kuvion

¹⁴ Muuten lyhyitä toistoja on kolmen kuvion kohdalla: kaksisävelisen helähdyskuvion, nelisävelisten koristekuvion ja harpontakuvion.

edelliseen jaksoon. Kuitenkin jo ennen tätä toistoa asteikkokuvion alle ilmestyi urkupiste, joka puolestaan kuuluu alkamassa olevaan urkupistejaksoon. Toistetun asteikkokuvion jälkeen tauoin erotettu helähdyskuvio (5: 4/2) tuntuu aktivoivan tilanteen ja käynnistävän uuden jakson (ja samalla vaiheen).

5.3 KOLMAS VAIHE

Kolmas vaihe (5: 4/2 – 8: 3/1) on selvästi pisin, 11 riviä (n. neljä minuuttia). Sen urkupistejakso kestää silti vain kaksi ja puoli riviä (n. puolitoista minuuttia), kun taas laajentunut motorinen jakso puolestaan peräti kahdeksan ja puoli riviä (liki kaksi ja puoli minuuttia), ja onkin kaikista jaksoista pisin.

Urkupistejakson sävy on edellisiä aggressiivisempi ja levottomampi. Kun tavallisesti sävy on hiljainen ja mietiskelevä, nyt suurin osa repliikeistä on *forte*en liittyviä, jopa *forte fortissimo* esiintyy.¹⁵ Tauotkaan eivät ole niin pitkiä kuin aiemmin. Urkupistejakso päättyy hiljenevään viisiääniseen sointuun, joka myös yhdistää sen motoriseen jaksoon.

Motorinen jakso alkaa kiertelykuvion hitaalla versiolla yhdistävän soinnun sisältä. Kuvio kiihtyy ja voimistuu toistuessaan kolme kertaa peräkkäin ja käynnistää nopean, yhtäjaksoisen liikkeen. Motorisen jakson alkupuolella on lyhyt, tanssahtavasti replikoiva, scherzomainen hetki (6: 3 – 6: 4), jonka ilme jakson edetessä kuitenkin hukkuu vääjäämättömästi virtaavan liike-energian (motorisen tekstuuriin) entistä laajempaan aaltoiluun.

Liike-energia kuitenkin kuluu loppuun, repliikit hidastuvat ja jakso rauhoittuu ja tauottuu lopullaan. Se päättyy avoimeen kvintiin, joka seuraavan kymmenen sekunnin tauon aikana häviää kuulumattomiin.

5.4 NELJÄS VAIHE

Edeltävä kolmas vaihe voidaan nähdä jonkinlaisena kulminaationa: siellä jännite huipentui ja purkautui. Voimien loppumisen jälkeen kootaan

¹⁵ Koko teoksessa *fff* on vain kaksi kertaa.

ajatukset yhteenvetoon: seuraava urkupistejakso on johdannonoloinen. Se ja sitä seuraava motorinen lyhyt jakso hakevat muotoaan ja paikkaansa kunnes saadaan ”kunnollinen”, sonaatin alunkaltainen vaihe vielä aikaiseksi (9: 2/1 – 10: 4/1).

Neljäs vaihe (8: 3/2 – 10: 4/1) kestää yhdeksän riviä (kolme ja puoli minuuttia). Se on siis epätavallisesti jakautunut, sillä siinä on ikään kuin kaksi paria jaksoja: urkupistejakson alkuosa: puolitoista riviä (8: 3/2 – 8: 4/5, 50 sekuntia), motorisen jakson alkuosa: yksi rivi (9: 1; 13 sekuntia) sekä urkupistejakson loppuosa: kolme ja puoli riviä (9: 2/1 – 10: 1/1; liki kaksi minuuttia) ja motorisen jakson loppuosa: kolme riviä (10: 1/1 – 10: 4/1; reilut puoli minuuttia).

Ensimmäinen urkupistejakso lähtee liikkeelle hitaalla harpontakuviolla *espressivo*. Kaikkiaan tässä jaksossa on vain hitaita repliikkejä, mikä on poikkeuksellista urkupistetekstuurissa.

Sitä seuraava motorinen jakso, koko sonaatin lyhin jakso, tuntuu oikeastaan vain keskeytysyritykseltä. Jo motorisen rivin lopulla urkupiste tulee taas mukaan.

Tässä kohtaa herää kysymys siitä miksi nämä edelliset kaksi lyhyttä jaksoa eivät parina muodosta omaa vaihettaan. Tähän vaikuttaa osaltaan se, että niiden yhteiskesto on vain kaksi ja puoli riviä, siis suhteettoman lyhyt omaksi vaiheeksi. Edeltävät vaiheet ovat olleet vähintään kuuden ja puolen rivin mittaisia, minkä perusteella tähän odottaisi jokseenkin yhtä pitkää vaihetta. Lisäksi urkupistejakso on yleisilmeeltään täysin erilainen kuin muut vastaavat, vain hitaita repliikkejä sisältävä, eikä se tunnu kyllin itsenäiseltä ja aktiiviselta aloittaakseen uuden vaiheen. Tällaista yleisilmettä on myös seuraavassa urkupistejaksossa, mikä liittyy näitä jaksoja toisiinsa.

Toinen heräävä kysymys on se, miksi nämä lyhyet jaksot kuuluvat juuri neljänteen vaiheeseen, eivätkä kolmanteen. Yhdistävänä tekijänä edelliseen vaiheeseen on kvintti fis^1-cis^2 , joka kolmen tahdin pituisena päätti kolmannen vaiheen ja päättää puolitoista riviä myöhemmin tämän urkupistevaiheen. Toisaalta kvintti-intervalli yhdistää tätä jaksoa myös seuraavaan vaiheeseen: neljännen vaiheen toinen urkupisteosajakso alkaa nimittäin kahden ja puolen tahdin mittaisella kvintillä gis^1-dis^2 , siis sävelaskelta ylempää. Sinne tullaan hyvin korostetusti ja se on yksinään urkupisteen päällä. Ajallisesti neljännen vaiheen urkupisteosajaksojen kvintit

ovat hyvin paljon lähempänä toisiaan (13 sekuntia) kuin kolmannen ja neljännen vaiheen alun kvintit (liki kaksi minuuttia) ja yhdistyvät siksi helpommin toisiinsa samaan kokonaisuuteen kuuluviksi. Neljännen vaiheen alkamista jo ensimmäisestä lyhyestä urkupisteosajaksosta (8: 3/2) tukee kolme asiaa. Ensiksikin, kolmannen vaiheen lopetuksen painokkuus: lopetusta tehdään poikkeuksellisen pitkään (hidastuminen ja tauottuminen) ja se päättyy äänettömyyteen erityisen pitkän ”tapahtumattomuuden” jälkeen.

Toiseksi, tämä urkupisteosajakso vaikuttaa nimenomaan johdannolta, ei päätökseltä, koska sen aikana intensiteetti alkaa nousta. Tähän tuntuu vaikuttaa se, että repliikit lyhenevät ja artikulaatioon tulee joitakin staccatoja mukaan. Kolmanneksi, tätä lyhyttä urkupisteosajaksoa seuraava motorinen osajakso on niin lyhyt, että se tuntuu pikemmin olevan ”väärässä paikassa väärään aikaan” ja yrittävän keskeyttää yhden laajan, vaikkakin hitaammin heräilevän urkupistejakson. Kyseinen lyhyt urkupisteosajakso on esimerkissä 9 (seuraavalla sivulla).

Seuraava, toinen urkupisteosajakso on ”normaali”, sillä sieltä löytyy helähdyskuvio, ja repliikit ovat paitsi eripituisia, myös esiintyvät eri nopeuksilla ja dynamiikoilla, kuten aiempien vaiheiden urkupistejakoissakin. Tässä urkupisteosajaksossa on ensimmäisen ja toisen vaiheen urkupistejaksoja enemmän hitaita, yleisilmeeltään lyyrisiä repliikkejä, mikä yhdistää sitä edeltävään lyhyeen urkupisteosajaksoon. Toinen urkupisteosajakso liittyy taas saumattomasti toiseen motoriseen osajaksoon: urkupiste jää soimaan kun liike sen päällä muuttuu yhtäjaksoiseksi.

Toinen motorinen osajakso on niin ikään ”normaali” ja nopea liike aaltoilee ilman urkupisteitä. Se päättyy jälleen hidastuvaan asteikkokuviioon (kuten ensimmäinen ja toinenkin vaihe), jonka jälkeen urkupiste ilmestyy heti.

Esimerkki 9.
Viides pianosonaatti 8:3 - 8:4.
Neljännen vaiheen ensimmäinen
urkupistejakso.

Urkupisteen ilmestymisen jälkeen kuullaan helähdyskuvio pitkästä aikaa kirkkaana ja yksin; codetta on alkanut. Codettassa (10: 4/1 – 11: 2; vajaat kaksi minuuttia) kuullaan vain yksi aalto, jossa on nousu ylöspäin ja sieltä rauhallinen laskeutuminen alas. Yksi selkeä aalto on urkupistejaksojen sisäisen kehityskulun tulos (ks. luku 2.2) ja samallahan se on myös motoristen jaksojen tyypillinen tapahtuma. Codetta päättyy seestyneen rauhallisesti toistamalla helähdyskuvion neljä kertaa alkuperäiseltä korkeudelta e-gis yksiviivaisessa rekisterissä ja sulkee näin ympyrän (esimerkissä 7).

6. MUODON ERITYISPIIRTEITÄ

Tässä sonaatissa kokonaisuuden luo lähinnä tekstuurien vaihtelu. Vaikka se onkin ensisijainen, helposti lähestyttävä muodon hahmotustapa, sen rinnalla voidaan nähdä piirteitä myös muista muodon hahmottumistavoista. Tavat eivät siis sulje pois toisiaan, vaan ovat päällekkäisiä. Ensinnäkin voidaan puhua sonaattimuodon ja toiseksi moniosaisen sonaatin ilmenemistä. Koska jo teoksen nimenä on sonaatti, se luo tiettyjä traditioon perustuvia odotuksia muodon jäsentymisen suhteen. Mikä tässä sonaatissa antaa aihetta kutsua sitä juuri sonaatiksi? Onko sen muodossa yhtymäkohtia klassis-romanttiseen sonaattimuotoajatteluun? Meriläisen sävellystuotannon nimistö on varsin rikas, joten jo halu käyttää sonaatti-termiä tuntuu vihjaavan yhteyksistä traditioon. Myös säveltäjä itse uskoo, että ”on hyvä ja ehkä välttämätöntäkin, että säveltäjät kaikkina aikoina työskentelevät tradition lipun alla”.¹⁶

6.1 SONAATTIMUODON PIIRTEITÄ VIIDENNESSÄ SONAATISSA

Klassis-romanttisessa sonaattimuodossa keskeistä on kahden sävellajin välinen polariteetti, lisäksi erilaisten kudostyyppien ja eriluonteisten teemojen vastakkainasettelu. Näiden kontrastoivien elementtien luoma jännite täytyy purkaa esimerkiksi saattamalla elementit tasapainoon teoksen

¹⁶ *Viidennen sinfonian* (1976) teosesittely; Edition Pan 105.

kuluessa. Näin ollen sonaattimuotoa voidaan luonnehtia dynaamiseksi prosessiksi.

Viidennessä sonaatissa dynaamisuus syntyy ennen kaikkea kahden erilaisen tekstuurityypin — yhtäältä fragmentaarisen, urkupisteisen, paikallaan kelluvan ja toisaalta jatkuvan, voimakkaasti eteenpäin suuntaavan motorisen liikkeen — vastakkainasettelusta. Sonaatin ensimmäisestä vaiheesta alkaa kehitys, jonka aikana urkupiste- ja motorisen tekstuurin välinen tasapaino järkkyy yhä enemmän kolmanteen vaiheeseen asti. Neljäs vaihe palauttaa tasapainon tekstuurien välille ja teoksen avustekstuuri ja -kuvio sulkevat kehän. Näin toteutuu myös sonaattimuodolle ominainen jännitteen luomisen ja purkamisen periaate.

Myös yksityiskohtien tasolla *viidennessä sonaatista* voidaan löytää joitakin sonaattimuodon piirteitä.

Esittelyjaksolle tyypillisesti ensimmäisessä vaiheessa esitellään materiaalit: tekstuurit ja kaikki keskeiset kuviot. Vaikka kiertelykuvio ei olekaan vielä perushahmossaan, sen esiaste on kuitenkin jo mukana. Lisäksi esitellään tämän sonaatin muita piirteitä: tapa jolla kuvioita tullaan käsittelemään eli muuntumisen, sekä erityispiirteinä tonaaliset viittaukset. Hyvin abstraktilla tasolla voisi ehkä ajatella, että ensimmäisessä vaiheessa luodaan eri sävellajialueiden välisen jännitteen tapainen jännite kontrastoimalla toisilleen luonteeltaan vastakkaiset tekstuurit.

Toisen vaiheen voi ajatella olevan ensimmäisen vaiheen ja samalla esittelyjaksoson kertausta. Se on tosin tekstuurien mittasuhteiden osalta käänteinen kertausta. Tämä jaksojen välisten suhteiden muuttuminen toisaalta esittelee tämänkin sangen olennaisen piirteen tästä sonaatista. Aivan erityistä tässä esittelyjaksoson kertauksessa on *una corda – tre corda* -kohdan todella nuottitarkka, eikä vain aiheen hahmon, kertausta kvarttia ylempää. Lisäksi tämän vaiheen ainoa koristekuvio toistuu samanlaisena, samoilta sävelluokilta (vain oktaavia alemmaa) kuin ensimmäisessä vaiheessa. Mikään muu koristekuvion esiintymä ei ole näiltä sävelluokilta.

Kolmannessa vaiheesta löytyy materiaalin uudenlaista käsittelyä, mikä viittaa kehittelyjaksoon. Ensinnäkin urkupistejakso on selvästi erilainen: se on levottomampi, dynaamisesti voimakas ja suorastaan aggressiivinen. Tässä urkupistejaksossa on myös toistokuvion ainut esiintymä, jossa toistosävel kiipeää pitkän äänen yläpuolelle. Lisäksi, heti motorisen jakson alussa on

kiertelykuvion ainoa rytmien muunnos, hidas versio. Lähtö motoriseen jaksoon on siis uudenlainen. Motorisessa tekstuurissa muutoin uudenlaista on selkeän scherzomaisesti tanssahtava hetki, sekä yhtäjaksoisen liikkeen entistä pitempi ja laajempi aaltoilu klaviatuurilla. Molemmat jaksot päättyvät pitkään sointiin, joka hiipuu lähes kuulumattomiin; koko teoksen ainoat 10 sekunnin kaiut ovat näissä päätöksissä. Motorisen jakson (ja samalla koko vaiheen ja kehittelyjakson) päätös eroaa muista vaiheiden päätöksistä siinä, että limittymistä ei ole. Poikkeuksellisesti jakso tauottuu ja rauhoittuu lopullaan tavallista pitempään, kaksi riviä, mutta silti liikkeen alle ei ilmesty urkupisteitä.

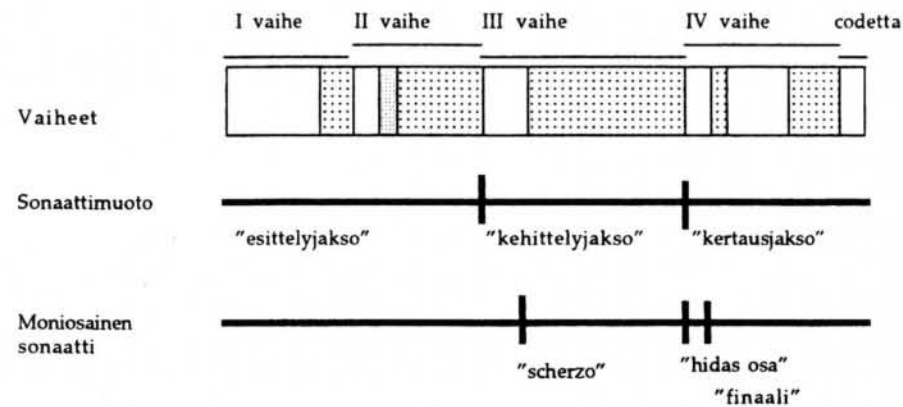
Kehittely- ja kertausjakson rajakohta on mahdollista löytää kahdessa paikassa. Yleisilmeen perusteella voidaan ajatella, että neljännen vaiheen alun urkupistejakso kuuluisi vielä kehittelyjakson piiriin, koska se on niin eriluonteinen kuin muut urkupistejaksot. Toisaalta taas kolmannen vaiheen päätös on hyvin selkeä. Se on ainoa kerta jolloin motorinen jakso fragmentoituu ja hidastuu lopullaan, vieläpä näin pitkään. Päätös on ainutkertainen myös sikäli, että jo pitkään sointu kvintti (kaksi tahtia, joissa seitsemän sekuntia taukoa) jää kaikumaan viimeisenä vielä kymmenen sekunnin ajaksi. Sinä aikana ääni ehtii jotakuinkin kadota, mitä tarkoittaa myös nuotin *diminuendo*-kiilan päässä oleva pyöröylä. Tämä viimeinen tahti on esimerkin 9 ensimmäisenä tahtina. Itse asiassa tämä vaiheen päättyminen tuntuu koko sonaatin painokkaimmalta päätökseltä.

Näin ollen kertausjakso alkaisi neljännen vaiheen alkaessa. Neljännessä vaiheessahan tekstuurijaksoja on kaksi paria, eli myös kertausjakso sisältää sekä urkupiste- että motorisen jakson kahdesti. Parejahan oli kaksi myös esittelyjaksossa (esittely ja sen kertausta), jossa parit muodostivat omat vaiheensa. Nyt jaksot esiintyvät tekstuurien hallitsevuuden suhteen päin vastoin kuin esittelyssä, siis jonkinlaisena käännettynä kertauksena.¹⁷ Toisin sanoen käänteistä on pikemminkin funktio: kun alussa urkupistejakso antoi tilaa motoriselle, kertauksessa urkupistejakso puolestaan nousee taas esiin.

¹⁷ Käännetyssä kertauksessa teemojen ja välikkeiden järjestys on osin tai kokonaan muuttunut esittelyyn verrattuna. Käännetyistä kertausjaksoista tarkemmin ks. esim. Jackson (1996).

Kertausjakso kertaakaan minkä esittelyjakso esitteli: tekstuurit, kaikki kuviot, muuntumisen ja tonaaliset viittaukset. Itse asiassa täällä palaa myös koristekuvio, joka on ollut poissa kauan, koko kolmannen vaiheen, siis kehittelyjakson ajan. Sen lisäksi asteikkokuvion keskelle jaksoa (ei muodon rajalle) sijoittuvista esiintymistä, joista kaksi oli esittelyjaksossa (ensimmäisessä urkupistejaksossa), loput kaksi ovat kertausjaksossa ja niin ikään urkupistetekstuurissa. Codettassa puolestaan alun tonaalinen assosiaatio palaa samalta korkeudelta ja samoilta säveliltä, siellä on vihdoinkin palattu ”kotiin”. Kaaviossa 5 näkyy sonaattimuodon suhde vaiheisiin.

Kaavio 5. *Viides pianosonaatti*. Sonaattimuodon ja moniosaisen sonaatin piirteiden sijoittuminen suhteessa vaiheisiin.



6.2 MONIOSAISEN SONAATIN PIIRTEITÄ VIIDENNESSÄ SONAATISSA

Viidettä sonaattia voidaan tarkastella myös moniosaisen sonaatin näkökulmasta, vaikka siinä tarkastelussa hahmottuvat muodon rajakohdat eivät kaikki mene yksiin vaiheiden luoman muodon kanssa. Kenties selkeimmät moniosaisen sonaatin ilmenemät ovat ”scherzo” ja ”hidas osa”, mutta myös finaalin piirteitä voi löytää.

Tällaisesta muodon ”kaksoisfunktioista”, joka yhdistää sonaattimuodon ja moniosaisen sonaatin piirteitä samassa teoksessa, tulee etsimättä mieleen Liszt ja *h-molli-sonaatti*.¹⁸ Meriläinen on itse viitannut Lisztiin jo aiemmin, vaikkakaan ei muodon yhteydessä.

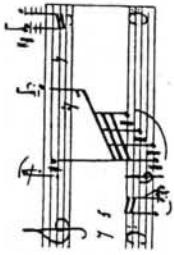
Jo toisen pianosonaatin yhteydessä Meriläinen oli tullut ohimennen maininneeksi Lisztin modernisminsa romanttisen ja pianistisen aspektin historiallisena taustahenkilönä. Viides sonaatti sulkee kehän — Liszt ilmestyy uudelleen Meriläisen mielikuviiin, nyt pelkkänä impressiona ja osana miljöötä, jonka osana myös viides sonaatti voisi olla. Intiimi salonki, pianisti suppean ystäväpiirin herpaantumattoman huomion keskipisteenä, yleisö alttiina äänille, joille välitöntä läheisyyttä pidemmät etäisyydet saattaisivat olla tuhoisia... (Suilamo 1994: 7.)

Viidennessä sonaatissa scherzoksi voidaan kutsua kolmannen vaiheen motorista jaksoa, joka alkaa sivulla kuusi (6: 3/2 – 8: 1/1). Erityisesti jakson alku, jossa runsaat staccatot, pienet tauot ja runsaat korukuviot leikittelevät, on selkeimmin luonteeltaan leikkisä ja pyrähtelevä scherzo. Tämä yleisilme kuitenkin säilyy melkein koko jakson ajan, kunnes hiukan ennen jakson loppua yhtäkkiä alkaa hidastuminen ja rauhoittuminen. Scherzomainen ilme tulee esiin odottamatta, sitä ei ole valmisteltu. Esimerkissä 10 (seuraavalla sivulla) on scherzomaisen motorisen jakson alku.

¹⁸ Muodon kaksoisfunktioista ja Lisztin *h-molli-sonaatista* tarkemmin ks. esim. Newman (1983): 373–378 ja Rosen (1996): 479–491.

Esimerkki 10.

Viides pianosonaatti 6:3/2 - 6:4.
Scherzomainen ilme kolmannen
motorisen jakson alussa.



Hidas osa puolestaan saavutetaan ”yrittämisen” kautta: musiikin edetessä lyyrinen yleisilme häivähtää paikoin ja puhkeaa lopulta kukkaan neljännen vaiheen alussa. Vaikka yleisesti ottaen urkupiste(tekstuuri)jakso on taukoinen ja melko hiljainen, sen luonne on siinä mielessä aktiivinen, että tapahtumat ovat useimmiten hyvin nopeita. Siksi se ei siis edusta varsinaista lyyristä, hitaan osan ilmettä ennen kuin vasta neljännessä vaiheessa: sen ensimmäinen urkupisteosajakso on ns. ”hidas osa”. Lyyrinen ilme tuikahtaa kuitenkin esiin paikoin jo ennen sitä. Ensimmäinen väläys lyyrisyydestä on harpontakuvion ensimmäinen esiintyminen hitaana legatoversiona yksinään, pedaalin kera ja hyvin hiljaisena (*ppp*) ensimmäisessä motorisessa jaksossa. Hiukan pitempi *lirico*-hetki on toisen motorisen jakson keskellä (5: 2/3), jossa harpontakuviot ovat jälleen hitaina versioina. Samantyyppinen kohta on rinnakkaissektikulku kolmannen motorisen jakson lopulla, jossa sekstit ja niitä edeltävä harpontakuvio esiintyvät hitaina versioina (8: 1/2).

Pyrittään esiin motorisessa tekstuurissa lyyrinen yleisilme ”löytää paikkansa”. Sen puhtain esiintymä, hidas osa, on kohta edellisen esiintymän jälkeen alkava neljännen vaiheen ensimmäinen urkupisteosajakso (8: 3/2 – 8: 4). Melodiset legatolinjat, kuviodien rauhallinen tempo, *espressivo*-sävy ja pedaali luovat todellisen hitaan osan tunnelman. Lyyristä vaikutelmaa korostaa vielä jakson alkaminen ”tyhyydestä”. Edeltävä motorinen jaksohan päättyy sointiin, joka 10 sekunnin kaikkensa aikana häviää lähes kuulumattomiin. Motorisen jakson päätöstahti ja lyyrinen urkupistejakso ovat esimerkissä 9. Näin ajatellen hidas osa ja scherzo olisivat itse asiassa ”väärin päin” osien tavanomaisen järjestyksen suhteen.

Päästyään esiin, lyyrinen yleisilme ei suinkaan katoa, sillä viimeinen urkupistejakso on nopeiden repliikkien ja lyyristen *espressivo*-sävyjen vuoropuhelua. Teoksen päättävä codetta on myöskin sävyltään lyyrinen.

Hitaan osan jälkeisen neljännen vaiheen lopun puolestaan voi ajatella finaalioksi. Sinne tullaan sisäisen kehityskulun ohjaamana, jolloin se on siinä mielessä huipentavaluonteinen päämäärä, että siellä jännite purkautuu kun tekstuurien välinen tasapaino taas saavutetaan. Yksityiskohtien tasolla finaalisissa kehityskulku on johtanut tekstuurien lähentymiseen, sillä motoriseen tekstuuriin tyypillisesti liittyvä aalto tulee myös urkupistetekstuuriin. Kaaviossa 5 näkyvät kaikki kolme muodon hahmotustapaa: vaiheet, sonaattimuoto sekä moniosaisen sonaatin piirteet.

7. LOPUKSI

Meriläinen on todennut: ”[...] säveltäjän areenan rajapaaluina ovat yhtäällä nojautuminen traditionaaliin lähtökohtiin ja toisaalla, piikkinä lihassa, uudistumisen tarve ja halu” (1976: 106). *Viidennessä sonaatissa* traditio on mukana teoksen nimessä, minkä lisäksi siitä kertovat niin teoksessa esiintyvät tonaaliset viittaukset kuin myös mahdollisuus muodon hahmottamiseen perinteisiä malleja käyttäen. Kuitenkin sekä muotorakenteessa, sointimaailmassa että pianistisessa kirjoitustavassa on toteutunut myös tuo uudistumisen tarve ja halu. Meriläinen on onnistunut persoonallisella tavalla tavoittamaan molemmat rajapaalunsa yhtä aikaa.

KIRJALLISUUTTA:

- Newman, William S. 1983 [1969]. *The Sonata Since Beethoven*. New York, London: Norton.
- Rosen, Charles. 1996: *The Romantic Generation*. London: HarperCollins Publishers.
- Heiniö, Mikko. 1995: *Aikamme musiikki 1945–1993*, = Fabian Dahlström, Mikko Heiniö ja Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 4*. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström. [Meriläinen s. 47–50, 131–135, 412–424].
- Leppänen, Taru. 1990: *Ajan organisaatio Usko Meriläisen musiikissa*. Pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos.
- Meriläinen, Usko. 1976: artikkeli teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Keuruu: Otava, 101–115.
- Murtomäki, Veijo. 1983: Cinque Notturmi. *Synkooppi* 9 (2), 6–13.
- Suilamo Harri. 1988: Usko Meriläinen. *Usko Meriläinen lähikuvassa radio-ohjelmissa 1987–88*, Helsinki: Yleisradio, 15–35.
- _____. 1994: *Meriläinen piano*. Teoksista [levykansiteksti]. Alba Records, ABCD 106, 5–7.
- Wicklund, Tuija. 1998: *Usko Meriläisen Viides pianosonaatti: tekstuurien, kuvioinnin ja muodonnan piirteistä sekä asemasta tuotannossa*. Tutkielma. Sibelius-Akatemia, sävellyksen ja musiikinteorian osasto.

Usko Meriläisen Zimbal soolocembalolle

EERO LINJAMA

CEMBALO SUOMALAISESSA MUSIIKISSA JA USKO MERILÄISEN TUOTANNOSSA

Usko Meriläinen kuuluu siihen harvalukaiseen suomalaissäveltäjien joukkoon, joka on säveltänyt sooloteoksen cembalolle. Zimbal soolocembalolle valmistui vuonna 1983. Se on omistettu Jukka Tiensuulle, joka on myös levyttänyt teoksen. Teoksen nimi Zimbal viittaa cembaloon kahta kautta. Yhtäältä se viittaa symbaalien eli lautasten ääneen, jota cembalo imitoi. Toisaalta se on etymologisesti suorassa yhteydessä cembaloon, josta käytettiin suomenkielessä aiemmin symbaali-nimitystä. Zimbalin asema Meriläisen tuotannossa ei ole mitenkään erityisen keskeinen, mutta teos muuttuu hyvinkin merkittäväksi tarkasteltaessa sitä osana suomalaista cembalokirjallisuutta.

Cembalon asema Suomen musiikkielämässä on erikoislaatuinen, sillä cembalon kukoistusajalla (1500–1700-luvut) Suomen musiikkielämä oli vasta lapsenkengissänsä. Musiikkiharrastuksen viriämisen merkinä voidaan pitää Turun soitannollisen seuran perustamista vuonna 1790. Cembalon kannalta kuvaavaa on, että seuran hankkiessa Tukholmasta kosketinsoittimen vuonna 1791 ei enää ostettukaan cembaloa vaan fortepiano. Kaiken kaikkiaan voi todeta, että Suomen musiikkielämän kukoistusaika ja cembalon kukoistusaika eivät ehtineet kohdata ja cembalon historia Suomessa alkaakin varsinaisesti vasta 1900-luvun vanhan musiikin renessanssista.

Cembalon renessanssi esittävän säveltaiteen osalta Suomessa liittyi laajemmin vanhan musiikin renessanssiin, toisaalta urku- ja toisaalta vanhojen jousisoitinten renessanssiin. Tyylinmukaisuuden tienraivaajana 1920-luvulla toimi Saksasta alkunsa saanut urkurenessanssi. 1930-luvulla keskustelu cembalon ympärillä kiihtyi — provokaattorina toimi Suomen Musiikkilehden päätoimittaja Heikki Klemetti — ja museaalaisesta kuriositeetista alkoi tulla elävä, taiteellisiin päämääriin kykenevä soitin.

Aluksi cembalo kulki ikäänkuin vanhojen jousisoitinten renessanssin siivellä, soveliaana kamarimusiikin säestyssoittimena. Vähitellen cembalo sai jalansijaa paitsi soolosoittimena, myös barokin suurten orkesterisäestysten kuorosteosten kokoonpanossa. Suomen Laulun pääsiäiskonsertissa vuonna 1942 soittajistossa oli ensimmäistä kertaa mukana cembalo Ernst Lingon soittamana. Tähän asti Suomen Laulun pääsiäiskonserttien orkesterissa oli ollut mukana piano.

Cemalon olemassaolo suomalaisessa nykymusiikissa on mielenkiintoinen ilmiö, sillä se on ainoa vanhan musiikin soitin, jolle sävelletään aktiivisesti uutta musiikkia (viime aikoina on tosin alkanut ilmestyä myös teoksia viola da gamballe). Suomalaiset säveltäjät alkoivat yleisemmin säveltää cembalolle 1960-luvulla. Uuno Klamin teos *Cantiones cembalolle ja jousiorkesterille* vuodelta 1932 on pienimuotoinen ja säveltäjän muuhun tuotantoon nähden vähäpätöinen. Cemalon käyttö selittynee Klamin Pariisista saamilla vaikutteilla, eikä hän enää myöhemmin käyttänyt cembaloa sävellyksissään. Väinö Raitio käytti cembaloa vuonna 1933 teoksessaan *Serenade kamariorkesterille ja cembalolle*. Yrjö Kilpisen *Suita op. 91 cembalolle ja viola da gamballe* vuodelta 1937 on samannimisenä hänen sävellysluettelossaan sellolle ja pianolle. Myös tämä teos on säveltäjän tuotannossa marginaalinen. Armas Maasalo käytti cembaloa vuonna 1945 sävelletyssä *Jouluoratoriossa*. Cemalon renessanssin osalta nämä teokset jäävät kuriositeetin asemaan.

Sävellysten osalta cemalon renessanssi alkoi siis varsinaisesti 1960-luvulla uuden säveltäjäsukupolven voimin. Ensimmäisenä cembaloa käytti vuonna 1963 Paavo Heininen teoksissaan *Musique d'ete* ja *Adagio* sekä Jouko Linjama teoksessa *Metamorphosen*. Ei liene sattumaa, että cemalonsoitonopetuksen aloittaminen Sibelius-Akatemiassa vuonna 1960 osuu ajallisesti yksiiin cembalosävellysten yleistymisen kanssa. Cemalon käyttö sävellyksissä on yleistynyt koko ajan tultaessa 70-luvulta 80- ja 90-luvulle. Kaiken kaikkiaan niiden teosten, joissa on mukana cembalo, lukumäärä on noin sata. Nämä teokset eivät muodosta mitään kiinteää kokonaisuutta, vaan teokset ovat sisällöltään hyvin vaihtelevia. Merkittävimmäksi suomalaiseksi cembalosäveltäjäksi nousee kiistatta Jukka Tiensuu useine teoksineen, joissa cembalo saa hyvin tärkeän roolin. Eräs syy cembaloteosten joukon kirjavuuteen on se, että muutamia poikkeuksia

lukuunottamatta cemalon asema yksittäisten säveltäjien kohdalla on samantapainen kuin Meriläisellä: cembalo on mukana vain muutamissa teoksissa.

Soolocemaloteos Zimbalin jälkeen Meriläinen on käyttänyt cembaloa kahdessa muussa teoksessaan, huilukonsertossaan *Visions and Whispers* (1985) ja kitarakonsertossaan (1991). Jouni Kaipainen tulee luonnehtineeksi cemalon osuutta näissä konsertoissa kitarakonserton partituurin esittelytekstissä osuvasti. Kaipaisen mukaan cembalo muodostaa yhdessä harpun ja lyömäsoitinten kanssa teoksen ”väriryhmän”. Täsmälleen sama ”väriryhmän” kokoonpano on myös aiemmin sävelletyssä huilukonsertossa. Cembalo ja harppu soittavat teoksissa usein samanlaista materiaalia tuoden kumpikin siihen oman erikoisen sointivärisensä. Värittämisen lisäksi cembalo tuo kumpaankin teokseen myös rytmistä jäntevyyttä. Tyypillinen tekstuurityyppi näiden teosten cembalo-osuuksissa on rytmikäs soinnun tai klusterin repetitio, joka usein asettuu muissa soittimissa olevia vapaarytmisiä elementtejä vastaan.

ZIMBAL TAITE TAITTEELTA

Zimbalin musiikillisten ajatusten edes osittaisen sanallisen kuvailun helpottamiseksi olen jakanut teoksen kuuteen taitteeseen. Taitteiden rajakohdista voidaan esittää erilaisia tulkintoja, mutta koska tarkoitukseni ei ole tässä esittää yksityiskohtaista muotoanalyysiä teoksesta, en puutu asiaan enempää. Teos lähtee liikkeelle ”pienen helisevän ajatuksen” esittelyllä. Nopea ylöspäinen kuvio saa seurakseen tauon jälkeen nopean alaspäisen kuvion. Tätä seuraa jälleen tauko, jonka jälkeen tulee nopea yhden sävelen repetitio. Tässä lyhyessä ensimmäisessä säkeessä esitellään ne hahmot, joista ensimmäinen taite, kuten koko teoskin muodostuu (esimerkki 1).

ESIMERKKI 1 (seuraava sivu). Teoksen alku.

2, Poco Libero 144 - 124

The image shows a handwritten musical score for two systems of staves. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). A bracket above the first few notes is labeled '144'. Below the staff, the numbers '12', '8', and '3' are written, with the '3' enclosed in a box. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The second system also consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The numbers '5', '4', and '6' are written below the staff. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

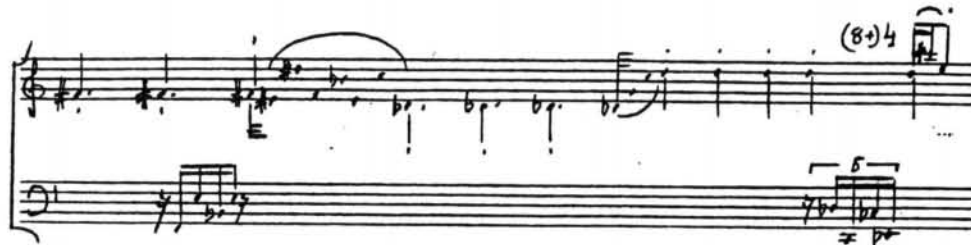
Jälkimmäisen staccatokuvion aiheuttamasta pysähtyneisyyden ja jännittyneisyyden tilasta räjähtää liikkeelle pitkä, motorinen ostinatokuvio (Esimerkki 3 viereisellä sivulla). Ensimmäisen liikevoimansa se saa klusteriiskuista, mutta jatkaa sitten menoaan omalla painollaan. Kentän tasaista 16-osakuviota koristavat lyhyet etuheleet, jotka lisääntyvät pikkuhiljaa muuttaen kentän rytmistä kuviota. Lopulta heleet laajetessaan hajottavat tasaisen rytmin ja katkovat kenttää. Syntynyt pysähdys laukeaa klusteriryöppyjen ja pitkien trillien vuorotteluun.

Trillit jatkavat kulkuaan aina alemmaksi saaden yllään ensimmäisen taitteen ostinatokuviota muistuttavan kentän. Kenttä itsenäistyy trillien päättyessä ja kuten ensimmäisessäkin taitteessa, iskevät staccatoklusterit rytmittävät sitä. Kentän kuvio supistuu kunnes se on jälleen kahden rinnakkaisen sävelen välinen trilli. Trillin alla lyhyet aggressiiviset kuviot vievät taitteen päätökseen. Viimeisenä päättävänä eleenä on jälleen rytmisen nouseva klusteriaihe. Se katkaisee trillin ja käynnistää kolmannen taitteen.

ESIMERKKI 3. Motorinen ostinatokuvio

Toisessa taitteessa alkuidun lyhyt ajatus laajentui erilaisiksi ostinatokuvioiksi ja kentiksi. Kolmannessa taitteessa alun fragmentaarinen luonne palaa. Nyt kuitenkin nopeiden repetitioiden määrä on selvästi vähäisempi ja katkelmallisuus hallitsee koko taitetta, jonka yleistunnelma on hapuileva ja pysähtynyt. Uutena elementtinä ilmaantuu tasainen, hidas, metronomia muistuttava repetitio.

ESIMERKKI 4. Metronomia muistuttava repetitio



Neljäs taite on muodoltaan muuttuva, avoin. Se koostuu viidestätoista laatikosta, joista kukin sisältää lyhyen fraasin. Säveltäjä itse on antanut taitteelle otsikon "labyrintti". Laatikoiden soittajärjestys on soittajan valittavissa, joskaan ei täysin vapaasti, sillä laatikoita yhdistävät nuolet ohjaavat soittajärjestystä. Nuolet ovat kaksisuuntaisia, joten paluu jo soitettuun laatikkoon on mahdollista. Labyrinttimuotonimitystä on käytetty mm. Pierre Boulezin kolmannesta pianosonaatista (1956-62). Otsikoinnistaan huolimatta Zimbalin neljäs taite ei tarkkaan ottaen noudata vastaavaa periaatetta, sillä Boulezin sonaattiin liittyy tärkeänä elementtinä tehdyn valinnan poissulkevuus eräitä muita valintoja kohtaan. Meriläisen labyrintissä soittajan valinnat eivät sulje muita vaihtoehtoja pois, ainoana määräävänä tekijänä ovat laatikkoja yhdistävät useat nuolet. Säveltäjän ironisesta huomautuksesta — "soittaja ei ehkä koskaan pääse pois labyrintistä" — huolimatta poispääsy on yksinkertaista. Soittaja voi halutessaan jatkaa teosta eteenpäin mistä laatikosta hyvänsä. Eri asia tietysti on mahdollinen esteettinen umpikuja. Laatikoiden sisältämien fraasien voi nähdä viittaavan sisällöllään taitteen otsikointiin. Niiden kaikkien musiikillinen luonne on hektisen kiireistä. Nuoliin merkittyjen taukojen erottamat hätäiset fraasit tuovat mieleen koehiirten juoksentelun labyrintissä.

Viides taite muodostaa teoksen hitaan ja seesteisen osuuden. Kudosta hallitsevat jo kolmannessa taitteessa esille tulleet hitaat, metronominkaltaiset repetitiot sekä lyhyet, improvisatoriset pyrähdykset. Taitteen keskellä on teoksen epämelodisesta materiaalista poikkeava ylöspäinen, rauhallinen

melodialinja, joka sekin loppuu pian trilliin ja häviää nopeiden arabeskien viedessä teosta eteenpäin.

ESIMERKKI 5.

Viidennen ja kuudennen eli viimeisen taitteen rajalla jää terävä, hitaasti toistuva staccatosointu iskemään pysäyttäen paikoilleen viidennen taitteen improvisatorisen tunnelman jännitteiseen odotukseen. Iskujen välissä vilahtelevat ensimmäisen taitteen alusta tutut nopeat kuviot luoden viimeisen taitteen alkuun kertauksen tuntua. Lopulta iskut päästävät liikkeelle kiivaan motorisen, mutta aiempia ostinatokuvia selvästi dynaamisemman tekstuurin. Tuttu klusteriaihe ensimmäisestä taitteesta tutussa asussaan sysää liikkeelle limittyvistä klusteritremoloista muodostuvan kentän (esimerkki 6, seuraava sivu). Teos päättyy iskevien klustereiden katkaistessa tremolokentän ja klusteriaiheen esiintyessä vielä viimeisen kerran.

ESIMERKKI 6. Klusteritremoloista muodostuva kenttä

CEMBALON SOITTIMELLISET OMINAISUUDET ZIMBALISSA

Vaikka cembalon vertaaminen pianoon on yleensä hedelmätöntä ja ainoastaan triviaaleja seikkoja paljastavaa, niin yksi näkökulma on mielestäni kuitenkin huomionarvoinen. Meriläisen pianotekstuuria tarkasteltaessa kohdataan useita pianon perinteistä soittotekniikkaa laajentavia soittotapoja. Zimbalin kohdalla huomataan yleisemminkin modernille cembalomusiikille tyypillinen seikka: soittotekniikoiden traditionaalisuus. Suomalaisista säveltäjistä vastaavanlaisen esimerkin tarjoaa Erik Bergman. Hänen tuotannossaan uudet soittotekniikat ovat keskeisessä asemassa, mutta cembaloteoksessaan *Energien* (1970) hän käsittelee instrumenttia täysin perinteisesti. John Cagen *HPSCHD* (1967-69) avaa näille pohdinnoille mielenkiintoisen näkökulman. Väsymätön pianon preparoiija käyttää tässä teoksessa seitsemää cembaloa, täysin perinteisessä kunnossa ja virityksessä. Cembalo on ikäänkuin valmiiksi preparoitu piano.

Innovatiiviset soittotekniikat eivät luonnollisestikaan muodosta esteettiselle arvottamiselle kelvollista perustaa, mutta cembalon asemasta nykymusiikin kentässä ne kertovat. Siinä missä muiden soittimien kohdalla kokeilevat soittotekniikat ovat jo vakiintuneet, on cembalon osalta vastaava kehitys ollut sen vakiintuminen museaalisesta kuriositeetista osaksi normaalien soitinten valikoimaa. Pianon kansi on konkreettisesti raskaampi avata, mutta esteettinen ja historiallinen painolasti tuntuu kuitenkin tekevän cembalon kannen vielä raskaammaksi.

Zimbalin musiikillisella materiaalilla on selkeä yhteys cembalon idiomaattisiin soittimellisiin ominaisuuksiin. Ensimmäisessä säkeessä esitelty koko teoksen alkuitu, "pieni helisevä ajatus", saa musiikillisen ilmaisun ehkäpä parhaiten juuri cembalolla. Cembalossa yhdisyvät koneiston mekaaninen nopeus äänen vaippakäyrän terävään alukkeeseen. Cembalolla soitettu ääni on "pieni" ja "helisevä". Alkuitu palaa teoksen aikana useaan otteeseen, ei tosin täsmälleen samanlaisessa asussa. Vaikka koko teoksen materiaalin voi nähdä tämän alkuidun johdannaisena, muuttuu karakteri kuitenkin jyrkästi teoksen edetessä.

Erityisesti teoksesta nousee esille terävän atakin lisäksi toinen cembalon äänenvärin tyypillinen ominaisuus: äänen spektrin rikkaus. Cembalon ääni sisältää akustisista soittimista eniten yläsäveliä, mikä saa aikaan juuri cembalolle tyypillisen kirkkaan ja rästähtävän äänen.

Cembalon ääni tuntuu yksinkertaisillakin intervalliyhdistelmillä täyttävän sävelavaruuden ääriään myöten. Zimbal sisältää useita kenttämaisiiä jaksoja, joissa äänen spektrin rikkaus yhdistettynä tekstuurin ominaisuuksiin aiheuttaa hahmottumisen hetkittäisen globalisoitumisen. Teoksen lopun limittyivistä tremoloista syntyvä kenttä paljastaa cembalon äänivarojen täyden potentiaalin. Toisen taitteen yhtäjaksoisista trilleistä muodostuvat kentät tuovat mieleen modernin cembalokirjallisuuden yhden merkkiteoksista, György Ligetin *Continuumin* (1968). Spektrin rikkaudesta johtuen myös cembalolla soitetuissa klustereissa on aivan oma, terävän perkussiivinen karakteri. Terävät staccatoklusterit ja selkeistä rytmihahmoista muodostuvat klusteriaiheet ovatkin myös Zimbalissa tärkeässä asemassa.

RYTMINEN MERKITYSTASO

Mahdollisuus äärimmäisen tarkkaan rytmiseen eriytyneisyyteen lienee cembalon idiomaattisin ominaisuus. Musiikillisten ajatusten ilmaisu tapahtuu cembaloa soittaessa hiuksenhienoilla agogisilla muutoksilla. Tämä herkistää sekä esittäjän ja kuulijan korvaa vivahteikkaalle rytmiselle hahmottamiselle. Meriläisen tuotannossa tärkeässä asemassa oleva rytmien aspekti saa Zimbalissa cembalolle tyypillisen ilmaisun. Minkäänlaista tahtilajia sen enempää kuin tahtiviivojakaan ei teoksesta löydy. Vapaan ja metriin sidotun rytmien vastakkainasettelu luo teoksen yhden merkitystason.

Suurin osa kappaleesta häilyy näiden kahden ääripään välimaastossa. Ensimmäisen taitteen kudoksessa havaitaan selvästi tämän välimaaston muotoutumisperiaate: nuottiryhmät ovat kukin yksinään metriin sidottuja (tosin *poco libero*) 16.- tai 32.-osanuotteja, mutta tauot on ilmaistu sekunnin osina. Lopputuloksena syntyy teksturi (ks. esimerkki 1), joka vastaa hyvin Mikko Heiniön määritelmää Meriläisen musiikin kineettisyydestä. Meriläisen kineettisyys on Heiniön mukaan eräänlaista ”esineellistynyttä liikettä tilassa”, jossa tauot erottavat toisistaan liikehahmoja. Nämä hahmot on ikäänkuin heitetty ”tilaan” sen sijaan, että ne seuraisivat toisiaan ajallisesti.

Kolmannen taitteen ensimmäistä muistuttavassa kudoksessa rytmien luonne siirtyy lähemmäs metriin sidottua rytmikkaa metronominomaisten

tasaisten repetitioiden takia. Mitään tiettyä metriä ei tässäkin tekstuurissa kuitenkaan synny. Neljännen taitteen labyrintissä rytmien ilme säilyy koko taitteen ajan samanlaisena. Lyhyet, nopeasti etenevät, taukojen erottamat pyrähdykset seuraavat toisiaan kunnes soittaja pääsee ulos sokkelostaan. Viides taite muistuttaa rytmiseltä hahmotukseltaan kolmatta, tosin yleisilmeeltään hitaampana. Tasaisten metronominkaltaisten repetitioiden päällä virtailee vapaampia arabeskimaisia kuvioita.

Metriin sidotumpaa rytmikkaa teoksessa edustavat motoriset, tasaisin rytmiarvoin etenevät ostinatokuviot. Toisen taitteen pitkä ostinatokenttä muuttuu edetessään oikukkaammaksi ja kentän aikana sykkinyt tasajakoinen rytmikka muuttuu koko ajan epäsäännöllisemmäksi. Ostinatokentän muuttuessa lopulta trillien ja klusteriarpeggioiden vyörytykseksi metrisyys häviää lähes kokonaan. Teoksen lopussa olevassa limittyivistä tremoloista muodostuvassa kentässä metrittömyys on suurimmillaan. Kukin tremolo kiihtyy ja hidastuu välittämättä sen kanssa yhtäaikaan soivasta tremolosta. Kaksi toisistaan riippumatonta rytmistä tasoa on läsnä samanaikaisesti — Meriläisen tuotannossa usein esiintyvä ilmiö.

Kuten teoksen ostinatot, niin myös usein esiintyvät repetitiot esiintyvät erilaisissa metrisissä asuissa. Edellä mainitut metronomia muistuttavat eleet sitovat rytmiä tiukasti omaan sykkeeseensä. Pulssi ei tosin jatku näissä taitteissa samana kovinkaan pitkään. Ensimmäisen taitteen päättävä soinnun epäsäännöllinen toisto taas hämärtää metrisyyttä.

Aiemmin esille tullut klusteriaihe eroaa teoksen muusta tekstuurista, paitsi koloristisen tehonsa, myös rytmisen hahmottumisensa ansiosta. Se on teoksen ainoa elementti, jolla on selvän karakteristinen rytmihahmo. Kontrastoivuutensa takia se esiintyy sävellyksen edetessä muodon kannalta merkityksellisissä rajakohdissa. Mielenkiintoista on sen ensimmäisessä esiintymisessä saama kaksoisfunktio. Ensin se lopettaa päättäväisesti alun fragmentaarisen kineettisen pyrähtelyn ja heti perään aloittaa yhtä päättäväisesti teoksen ensimmäisen ostinatokuvion. Teoksen edetessä sen muodontava funktio on juuri siirtyminen erilaisista tekstuureista toiseen, mutta enää se ei esiinny kahta kertaa peräkkäin kuten ensimmäisellä kerralla. Kappaleen lopussa se potkaisee liikkeelle limittyvien tremoloiden myllerryksen, jonka se myös katkaisee lopettaen teoksen.

VANHA SOITIN UUDESSA MUSIIKISSA

Usko Meriläisen Zimbal on mittasuhteiltaan suppeahko soolocembaloteos, jonka tekee merkittäväksi puhtaasti musiikillisen substanssin lisäksi instrumentin harvinaisuus. Cembalon idiomaattiset ominaisuudet ja teoksen musiikillinen substanssi kietoutuvat vyyhdeksi, josta niitä on vaikea ja joskus mahdotonkin erottaa. Zimbalissa cembalo on osa modernia nykymusiikkikontekstia. Tämä rooli ei ole sille suomalaisessa musiikissa outo, päinvastoin. Äkkipäätä ajatellen cembalolle sovelias rooli olisi historiallisten viittausten luomisessa sitaattien tai pastissien avulla. Toki tällaisiakin suomalaisessa cembalokirjallisuudessa esiintyy, mutta pääpaino tuntuu olevan toisenlaisissa tyylillisissä ratkaisuissa.

Zimbalissa säveltäjä hyödyntää cembalon äänenväriin kaksijakoista luonnetta. Teoksen soinnilliset ääripäät syntyvät yhtäältä nopeasta ja terävästä helinästä ja toisaalta rikkaasta, jopa aggressiivisen mahtailevasta sonoriteetista. Sävellyksen rytmisen kudoksen vaihteluissa cembalon kyky äärimmäisen tarkkaan rytmiseen erotteluun pääsee oikeuksiinsa. Cembalon kannalta Zimbal ei esittele varsinaisesti mitään uutta taikka mullistavaa, mutta ylipäänsä sooloteoksen säveltäminen niinkin harvinaiselle soittimelle kuin cembalolle ansaitsee tulla huomatuksi. Musiikilliselta sanomaltaan Zimbal ei ole mikään vähäpätöinen täytetyö, vaan ilman instrumentin harvinaisuuttakin huomionarvoinen ja mielenkiintoinen. Toivottavasti tulevaisuudessakin cembalolle sävelletään suomalaista musiikkia — yhtä rikkaalla ja mielenkiintoisella tavalla kuin Meriläinen on Zimbalissa tehnyt.

LÄHTEET:

Bedford, Frances: Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century. Fallen Leaf press, Berkeley 1993.

Heiniö, Mikko: Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945-1993. WSOY, Porvoo 1995.

Klemetti, Heikki: Cembalo. Suomen Musiikkilehti 15/1930, 232.

Klemetti, Heikki: Händelin orkesteri (Romain Rollandin mukaan). Suomen Musiikkilehti 7/1930, 98-99.

Klemetti, Heikki: Konserttikatsaus. Suomen Musiikkilehti 3/1942, 44.

Klemetti, Heikki: Meillä ei ole cembaloa. Suomen Musiikkilehti 14/1930, 206.

Klemetti, Heikki: Wanda Landowska. Suomen Musiikkilehti 17-18/1930, 276.

Linjama, Eero: Musiikillisen innovaation traditionaalisuus — cembalo Jukka Tiensuun musiikissa. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto 1997.

Maegaard, Jan: Musiikin modernismi 1945-1962.. WSOY, 2. painos Juva (1964) 1984.

Ringbom, Marianne: Seuran toiminta vuosina 1790-1846. —Turun soitannollinen seura 1790-1965. Toim. Marianne Ringbom. Turun soitannollinen seura r.y., Turku 1965.

Salmenhaara, Erkki: Yrjö Kilpinen. —Suomalaisia säveltäjiä. Toim. Erkki Salmenhaara. Otava, Helsinki 1994.

Tuomisto, Matti: The Exuberant Harpsichord -levyn esittelyteksti. FACD 367. Fazer Music Inc. 1989.

Lajit ja klassikot: pohdintoja lajiteoriasta ja suomalaisesta nykymusiikista

MATTI HUTTUNEN

Muun muassa Tibor Kneif (1966) ja Carl Dahlhaus (1982) esittivät aikoinaan, että musiikkisosiologian tulisi olla musiikinlajien teoriaa. Moni varmaankin sanoisi nykyään, että tämä näkemys on vanhentunut: musiikinlajit viittaavat yhteiskunnan lohkomiseen ja jopa lohkojen (tai jopa "yhteiskuntaluokkien") välisiin antagonismeihin, mikä tuntuu olevan vastoin nykyisin muodikasta "suvaitsevaisuusajattelua". Lajiteorian sijaan musiikkia pitäisi tutkia mikrohistorian, elämäkertatutkimuksen, "kriittisen" ja "sukupuolittavan" tutkimuksen avulla. Uskallan kuitenkin ottaa lajiteorian vielä puheeksi. Uudet tutkimussuunnat eivät nähdäkseni ole välttämättä ristiriidassa lajiteorian kanssa, vaan pikemminkin selittyvät usein sen avulla. Esimerkiksi musiikillinen "suvaitsevaisuuskasvatus" tulee ymmärrettävämmäksi kun sitä tarkastellaan musiikinlajien valossa: lajit eivät välttämättä merkitse samaa kuin pysyttäytyminen ankarassa, postmodernisrnissa yhteiskunnassa kenties kadonneessa luokkayhteiskunnassa. (En kuitenkaan ota tässä artikkelissa lopullista kantaa yhtäältä lajisosiologian ja toisaalta musiikkisosiologian muiden suuntausten suhteesta.) Enemmänkin lajit hahmottavat "musiikillista yhteiskuntaa". Käsitteelliset jaottelut ovat välttämättömiä, jotta tarkastelun kohde ylipäänsä tulisi nähtäväksi. Niinpä pyrin tässä artikkelissa esittämään ensin luonnostelman lajiteoriaksi. Sitten sovellan lajiteoreettista ajattelutapaa suomalaiseen nykymusiikkiin kolmen esimerkin avulla.

Artikkelini alkupuolella en edes pyri ottamaan kantaa kaikkeen, mitä lajeista musiikin alalla on puhuttu (puhumattakaan mittavasta

lajiteoreettisesta kirjoittelusta kirjallisuustieteen alalla). Enemminkin pyrin alustaviin käsite-erittelyihin, joiden tarkoituksena on pohjustaa artikkelini loppupuolen pohdintoja. Jos lajiteorian siivet enää nykypäivänä ja tulevaisuudessa kantavat, antavat pohdintani toivottavasti mahdollisuuksia jatkokehittelyihin.

Lajin kolme aspektia

Musiikinlajit ovat kiitollisia tutkimuskohteita siksi, että niissä kohtaa kolme musiikin aspektia, jotka muuten ovat toisiinsa nähden etäisiä.

Ensinnäkin jokaisella lajilla on sille tyypilliset sisäiset tunnusmerkit. Perinteinen sinfonia noudattaa selvästi tunnistettavia muodon ja soitinnuksen konventioita. Usein lajilla on myös tyypillinen "sävy". Sinfonia ja jousikvartetto eivät eroa toisistaan pelkästään soitinnuksen perusteella, vaan niillä on myös erilainen sävy: jousikvartetto ei salli niitä ulkoisia efektejä, joita sinfoniaan on saatettu liittää 1700-luvulta alkaen. (Turkkilaisten "sotilasefektien" käyttö oli mahdollista sinfoniassa, mutta niitä ei voinut jäljitellä jousikvartetossa, vaikka se olisikin ollut teknisesti mahdollista.) Sävy on myös tekijä, joka erottaa 1800-luvun pianomusiikin karakterikappalaita toisistaan. Etydi, nokturni ja impromptu noudattivat usein samaa muotoa, mutta olivat sävyiltään täysin toisistaan poikkeavia.

Länsimaisessa taidemusiikissa lajit ovat tyypillisesti pitkäikäisiä (sitkeähenkisimpinä sinfonia ja jousikvartetto). Samoin säveltäjillä on ollut tapana suhtautua käsittelemmänsä lajiin reflektiivisesti: säveltäjät ovat kommentoineet teoksillaan aikaisempia sävellyksiä jo kauan ennen 1900-luvun "musiikkia musiikista" -ilmiöitä. (Ks. Finscher 1988: 296-298.) Tärkeänä esimerkkinä tästä voidaan mainita 1800-luvun säveltäjien halu kommentoida ja jatkaa Beethovenin luomaa "julkisen" sinfonian perinnettä.

Lajien sisäisten piirteiden analysointi on erotettava normatiivisesta suhtautumisesta lajeihin. Kun sanotaan, mitkä ovat sinfonian tunnusmerkittiset piirteet, ollaan helposti lähellä väittämää, että sinfonian tulisi olla sellainen-ja-sellainen. (Normatiivisesta "lajipoetiikasta" on keskustelut kautta aikojen runsaasti kirjallisuuden tutkimuksessa; ks. Hahl 1992.) Epäilemättä esimerkiksi säveltämisen oppiminen edellyttää

tutustumista tiettyjen lajien "ideaalimalleihin", mutta sinfonian tyypillisten piirteiden toteaminen ei edellytä kannanottoa siihen, millainen sinfonian pitäisi olla. Lajipiirteiden normittaminen johdattaa ajatukset nopeasti lajeissaan esikuvallisiin klassikoihin. Tähän kysymykseen palataan tuonnempana.

Toiseksi jokaisella musiikinlajilla on oma yhteiskunnallinen paikkansa. Samat ihmiset eivät kuuntele sinfoniaa, "Suomi-iskelmää" ja heavy rockia, vaan eri lajit ovat eri ihmisten omaisuutta. Musiikkisosiologian tärkeä tehtävä on tutkia lajien välisiä affiniteetteja ja antagonismeja. Niin kutsuttu nykymusiikki ja moderni jazz ovat lajeja, jota yhteiskunnallisesti selvästi vetävät toisiaan puoleensa. Perinteisen taidemusiikin reviiirin puolustajat sen sijaan katsovat karsaasti pop- ja rock-musiikkia. Näiden kahden populaarimusiikin lajin välillä voi edelleen ilmetä keskinäistä vastarintaa: kun kahdesta radioasemasta toinen soittaa rockia ja toinen poppia, on epäiltävissä, että näitä kahta radioasemaa eivät kuuntele samat ihmiset. Popkanavalla toisilleen terveisiä lähettelevät peruskoulun kuudesluokkalaiset tuskin samastuvat Radio Cityä kuunteleviin "rokkivaareihin". (Tämä tietysti voi olla pelkkä stereotypia, niin kuin on myös se, että taidemusiikkia kuuntelisi nykyään taloudellinen eliitti.)

Sisäiset rakenneperiatteet ja sosiaalinen paikka ovat korostuneet eri tavoin eri aikoina. Keskiajan ja renessanssin kulttuurissa sosiaalinen funktio oli tärkein lajia määrittävä tekijä. Varsinkin 1800-luvulla sävy taas kohosi tärkeäksi lajin tunnusmerkiksi. (Dahlhaus 1978c.) Sosiaalinen rooli ei silti kadonnut mihinkään, vaikka eri lajien välillä ei enää ollut niin selvää sosiaalista eroa kuin silloin, kun musiikkikulttuurin perustana ei ollut "puhdas" konserttielämä, vaan musiikin sosiaalinen funktionaalisuus.

Kolmanneksi jokaisella musiikinlajilla on sille tyypillisiä esittämisen konventioita. Joissain tapauksissa esittämisen huomioon ottaminen yhdistää muutoin erillisiä lajeja. Sinfoniaorkesterit esittävät jokseenkin samalla tavalla ja samoissa konserttisaleissa teoksia, jotka kuuluvat sellaisiin musiikinlajeihin kuin sinfonia, orkesterialkusoitto ja sinfoninen runo. Joskus taas esittämistavat muovaavat intuitiivista lajijaottelua rikkomalla traditionaalisia lajeja. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin kun samaa musiikkia esitetään eri olosuhteissa hyvin eri tavoin - esimerkiksi kuin asemaltaan vakiintunut kaupunginorkesteri esittää barokkimusiikkia niin kutsutulla

romanttisella tavalla ja barokkimusiikkiin erikoistuneet yhtyeet soittavat samaa musiikkia "autenttisuuteen" pyrkivällä tavalla.

Erityyppisten teosten ja esitys- ja sosiaalisten tilanteiden pohdiskelu antaa aihetta historiallisiin ajatusleikkeihin. Helsingin akateemisten musiikkiseurojen 1830-luvulla järjestämät konsertit olivat ohjelmistoiltaan erittäin heterogeenisiä: orkesteri-, soolo-, kamarimusiikki- ja kuoroteoksia sekoitettiin toisiinsa ajan tavan mukaan hyvin vapaasti. Toisaalta esiintyjät pysyivät konsertista toiseen samoina, ja epäilemättä eri tyyppisten teosten esitysten välillä oli paljon yhteisiä piirteitä. Sama koskee Radio-orkesterin esityksiä 1920- ja 30-luvuilla. Sama orkesteri esitti samassa viestimessä sekä vakavaa sinfoniamusiikkia että salonkiohjelmistoa. Vastakohtaiseksi esimerkiksi voidaan mainita Helsingin Orkesteriyhdistyksen varhainen toiminta. Orkesteri piti sekä sinfonia- että populaarikonsertteja, joiden ohjelmistot olivat paljolti päällekkäisiä. Esimerkiksi Wagnerin alkusoittoja esitettiin kummankin tyyppisissä konserteissa. Sama orkesteri soitti samaa ohjelmistoa kahdessa erilaisessa sosiaalisessa kontekstissa.

LAJITEORIASTA ANALYYSIIN

Halki vuosisatojen teoreetikot ovat pyrkineet luomaan aukottomia ja kattavia lajiteorioita. Kerta toisensa jälkeen nämä teoriat ovat johtaneet umpikujaan: näyttää kerta kaikkiaan mahdottomalta luoda musiikin jaottelua, joka täyttäisi "hyvän" luokituksen kriteerit edes yhden sosiaalisen sektorin sisällä. (Ks. esim. Dahlhaus 1982: 112.)

Musiikinlajijaottelun on vaikea toteuttaa niitä kriteereitä, joita perinteisessä tieteenteoriassa asetetaan mille tahansa luokittelulle. Luokituksen on oltava aukoton ja kattava, sen on perustuttava yhtenäisiin kriteereihin, ja luokituksen tasoja ei saa sekoittaa toisiinsa. (Biologian termein suvut ja lajit on pidettävä erillään.) Musiikin lajijaottelun on vaikea täyttää näitä kriteereitä. Jaotteluista tulee helposti "additiivisia": niihin lisätään uusia lajeja sitä mukaa kun keksitään ilman, että aukottomuudesta tai kattavuudesta olisi tietoaakaan.

Johannes de Grocheon klassinen luokitteluyritys noin vuodelta 1300 on esimerkki jaottelusta, joka sekoittaa toisiinsa erilaisia kriteereitä. Grocheon

luokitusta pidetään soivan musiikin jaotteluiden kantaisänä. Hän jakoi musiikin kolmeen luokkaan. Ensimmäinen niistä sisälsi yksiaänisen ja maallisen musiikin (*musica simplex* o. *civilis* o. *vulgaris*), toinen moniäänisen musiikin (*musica composita* o. *regularis* o. *canonica*) ja kolmas kirkollisen musiikin (*musica ecclesiastica*). Tässä jaottelussa rakenteelliset ominaisuudet (yksiaänisyys vastaan moniäänisyys) ja sosiaaliset tekijät (maallisuus vastaan kirkollisuus) menevät keskenään solmuun, joten jaottelu ei ole sisäisesti lainkaan ehyt. (Ks. Danuser 1995: 1046-1047.)

On helppo keksiä tapauksia, joissa musiikinlaji jakautuu pienempiin alalajeihin (esimerkiksi oopperan jakautuminen 1700-luvulla opera seriaan, opera buffaan, *Singspiel*iin ja niin edelleen). Tuntuu silti utopialta, että kukaan pystyisi edes korkealla abstraktiotasolla luomaan luonnontieteellisiä luokituksia koskevan teorian musiikin "suvuista" ja "lajeista".

Grocheon, Guido Adlerin ja muiden luokittelut ovat ihailtavia yrityksiä, mutta käytännön tutkimuksen kannalta "täydellinen" lajijaottelu on tavoitteena sekä turha että hedelmätön. Sen sijasta, että pyrittäisiin aukottomaan musiikin luokitukseen, voidaan tyytyä tapaustutkimuksiin, jotka pyrkivät analysoimaan jonkin rajatun kohteen musiikkisosiologista luonnetta.

Lähtiessään analysoimaan jonkin musiikkisosiologian kohteen rakennetta tutkija voi hyvin tukeutua musiikin konventionaaliseen lajijaotteluun. Sen jäseniä ovat esimerkiksi sinfonia, heavy rock ja maailmanmusiikki. Konventionaalaisessa lajijaottelussa ei tietenkään pidä pysyttäytyä väen vängällä, varsinkin kun se on todistettavasti sekava ja epähierarkkinen. Se tarjoaa enemmänkin esiyymmärryksen, jota on oltava valmis muuttamaan vaikka radikaalisti, jos tilanne vaatii.

On myös hyväksyttävä se mahdollisuus, että jossain tilanteessa lajit ovat faktisesti sekavassa ja hämärässä tilassa. Olen toisessa yhteydessä argumentoinut, että juuri tästä oli kyse Sibeliuksen kriisissä Kullervon jälkeen. Sibelius ei löytänyt paikkaansa Helsingin musiikkielämässä: hän ei siis löytänyt itselleen sopivaa lajia. Kullervon jälkeiset 1890-luvun teokset olivat korjausyritysten ja esittämiskieltojen leimaamia (esimerkiksi Kareliamusiikki, Neito tornissa, Lemminkäis-sarja, Sanomalehdistön päivien musiikki, Skogsrået). Ratkaisun kriisiin toi sinfonia nro 1 (1899), jonka kantaesitys loi uuden konserttityypin Helsingin musiikkielämään:

kansallisen sinfoniakonsertin, jonka olennainen tekijä oli säveltäjän välitön läsnäolo kapellimestarina. (Huttunen 1998.) Kansalliset sinfoniakonsertit loivat Sibeliuksen maineen tästä eteenpäin, ja samalla antoivat alun käsitykselle, että Sibeliuksen "taiteellinen elämäntarina" löytyy hänen sinfonioidensa sarjasta.

MUSIIKILLINEN YHTEISKUNTA

Dahlhaus julkaisi eläessään kaksi kirjoitusta otsikolla "Was ist eine musikalische Tatsache" - "Mikä on musiikillinen tosiasia" (Dahlhaus 1975; 1982; jälkimmäisessä artikkelissa nimi "Was ist eine musikalische Tatsache" oli alaotsikkona). Kirjoitukset eivät ole identtiset, mutta sisällöiltään ne ovat samankaltaiset.

Dahlhausin mukaan akustiset ja musiikilliset tosiasiat on erotettava ehdottomasti toisistaan. Musiikki edellyttää kategorista muodostusta ("kategoriale Formung"); se toisin sanoen edellyttää inhimillistä tiedostusta, joka ymmärtää äänimateriaalin musiikiksi. Akustiset tosiasiat eivät ole edes "perustussuhteessa" musiikkiin nähden. (Dahlhaus 1975, 113; 1982, 25—28.) Ei ole niin, että akustiikka muodostaisi perustan, jonka "päälle" musiikki rakentuu. Akustiikka ja musiikki kuuluvat oleellisesti eri maailmoihin. Maailma - tai pikemminkin maailmat - ovat ihmisen kategorisen muodostuksen tuottamia versioita, ja yksi näistä versioista on musiikki.

Tässä yhteydessä ei ole tarvetta lähteä tutkimaan Dahlhausin ajatusta tarkemmin (esimerkiksi Dahlhausin käsityksestä spekulatiivisista väitteistä ks. Huttunen 1999). Dahlhausin mukaan hänen teoriansa kannalta on samantekevää, minkä filosofisen teorian mukaiseksi kategorinen muodostus ymmärretään: "'Kategorisen muodostuksen' käsitteen filosofinen tulkinta - Aristoteleen, Kantin, Husserlin tai Cassirerin - voidaan toistaiseksi jättää auki, ilman että syntyisi tieteellisiä vahinkoja." (Dahlhaus 1982, 27.) Samaa voidaan todeta tässäkin, mutta yhteen seikkaan on kuitenkin aihetta pysähtyä: kategorisen muodostuksen intersubjektivisuuteen.

Missään kategorisen muodostuksen teoriassa ei ole juuri itua, jos päädytään solipsismiin, näkemykseen, jonka mukaan maailma ei ole muuta

kuin subjektiivisen minän luomus. Jotta solipsismi voitaisiin välttää, on oletettava, että maailma konstituoituu intersubjektivisesti, yksilöidenvälisesti. Naiivi ajattelu voisi johtaa siihen tulokseen, että maailmankäsityksemme on luotettava, jos näkemyksemme ovat ikään kuin "objektien mukaisia". Mutta jos maailma konstituoituu kategorisessa muodostuksessa - jos maailma koostuu versioista - , niin tuo näkemys on ainakin alkeellisimmassa muodossaan kestämaton. Intersubjektivisuus sen sijaan tarjoaa paremman välineen kategorisen muodostuksen luotettavuuden takeeksi. Vaikka en voi tietää, millainen maailma on kategorisen muodostuksen ulkopuolella, voin olettaa, että muut yksilöt kokevat maailmaa samantapaisesti kuin minä. On toisin sanoen oletettava, että todellisuus on jaettava todellisuutta.

En lähde tässä yhteydessä kehittelemään intersubjektivisuuden hankalaa problematiikkaa pidemmälle. Sen sijaan pyrin katsomaan, mitä musiikkisosiologisia ja sosiaalishistoriallisia oletuksia kategorisen muodostuksen ja intersubjektivisuuden käsitteistä seuraa.

Musiikki "syntyy" intersubjektivisessa kategorisessa muodostuksessa. Musiikki on siis yhteisöllistä. Yhteisö, jossa musiikki konstituoituu, muodostaa musiikillisen yhteiskunnan. Musiikilliset yhteiskunnat muistuttavat kielellisiä yhteisöjä. Musiikillinen ja kielellinen kommunikaatio edellyttävät musiikin ja kielen yhteisöllisyyttä. Käytän musiikin tapauksessa mieluummin sanaa "yhteiskunta" kuin sanaa "yhteisö", koska musiikillinen yhteiskunta ei ole vain ihmisten yhteenliittymä sinänsä, vaan siihen sisältyy valtaa ja instituutioita. (Näin on tietysti myös kielen kohdalla; en kuitenkaan halua ottaa tässä yhteydessä kantaa siihen, onko termi "kielellinen yhteiskunta" parempi kuin "kielellinen yhteisö".)

Musiikillisten yhteiskuntien rajat ovat liukuvia. Jotta ylipäänsä voisimme ymmärtää toisen aikakauden tai paikan musiikkia, täytyy olla jokin tie (= traditio), joka jatkuu tuon ajan tai paikan musiikillisesta yhteiskunnasta meihin. Muuten ymmärtäminen ei olisi mahdollista lainkaan. Jotta voisimme ymmärtää Suomen musiikillista yhteiskuntaa 1880-luvulta toiseen maailmansotaan, tuon yhteiskunnan täytyy olla meille jotenkin tuttu. Toisaalta omakin musiikillinen yhteiskuntamme on meille jossain määrin vieras; muutenhan sitä ei tarvitsisi tutkia ollenkaan - tai ei ainakaan tarvitsisi tutkia sen perustavaa olemusta.

naiivia ajatella, että kaanonin voisi "vastustaa" yksikertaisin keinoin. Ainoa tapa paeta kaanonin on sukeltaa siihen syvemmälle; tähän pätee kaikkeen traditiokritiikkiin. (Ks. tarkemmin Huttunen 1996.)

1800-luvulta periytyvässä musiikkikulttuurin mallissa teos on musiikkia koskevan ajattelun keskeinen kategoria. Yksi perinteisen teoksen monista aspekteista on, että se on yhtäaikaan sekä sidoksissa säveltäjänsä että irrallaan hänestä. Beethovenin Pateettista sonaattia pidetään erityisellä tavalla säveltäjänsä persoonan ilmauksena; teos on siis sidoksissa säveltäjänsä jälkeen; se on irrallaan säveltäjästään. Klassikkoteosten kohdalla tämä sidonnaisuuden ja irrallisuuden ristiriita on kärjistynyt tavallista enemmän. Tuntemme paljon tarkemmin Beethovenin pianosonaattien henkilökohtaisen taustan kuin sanokaamme Muzio Clementin sonaattien taustan; ja sitäpaitsi Clementi ja hänen sonaattinsa ovat vielä aika vahvasti klassikoita, vaikkakaan eivät niin merkittäviä kuin Beethoven.

Sekä säveltäjät että teokset voivat olla klassikoita; kumpaankin sovelletaan samoja klassisuuden kriteereitä. Klassinen taide on

1) elinvoimaista: sen uskotaan kestävän parhaimmillaan ikuisesti; jotkut ehkä uskovat J. S. Bachin tai Beethovenin sävellysten elävän tästä eteenpäin ikuisesti niin kauan kuin inhimillistä kulttuuria ylipäänsä riittää;

2) puhdasmuotoista: klassinen taide on tasapainoista ja toteuttaa kauneuden estetiikkaa; tähän liittyy läheisesti idea, että klassinen taide on luonnollista (mitä tällä sitten tarkoitetaan, jääköön tässä analysoimatta tarkemmin);

3) esikuvallista: musiikin oppimisen on 1800-luvulta alkaen uskottu tapahtuvan pitkälti esikuvien jäljittelyn avulla; klassisia esikuvia tutkimalla oppilaan on uskottu tavoittavan musiikin taideluonteen.

Tässä yhteydessä on tärkeää, että klassikkosäveltäjän tuotteiden katsotaan olevan tyypillisesti edustamansa lajin klassikoita. (Tästä ks. Danuser (toim.) 1988.) Ne ovat puhdasmuotoisia lajinsa edustajia. Händel on oratorion, Vivaldi konserton, Palestrina messun, Beethovenin sinfonian ja pianosonaatin klassikko ja niin edelleen. Esimerkiksi Beethovenin sinfonioiden ei katsota olevan esikuvallisia vain muodon ja muiden sisällöllisten ominaisuuksiensa puolesta, vaan myös sosiaalisesti:

Beethovenin mielletään vakiinnuttaneen "koko yleisölle" - jollei suorastaan "koko kansalle" - puhuvan sinfonian mallin.

Klassisuus (tai klassikkous) ja klassismi (tyyli) ovat ymmärrettävästi toisilleen läheisiä käsitteitä. Klassismiin on sovellettu samoja arvoja ja kriteereitä kuin klassikoihin. Tyyliään klassisen musiikin oletetaan olevan esikuvallista, elinvoimaista ja puhdasmuotoista. Klassismin ja klassikkouden välisen läheisen yhteyden vuoksi on voitu konstruoida sellainen kummallinen tyylikausi kuin wieniläisklassismi, johon kuuluu vain kolme säveltäjää (Haydn, Mozart ja Beethoven). Muut aikakauden säveltäjät on voitu sijoittaa "varhaisklassismiin", "rokokoohon" ja muihin musiikinhistoriallisiin " -mappeihin".

SUOMALAINEN NYKYMUSIIKKI: LAJEJA JA KLASSIKOITA

Edellä esitetyt teoreettiset kaavailut antavat suuntaviivoja suomalaisen nykymusiikin laji- ja klassikkoilmiöiden analysoimiseksi. Seuraavassa en pyri ottamaan kantaa siihen, kuka suomalainen säveltäjä on klassikko ja kuka ei. Mainitsemani esimerkit liittyvät enemmänkin musiikinlajien ilmenemiseen suomalaisessa musiikissa eivätkä niinkään ota kantaa kysymykseen eri säveltäjien klassikkostatuksesta. Mainitsen vain muutamia harvoja säveltäjiä, lähinnä "vanhemman" polven edustajia, jotka nousivat maineeseen 1950- ja 60-luvuilla. Esitykseni ei siis ole suomalaisen nykymusiikin osalta kattava; en varsinkaan ota kantaa niiden säveltäjien merkitykseen, jotka jäävät tekstissä mainitsematta. Sen sijaan yritän luokitella mahdollisten klassikoiden esiintymistapoja. Tällaisia luokkia on nähdäkseni kolme.

1. Sävellyshistorialliset klassikot. Dahlhaus erotti kirjassaan *Grundlagen der Musikgeschichte* toisistaan viisi "taiteenteorian paradigmaa". "Funktionaalinen paradigma" vallitsi renessanssiaikana. Silloin musiikki nähtiin ennen muuta sosiaalisten funktioiden toteuttajana. "Representationaalinen paradigma" viittaa barokin affektioppiin, joka katsoi, että musiikki esittää tunteita (eikä ilmaise niitä subjektiivisesti). 1800-luvulla vallalle nousi "henkilöhistoriallinen paradigma". Siinä musiikki nähtiin dokumentiksi säveltäjänsä elämästä. Sen tilalle tuli 1900-luvun vaihteessa

"teoshistoriallinen" tai "formalistinen paradigma", joka korosti musiikin rakenteellisia puolia. 1950- ja 60-lukujen *avant garde* -musiikissa valtaan tuli "sävellyshistoriallinen paradigma". Se piti musiikin tuotteita jälleen dokumentteina, tällä kertaa ei kuitenkaan henkilökohtaisina dokumentteina, vaan näytteinä musiikin teknisestä kehityksestä. (Dahlhaus 1977: 38—42, 123—127.)

Sävellyshistoriallisessa paradigmassa vallalle tuli naiivia tieteenhistoriallista käsitystä muistuttava ajattelutapa: ajateltiin, että ideaalitapauksessa teos ratkaisee jonkin sävellysteknisen ongelman ja samalla synnyttää uuden ongelman, jonka ratkaiseminen jää seuraavan teoksen tehtäväksi.

Itse asiassa "teoksista" puhuminen on tässä yhteydessä ongelmallista, koska *avant garde* -musiikki selvästikin kapinoi perinteistä hermeettistä teoskäsitettä vastaan. Teoksen käsitteen väljenemistä on käsitelty lukuisissa alan kirjoissa ja artikkeleissa. (Dahlhaus on puhunut jopa teoskäsitteen "rappeutumisesta"; ks. Dahlhaus 1978a; 1978b.) Teoskäsitteen muuttumista on pidetty jopa leimallisimpana toisen maailmansodan jälkeisen *avant garden* piirteenä (Danuser 1984b: 328). Monet nykymusiikin sävellystyyppit ovat semanttis-ontologiselta kannalta kaukana perinteisestä sulkeisesta teoksesta. Niin kutsuttua variaabelia muotoa edustavat sävellykset saattavat muuttua esityskerrasta toiseen niin, että kaksi saman sävellyksen esitystä saattavat olla säveltasojen ja -kestojen suhteen täysin erilaiset. Nauhamusiikkiteos ei ole identifioitavissa partituurin avulla, vaan siten, että esityksen on oltava kausaalisesti sidottu sävellyksen nauhaan. Nauhamusiikki on Nelson Goodmanin termin autografista, kausaalisesti tekijäänsä sidottua taidetta, jota perinteisesti edustaa kuvaamaamataide. (Goodman 1976: 113.) Esimerkkejä voi keksiä lisää graafisista partituureista ja muista nykymusiikki-ilmiöistä. (Ks. Huttunen 1990.)

"Sävellyshistoriallinen aikakausi", nykymusiikki 1940-luvun lopusta 1960-luvulle sisältää ilmeisiä klassikoita. Pierre Boulezin *Structures I* (1951–52) ja Karlheinz Stockhausenin *Gesang der Junglinge* (1955–56) ovat klassikoita. Klassikkous ei aina sitoudu siihen, että teos olisi ollut jonkin sävellystekniikan tai sävellysteknisen ongelman ensimmäinen ratkaisuyritys. Boulezin *Le Marteau sans Maître* (1952–54/ 57) on ilmeinen klassikko ja on

sitä ennen muuta "esteetisen" ilmeensä vuoksi, mikä musiikkiyleisön intuitioissa ilmeisesti erottaa sen esimerkiksi *Structures I* -teoksesta.

Yhteistä "sävellyshistoriallisen ajanjakson" klassikoille on, että ne ovat enemmän musiikkikirjallisuuden kuin konserttiohjelmien klassikoita. Jokainen uuden musiikin historian kurssin kunnialla suorittanut tietää, mikä on Boulezin *Structures I*, mutta harva on sitä kuullut konsertissa. (Jokainen musiikinharrastaja on kuullut Beethovenin viidennen sinfonian, mutta vain harva on perehtynyt siihen ongelmaan, mistä teoksen ensimmäisen osan sivuteema tarkalleen ottaen alkaa.) 1950- ja 60-lukujen *avant garden* historia on vahvasti kanonisoitunut. Klassikot ovat jo nyt erottuneet suorastaan julmalla tavalla muusta ajan musiikista.

Suomen kohdalla sävellyshistoriallisten klassikkojen etsimisessä pitää siis suunnata katse ensi sijassa musiikinhistoriankäsitteisiin. 1950- ja 60-lukujen suomalaisen nykymusiikin historia on saanut arvoisensa kuvauksen vasta 1990-luvulla Mikko Heiniön kirjassa *Aikamme musiikki* (1995). Sitä ennen Heiniö tosin on jo käsitellyt suomalaisen nykymusiikin linjoja ja yksityiskohtia kirjaansa pohjustaneissa artikkeleissa (Heiniö 1981; 1986; 1988). On tietenkin liian varhaista sanoa, kanonisoituuko Heiniön historiankuva tulevaisuudessa. Heiniön artikkeleiden ja kirjan lomassa on ilmestynyt vasta muutamia teoksia ja tutkimuksia (esim. Korhonen 1990; Sivuoja-Gunaratnam 1997). Mutta jos vanhat merkit pitävät paikkansa, Heiniön luoma historiankuva kanonisoituu. Kaikella historiankirjoituksella on tähän mennessä ollut erittäin voimakas taipumus kanonisoitua, mikä on hyvin ymmärrettävää. Ihminen tarvitsee käsitteitä ja skeemoja maailmaa ymmärtääkseen, ja historialliset kaanonit vaikuttavat paljon muuhunkin kuin historiankäsitteisiin ja -kirjoitukseen: ne näkyvät musiikkianalyyseissa ja -kriitikkissä, ylipäänsä kaikessa musiikkiin liittyvässä. Kaanoneista tulee musiikillista folklorea. Ne ovat tuntuvilla sellaisillekin ihmisille, jotka eivät ole selailleet musiikinhistorian kirjoja.

Uuden suomalaisen musiikin historiassa oli ilmeinen sävellyshistoriallinen jakso. Se poikkesi keskieurooppalaisesta vastineestaan vain sikäli, että dodekafonia "keksittiin" Suomessa vasta 1950-luvun alussa; sen jälkeen Suomessa saatiin nopeasti kiinni muun maailman kehitys. Paradoksaalisesti nykymusiikin ensimmäisen vaiheen klassikot vakiintuvat viimeiseksi: vasta sitten kun historiankirjoitus on ne kodifioinut. On

kuitenkin täysi syy uskoa, että Erik Bergmanin ensimmäisistä dodekafonisista ja sarjallisista teoksista, Einojuhani Rautavaaran teoksesta Arabescata (1963), Osmo Lindemanin nauhasävellyksestä Ritual (1972) ja "lastenkamarikonserttien" kokeiluista tulee suomalaisen musiikin klassikoita - jollei niistä sellaisia ole jo tullut.

Perinteiset lajit - erityisesti sinfonia - ovat eläneet Suomessa aina vahvoina. En kuitenkaan kutsuisi niihin kuuluvia sävellyksiä "sävellyshistoriallisiksi klassikoiksi" - niin kaukana ne ovat sävellyshistoriallisen ajanjakson estetiikasta. Mutta sitä moninainen näyttäytyminen perinteisten lajien kirjo nykymusiikissa.

2) Perinteisten lajien klassikot. Olisi naiivia väittää, että musiikinlajit hävisivät kokonaan 1950- ja 60-luvuilla. Sellaiset säveltäjät kuin Britten ja Sostakovits jatkoivat perinteisten lajien elämää.

LÄHTEET

- Dahlhaus, Carl 1967: Form. – Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz.
- _____ 1973: Was ist musikalischer Historismus? – Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein. Neun Versuche Hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz.
- _____ 1975: "Was ist eine musikalische Tatsache." Schweizerische Musikzeitung 3.
- _____ 1977: Grundlagen der Musikgeschichte. Köln.
- _____ 1978a: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. – Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch. Mainz.
- _____ 1978b: Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. – Ks. Dahlhaus 1978a.
- _____ 1978c: Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen. – Ks. Dahlhaus 1978a.
- _____ 1982a: Zur Theorie der musikalischen Gattungen. – Systematische Musikwissenschaft. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber/ Carl Dahlhaus. – Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd. 10. Laaber.

- _____ 1982b: Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. – Ks. Dahlhaus 1982a.
- Danuser, Hermann 1984a: Ein Außenhalt für den "Weg nach Innen"? Zum Gattungsproblem der Jüngsten Musik. – Konressbericht Bayreuth 1981. Kassel.
- _____ 1984b: Die Musik des 20. Jahrhunderts. – Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Bd 7. Laaber.
- _____ (toim.) 1988: Gattungen der Musik und ihre Klassiker. Laaber.
- _____ 1995: Gattung. – Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 3. Kassel.
- Finscher, Ludwig 1988: Werk und Gattung in der Musik als Träger kulturellen Gedächtnisses. – Kultur und Gedächtnis. Hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. Frankfurt am Main.
- Goodman, Nelson 1976: Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols. Second Edition. Indianapolis.
- Hahl, Werner 1992: Gattungspoetik. – Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Hrsg. von Volker Meid. Bd. 13. München.
- Heiniö, Mikko 1981: Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa. – Musiikki 1.
- _____ 1986: 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. – Musiikki 3–4.
- _____ 1988: Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. – Musiikki 1–2.
- _____ 1995: Aikamme musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia 4. Porvoo – Helsinki – Juva.
- _____ 1999: Karvalakki kansakunnan kaapin päällä. Kansalliset attributit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvasa 1975-1985
- Hirsch, E. D. 1967: Validity in Interpretation. New Haven–London.
- Huttunen, Matti 1990: Teoksen käsitteestä nykymusiikissa. Avantgarde-musiikin sävellystyyppien analysointia Nelson Goodmanin notaation teorian avulla. – Musiikkitiede 1990: 1.
- _____ 1996: The "Canon" of Musicology. Historical and Critical Aspects. – The Maynooth International Musicological Conference 1995.

Selected Proceedings: Part Two. Ed. by Patrick F Devine & Harry White. Dublin.

1998: Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalhistoriallinen ulottuvuus. – Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta. Toim. Irma Vierimaa–Kari Kilpeläinen–Anne Sivuoja–Gunaratnam. Helsinki.

1999: Sibelius ja Suomen musiikillinen yhteiskunta ennen toista maailmansotaa. – Musiikki 3.

Kneif, Tibor 1966: Der Gegenstand musiksoziologischen Erkenntnis. – Archiv für Musikwissenschaft XXIII.

Korhonen, Kimmo 1990: Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965–1990. Helsinki.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1997: Narrating with Twelve Tones. Einojuhani Rautavaara's First Serial Period. Helsinki.

Pianistin mustavalkoisia ja osin värillisiä ajatuksia Usko Meriläisen Sonaatista V

JAANA KÄRKKÄINEN

Uteliaana alan tutkia rajaa, missä hiljaisuus muuttuu ääneksi ja päinvastoin, mutta katoankin kokonaan hiljaisuuden maailmaan. Kaiku suhahtaa ohitseni. Sävelet sinkoilevat ja pyrähtelevät jossain kaukana, epäolennaisina. Tämä on ylösalaisin-maa, missä äänet ovat luopuneet herruudestaan ja liuenneet etäiseksi taustaksi, missä musiikki muodostuu tauoista. Hiljaisuus painaa jälkiä äänen mattoon. Kuu pimentää auringon. Valkoinen kiemurtelee mustalla. Vaikenemiset kertovat kaiken — eri — tavoin.

Tai tämä on vesi. Täällä pyydystän äänen maininkeja, viestejä ja muistoja, venytän hiljaisuuden himmeitä säteitä, kerään, kuin simpukka, korvillani läsnäolossaan voimakkaita, odotuksen tai oivalluksen täyttämiä taukoja, pelastan äänettömyyksiä liukenemasta mitänsanomattomuuteen.

Viestit voivat myös valehdella, vääristyä veden väreilyssä outoon merkitykseen. Flyygeli tuntee tämän ilmiön: joskus, kun soittajan käsi viipyy koskettimen pohjassa, saattaa rajua, aggressiivinen isku jossain muualla tämän mustavalkoisen norsun luustolla synnyttää ihmeellisen lempeitä kaikuja, tai kauniin tasapainoisena kimmahavasta sävelestä voikin karata särö, joka repii sen sileää reunaa.

Yhtäkkiä ääniparvi viskautuu soimaan — vapauteen! — irti pääsemisen riemussaan sävelet törmäilevät toisiinsa, tanssivat, siirtyvät leikillisistä pirueteista traagisiin, romanttisiin tai hurjasteleviin kuvioihin elohopean nopeudella, aivan kuin aika soivassa muodossaan ei tuntisi oloaan kotoisaksi, vaan pyrki äkkikäännöksillä tuhoamaan tämän villin koreografian. Musiikki piirtyy esiin nopein ja kevein viivoin,

luonnosmaisena, vastustaen kiinteää hahmoa, paljastaen säkenöivän liikkeen kuvan, elokuvan, missä äänet, nuo ryöhkeän rohkeat karkulaiset kimmeltävät kaikilla väreillä tuhansin erimuotoisin siivin kuin perhoset, syöksähdellen ruudun reunasta toiseen.

Ehkä vähitellen kaikki kääntyy jälleen ympäri: äänet saavat merkitystä, niiden keskinäisistä suhteista muotoutuvat omat aforisminsa. Tila niiden ympärillä tuntuu supistuvan, aika ja sen tiivis läsnäolo taipuu kehystämään soivaa energiaa. Auringonpimennys on ohi.

Niin pyörivät maailmat ja vaihtavat paikkaa. Joku ilveilee kustannuksellani. Juuri kun uskaltaudun hihkaisemaan: näin se on, näin on parasta, joku vääntää näkymätöntä kampea ja koko lavastus muuttuu. Hetken päästä alan viihtyä uudessa maisemassa, kunnes maaginen pyörä jälleen vaihtaa näkökulman erilaiseksi. Kyllä tämän leikin pian on loputtava ja ilveilijän kerrottava, mihin hän kiepeillään pyrkii! Olisikohan arvoituksen ratkaisu tämä: parhaimmillaan pyörä pyörii niin nopeasti, että kaikki uneksimani maailmat ovat läsnä samanaikaisesti?

Usko Meriläinen: ääniajattelijä

TIMO LAIHO

Sävelajattelusta on pitkä matka ääniajatteluun: symbolisen nuottikirjoituksen rakennetta hyödyntävän toiminnan tasolta ajallisesti taaksepäin kohti varhaisempaa, *konkreettista* havaitsemisen tasoa. Sävelajattelijalle säveltaso edustaa vertikaalista, pystysuoraa ulottuvuutta; säveltason primäärisyys asetteluna on hetkellinen ja vaatii horisontaalista ulottuvuutta kestojen määrittelemiseksi. Lopputulos on väistämättä särmiäs, suorakulmainen — ikään kuin katkonainen. Ajallisuus typistyy hetkellisiksi momenteiksi, jotka vaivoin saadaan taivutetuksi takaisin jatkuvuuteen. Silti jompikumpi tuntuu jatkuvasti hallitsevan: joko vertikaalinen säveltasoisuus tai horisontaalinen kestoisuus.

Sävelajattelijassa kiteytyvät viime vuosisadan dodekafonia ja sarjallisuus — rivi, matriisi, koordinaatisto, pisteet: kolme askelta ylös, viisi vaakaan. Sitä vastoin ääni on kaikessa monimuotoisuudessaan vähintäänkin lineaarinen, tarkemmin sanoen jatkuvasti eriasteisesti *diagonaalinen*. Ääni on huojuva, värähtelevä. Graafisesti kuvattuna monimuotoisesti poimuileva käyrä, mikä vain hetkittäin purkausten ja hiljentyminen yhteydessä lähestyy vertikaalista ja horisontaalista ulottuvuutta. Mutta ääniajattelu ei tarkoita säveltasoisuudesta luopumista. Usko Meriläinen on ääniajattelijä vaikka operoikin voittopuolisesti säveltaso-organisaatioon tukeutuen. Eikä edellä esitetty kahtiajaottelu ole millään muotoa puhdas: ääniajattelijankin on määriteltävä säveltasojen vertikaalisuus ja kestojen horisontaalisuus. Kahtiajaottelun esille tuomassa näkökulmassa onkin kysymys siitä, miten säveltäjä huomioi äänitapahtumiselle olennaisen ajallisen jatkuvuuden, ääniajattelulle ominaisen diagonaalisen ulottuvuuden.

Meriläinen siirtyi ääniajattelijaksi viimeistään vuonna 1966 valmistuneen II pianosonaattinsa yhteydessä — tosin Paavo Heininen toteaa kirjoituksessaan Usko Meriläisestä, että jo varhaisessa pianosonaatissa

(1958) “eri rekistereihin hajoitettut pienmotiivit ja yksittäiset sävelpisteet sijoittuvat niin ennakkoluulottomasti limittäin, että vertikaalisen ja horisontaalisen ulottuvuuden sijasta tekee mieli puhua webernläisestä diagonaalidimensiosta”.¹ Ja vaikka 1960-luvun alun dodekafoninen kausi avasi Meriläisen sävelkieltä pois uusklassismista, merkitsi siirtyminen hänelle lopullista luopumista vierastamastaan sävelajattelusta. Keskustelussa tammikuussa 1997 Meriläinen totesikin, että II pianosonaattiin liittynyt musiikillisten karakterien käyttö syntyi pohdinnasta siitä, mitä musiikista yleisesti *havaitaan* tai mikä on musiikillisen *hahmottamisen* kannalta olennaista. Siirtyminen sävelajattelusta ääniajatteluun tarkoitti siis erityisesti konkreettisen havainnon tason kokonaisvaltaista huomioimista sävellysprosessissa, ja näin ollen siirtymistä ikään kuin syvemmälle, rakenteellisesti mikroskooppisemmalle tasolle tarkastelemaan äänitapahtumisen jatkuvuuteen perustuvaa luonnetta. Miten tämä on nähtävissä musiikillisten karakterien yhteydessä?

Musiikillinen karakteristiikka

Paavo Heininen toteaa osuvasti, että Meriläisen musiikillisten karakterien hahmotuksellinen perusta on *vastakohta-asetteluissa* eli kontrasteissa.² II pianosonaatin yhteydessä tämä ilmeni eräänlaisina musiikillisen karakteristiikan perustapauksina — sävelpisteen (p), -linjan (l) ja -kentän (k) vastakkainasetteluina (esim. 1a), jotka teoksen edetessä metamorfoosin kautta sekoittuvat keskenään synnyttäen esim. piste-linjoja, linja-kenttiä, kenttä-piste-linjoja jne. (esim. 1b)³.

Esim. 1 a

Esim. 1 b

Mutta eikö vastakkainasettelu olekin juuri jatkuvuuden vastakohta? Miten ääniajattelijä voi kontrastia hyödyntämällä luoda ajalliseen jatkuvuuteen perustuvia diagonaalisia suhdeverkostoja palaamatta takaisin vertikaalista ja horisontaalista ulottuvuutta ihailevaksi sävelajattelijaksi? Näiden kysymysten edessä on musiikillisen karakterin rakennetta tarkasteltava erityisesti havaintoon liittyvänä hieman tarkemmin.

Suhde intuitioon (Henri Bergson)

Voidaan kyllä sanoa, että Meriläiselle musiikillinen karakteri ilmenee ominaisuutena mutta ominaisuutena aina *suhteessa* toiseen ominaisuuteen: piste ei ole linja — vaikka linja voidaankin muodostaa äärettömästä määrästä lähekkäin asetettuja pisteitä —, ja samalla tavoin kenttä eroaa pisteestä ja linjasta. Toisin sanoen: vaikka musiikillinen karakteri voi ominaisuutensa suhteen (esim. pistemäisyys) saada hyvinkin erilaisia ilmenemismuotoja tai hahmoja, säilyttää karakterin ominaisuus Meriläisellä havaittavan *laadullisen erilaisuutensa* erityisesti suhteessa toisiin laadullisiin erilaisuuksiin (esim. pistemäisyys suhteessa sekä linjamaisuuteen että

¹ Heininen (1972), 76.

² Heininen (1972), 78.

³ Meriläisen II pianosonaatin nuottiesimerkit 8a ja 8c; Heininen (1972), 86.

kenttämäisyyteen jne.). Ja samanaikaisesti tapahtuu jotakin yllättävää: koska laadullinen erilaisuus havaitaan — ja tarkkaan ottaen voidaan määritellä — ainoastaan suhteessa toiseen laadulliseen erilaisuuteen, eivät musiikillisten karakterien vastakohtaiset ominaisuudet eriydy havainnon tasolla toisistaan irrallisiksi saarekkeiksi vaan kytkeytyvät toisiinsa muodostaen ajan suhteen diagonaalisia suhdeverkostoja. Vaikka asiaa on tarkennettava edelleen, voidaan jo alustavasti huomioida, että Meriläisen musiikillinen karakteristiikka on erityisesti havaintoon liitettyä huomattavasti vallankumouksellisempaa kuin usein on oletettu.

Mutta mitä laadullinen erilaisuus Meriläisen musiikillisten karakterien yhteydessä tarkoittaa? Jälleen on hieman yllättävää se, että laadullinen erilaisuus viittaa väkisinkin filosofi Henri Bergsonin *intuition* käsitteeseen, intuition, jota Meriläinenkin on sävellystyössään jatkuvasti painottanut. Puuttumatta tässä yhteydessä tarkemmin Bergsonin filosofian intuition metodiin⁴, voidaan todeta, että Bergsonin ajattelun kulmakivenä oli erityisesti havaintoihimme liittyvä kahdenlaisten erojen tarkastelu. Bergsonin mukaan havaitsemme ensinnäkin (1) *eri-laisuuksia* [engl. differences in kind], jotka Meriläisen musiikillisten karakterien vastakohtaisiin ominaisuuksiin verrattuna ovat juuri laadullisia erilaisuuksia, ja toisaalta (2) havaitsemme eroja, jotka ovat asteittaisia [engl. differences in degree], *aste-eroisia*. Ja Bergsonin kriittisessä filosofisessa tarkastelussa juuri näiden kahdentyyppisten erojen sekoittaminen keskenään johtaa inhimillisen havainnon ja ajattelun epämääräisyyksiin, sellaisiin käsitteisiin tai ongelmien ja kysymysten asetteluihin, joita Bergson nimitti yleisesti “huonosti muodostetuiksi”⁵. Miten sitten erottaa laadullinen erilaisuus — tai eri-laisuus — ja aste-eroisuus toisistaan? Tähän kysymykseen vastaaminen vaatii aluksi laadullisen erilaisuuden rakenteen tarkempaa tarkastelua.

Musiikillinen karakteri: laadullinen erilaisuus — aste-eroisuus

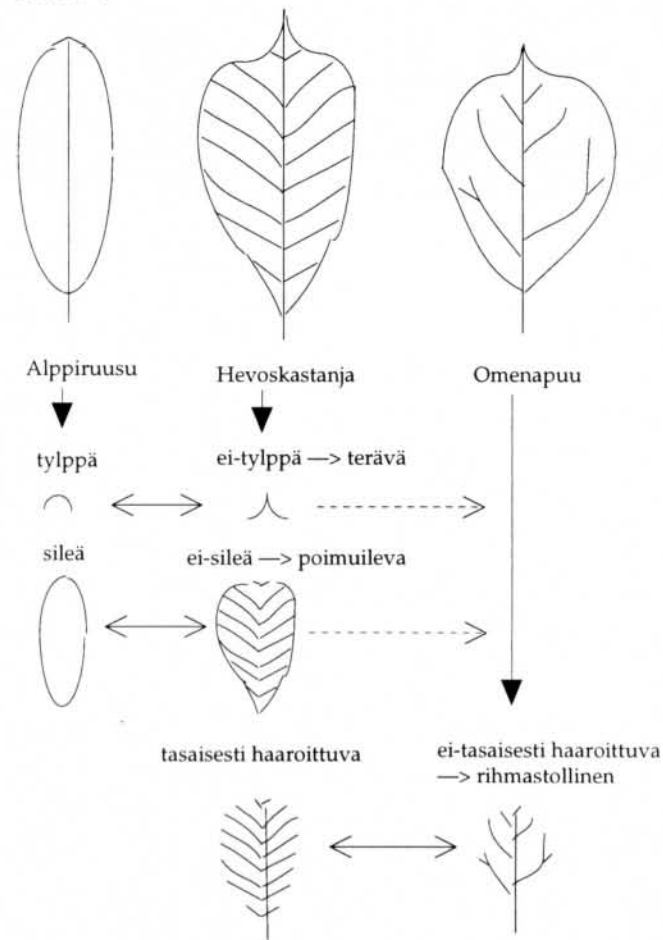
Totesin edellä, että laadullinen erilaisuus voidaan havaita ja määritellä ainoastaan suhteessa toisiin laadullisiin erilaisuuksiin. Palatkaamme uudelleen Meriläisen II pianosonaatin musiikillisten karakterien ominaisuuksiin — piste, linja, kenttä. Kun totesin myös, että piste ei ole linja tai kenttä tarkoitin, että piste voidaan havaita ja määritellä vain suhteessa

⁴ Bergsonin intuition metodin kokonaisvaltainen kuvaus; Deleuze (1988a).

⁵ *ibid.* 13—35.

siihen moninaisuuteen, mitä se itse ei ole. Toisin sanoen voidaan sanoa, että laadulliset erilaisuudet ovat ominaisuuksiensa suhteen toistensa *poissulkevia*. Tämä tuntuu aluksi lähes maailmoja syleilevältä filosofiselta määritelmältä mutta asian tarkempi, looginen tarkastelu osoittaa määrittelyn käyttökelpoisuuden havainnon ja havaittavissa olevien asiantilojen tarkastelun yhteydessä. Ja koska Meriläinenkin ääniajattelijana siirtyi kuulohavainnon tasolla välitöntä havaintoa koskevaan konkreettisuuteen, voimme aluksi selventää laadullisen erilaisuuden rakenteellista perustaa ja sen suhdetta aste-eroisuuteen kävelemällä puutarhassa, ja tarkastelemalla pikaisesti lähiympäristömme puiden ja pensaiden lehtiä (kuva 1).

Kuva 1



Kuvan 1 esitys ei millään muotoa pyri olemaan kasvitieteellinen vaan yksinkertaistettuna puhtaasti laadullista erilaisuutta havainnollistava. Kysymys on siis siitä, minkälaisia ovat havaitsemamme laadulliset erilaisuudet, ja miten ne mahdollistavat eri kasvien tunnistamisen, niiden käsitteellistämisen ja määrittelemisen. Voimme luetella seuraavat kolme laadullista erilaisuutta: (1) alppiruusun lehden lavan tylppyyden on laadullisesti erilainen kuin hevoskastanjan ja omenapuun lehden ei-tylppyyden, mikä ilmenee terävyytenä; (2) samoin alppiruusun lähietäisyydeltäkin miltei havaitsematon ruodittomuus lehden pinnan sileytenä laadullisesti erottaa sen hevoskastanjan ja omenapuun lehden ruodillisuudesta, niiden pintojen poimuilevuudesta; ja (3) hevoskastanjan lehden ruotien tasainen haaroittuvuus erottaa sen laadullisesti puolestaan omenapuun lehden ruotien epätasaisesta, rihmastollisesta haaroittuvuudesta (vrt. kuva 1).

Edellä mainitut yksittäisten lehtien laadulliset erilaisuudet ovat kuitenkin esimerkin kasvien — alppiruusu, hevoskastanja, omenapuu — osalta vain ikään kuin jäävuoren huippu, sillä laadulliset erilaisuudet ulottavat havainnon tasolla lonkeronsa monikerroksellisesti koskien lehtien asettumista kasvien varsiin (esim. vastakkainen—kierteinen), niiden asettelua kasvissa toistensa suhteen (symmetrinen— epäsymmetrinen), niiden rakenteen aiheuttamaa orientaatiota suhteessa vertikaaliseen ulottuvuuteen (ylöspäinen—alaspäinen), niiden väritystä (tumma—vaalea) jne. puhumattakaan mainittujen kasvien moninaisesta laadullisten erilaisuuksien suhdeverkostosta koko puutarhan kasvistoon. Mutta kuvan 1 esimerkki antaa meille mahdollisuuden määrittellä laadullisen erilaisuuden luonnetta havaintoon liittyvänä tarkemmin seuraavasti:

1. Laadullinen eli *kvalitatiivinen* erilaisuus määrittyy havaintojen kautta suhteessa muihin laadullisiin erilaisuuksiin poissulkevasti: tylppä ei ole terävä — terävä ei ole tylppä. Juuri tässä mielessä laadullinen erilaisuus havaitaan aina suhteessa *ominaisuuksiin* jota se itse ei ole.

2. Edellisestä väittämästä seuraa loogisesti se, että laadullista erilaisuutta on mahdoton määrittellä vain suhteessa itseensä vaan jokainen havainto tai määrittely määrittelee *samanaikaisesti* vastakohtansa (esim. tylppä terävän, tasainen epätasaisen jne.). Kohdan 1 muotoilu on kuitenkin jatkuvasti pidettävä mielessä: laadullisen erilaisuuden havaitsemisen ja määrittelyn esiintuoma samanaikainen vastakohtaisuus on aina moninainen, ts. laadullinen erilaisuus määrittyy aina suhteessa *moniin* laadullisiin erilaisuuksiin (esim. tylppä määrittelee vastakohtanaan terävän lisäksi pyöreän, sileä poimuilevan lisäksi karhean jne.).

3. Kohdan 2 painottama vastakohtaisuuden monimuotoisuus on erittäin ratkaisevaa. Havainnon ja määrittelyn tasolla laadullinen erilaisuus ei ole hegeliläisittäin dialektinen — tylppä ei ole teesi, terävä antiteesi tai päinvastoin. Laadullinen erilaisuus ei siis vastakohtaisuuksien poissulkevassa mielessä tarkoita negaatiota eikä tässä mielessä aukottomasti määrittele mitään suljettua kokonaisuutta ja sen määrittelemää vastakohtaa. Päinvastoin. Laadullinen erilaisuus vastakohtaisine ominaisuuksineen — tai ominaisuuskimppuineen — koskee tiettyä havainnon ja määrittelyn kannalta *ratkaisevaa yksityiskohtaa*, jolla on kahtalainen vaikutus: (1) toisaalta se havaittuna laadullisena erilaisuutena toimii tunnistettavana piirteinä — *substanssina* —, mikä havainnon ja määrittelyn tasolla suhdeverkostollisesti erottaa sen vastakohtistaan, ja toisaalta (2) se samanaikaisesti kannattelee tiettyä *havaintokokonaisuutta* (esim. alppiruusun lehden tylppyyden ja sileyden toimivat tunnistettavina piirteinä, jotka samanaikaisesti sitovat yhteen tietyn havaintokokonaisuuden). Tämä paradoksaalinen, laadullisen erilaisuuden samanaikaisesti sekä erottava että yhdistävä toimintaperiaate tulee selvemmin esille jatkossa Meriläisen musiikillisten karakterien tarkastelun yhteydessä.

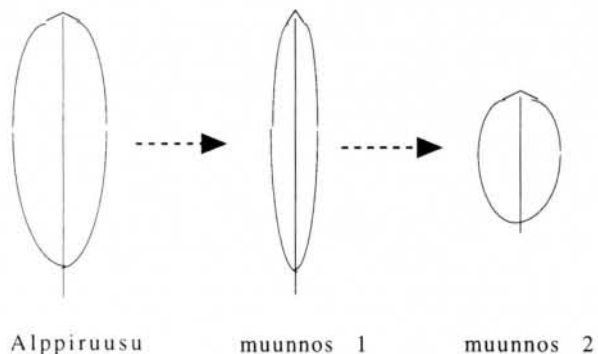
Kaikki edellä mainittu laadullista erilaisuutta koskeva johtaa mielenkiintoiseen näkemykseen: laadullinen erilaisuus syntyy havainnon tasolla materiaasta (havaitut vastakohtaiset ominaisuudet) mutta rajautuu suhdeverkostollisena rakenteena itse materiaan ulkopuolelle. Näin ollen laadulliset erilaisuudet synnyttävät materialistisia alueita — joita eri laajuusmuodoissaan voidaan nimittää joko *miljöiksi* tai *territorioksi*⁶ — toimien itse niitä samanaikaisesti sekä monikerroksellisesti erottavina että yhdistävinä rajapintarakenteina. Voidaan sanoa, että ne jäsentävät, *artikuloivat* materiaa (otetaan sulkeissa yksinkertainen geologinen esimerkki: kivi, jonka moninaiset hiuksen hienot halkeamat laadullisina erilaisuuksina määrittelevät kiven ominaisuuden — rapa, liuske, graniitti...). Mikä sitten on laadullisen erilaisuuden suhde aste-eroisuuteen?

Koska jokainen havainto — tai havaintoon perustuvana konstruoitu — laadullinen erilaisuus määrittelee tietyn laajuuden alueen, havaitaan muuttuminen tuon alueen sisäpuolella aste-eroisena eli *määrällisenä* (esim. alppiruusun lehden tylppyyden, sileyden tai koko voivat asteittain vaihdella ilman että laadullisen erilaisuuden määrittelemä kokonaisuus havainnon tasolla

⁶ Erilaisten miljö-, territoriorakenteiden kuvauksesta Deleuze & Guattari (1988), 311–334.

muuttuu). Toisesta näkökulmasta katsottuna voidaan asia ilmaista seuraavasti: jokaista laadullisen erilaisuuden määrittelemää aluetta — miljöötä tai territoriota — voidaan aste-eroisesti moduloida niin, että laadullinen erilaisuus säilytetään, jolloin havainnon tasolla uusi alue toimii alkuperäisen muunnoksena eli *variaationa*. Tilanne on laadullisen erilaisuuden suhdeverkostollisen rakenteen vuoksi kuitenkin hauras. Tietyn asteen ylittävät määrälliset muutokset ovat havainnon tasolla jatkuvasti synnyttämässä uusia laadullisia erilaisuuksia, uusia miljöörakenteita, jotka ovat laajentumassa uusiksi territorioiksi. Tätä laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden haurasta tasapainotilaa voidaan tarkastella edellisiin kasvien lehtien esimerkkeihin viitaten vaikkapa alppiruusun lehden lavan tylppyyttä ja kokoa aste-eroisesti muuntelemalla (kuva 2), jolloin on havaittavissa, että muunnoksen 1 tapauksessa laadullisen erilaisuuden — tylppyyden — kannatteleva alppiruusun lehden kokonaismuodon pitkulainen soikiomaisuus säilyy (variaatio), kun taas puolestaan muunnoksessa 2 kokonaismuodon pyristyminen on jo johtamassa uuteen laadullisen erilaisuuteen.

Kuva 2



Mutta vaikka samanlainen laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden välillä vallitseva hauras tasapainotila on tunnusomaista kaikille havaintotodellisuuttamme (siis myös kuulohavaintoa) koskeville rakenteille, on näköhavaintoon perustuvalla, kasvien laadullisten erojen ja aste-erojen välisen vuorovaikutuksen tarkastelulla pitkä perinne, joka on johtanut hyvinkin tarkkaan lajityyppiseen luokitteluun. Sitä vastoin musiikissa, ajassa etenevien äänitapahtumien havainnoissa tilanne on avoimempi, rajoittamattomampi. Kuulohavainnon kautta syntyvät miljöö- ja

territoriorakenteet ovat monikerroksellisemmin päällekkäisempiä ja limittäisempiä, ja näin ollen aste-eroisesti vapaammin muunneltavissa ilman, että laadullinen erilaisuus havainnon tasolla muuttuu. Tämä on Meriläisen musiikillisen karakteristiikan vallankumouksellisuus:

Löydä laadullinen erilaisuus (miljöö, territorio); muuntele sitä aste-eroisesti eri muotoihin (variaatio) ja yhtäkkiä olet ylittänyt rajan, löytänyt uuden laadullisen erilaisuuden (mutaatio); tai asettele laadullisia erilaisuuksia suhdeverkostollisesti vastakkain ja sekoita niitä aste-eroisuutta muuntelua vastaavalla tavalla keskenään (metamorfoosi). Meriläisen vallankumous mutta minkälainen? Ennen nuottiesimerkkejä on meidän tarkasteltava rakenteellisesti yleisemmällä tasolla tuon vallankumouksellisuuden luonnetta.

Suhde traditioon

Sanokaamme seuraavasti: säveltaso on laadullinen erilaisuus, samoin duuriasteikko. Missä mielessä Meriläisen musiikillinen karakteristiikka on vain jatkoa länsimaisen musiikin historian jo tuntemille analyttis-generatiivisille, operatiivisille käsitteille? Onko miljöö motiivi, territorio taite tai periodi? Entä missä mielessä laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden välinen vuorovaikutus havaintotodellisuudessamme yhdistyvät perinteisen tieteen käyttämiin käsitteisiin — reduktionismi, holismi?

Ensinnäkin: säveltaso on laadullinen erilaisuus mutta suhteessa mihin? Jaksollisen äänenvärähtelyn suhteessa epäjaksolliseen värähtelyyn, *hälyyn*. Ja duuriasteikko, sekä sen dialektinen vastapooli — molliasteikko —, ovat diatonisina säveljärjestelminä laadullisesti erilaisia suhteessa kroomaan (dodekafonia) ja muihin asteikkomuotoihin (pentatoninen, kokosävelasteikko jne.). Näin ollen kumpaakin edellä mainittua laadullisen erilaisuuden synnyttämää ominaisuutta (säveltaso, duuriasteikko) voidaan moduloida aste-eroisesti sävelkorkeutta muuttamalla, *transponoimalla*. Mutta tässä vaiheessa nousee jälleen esiin Meriläisen musiikillisen karakteristiikan syvällisyys. Meriläinen ei ole traditionalisti: hänen muusikkoutensa ei rajoitu pelkästään jonkin tietyn jo havaitun, ennalta määriteltävissä olevan tai keksityn ominaisuuden — kuten säveltaso-organisaation tai tonaalisuuden — aste-eroiselle muuntelulle (ja tonaalisuuden dialektinen duuri- ja molliasteikkojen vastakkain asettelu on

toisiaan vastaan kamppailevana järjestelmänä hänelle erityisen vieras⁷). Eikä Meriläinen ole anarkisti: hän ei sulkeudu pelkästään säveltaisoisuuden ja tonaalisen järjestelmän ulkopuoliseen, hälyihin ja dodekafoniaan. Ei. Meriläinen on modernisti: rauhan mies. Hänen musiikkinsa kumpuaa sanan moderni tarkkan merkityksen omaisesti *havaittavasta* nykyhetkestä, nykyajasta. Hänen musiikilliset karakterinsa rakentuvat laadullisina erilaisuuksina kyllä välittömän havainnon tasolla edellä mainitusti vastakohtiensa poissulkevuudelle, mutta hänen musiikillinen ajattelunsa havaitsemisen perusmekanismiin liittyvänä ei ole vastakohtaisuuksia poissulkevaa vaan musiikillisten karakterien ominaisuudet asettuvat havainto-ajallisesti vastakkain jännittämällä ja korostamalla toinen toistaan — leikkimielisesti, kisaillen.

Ja jälleen yllätys. Meriläinen on huomaamattaan *dekonstruktionisti*. Hän esimerkiksi istuttaa — sanan tarkemmassa merkityksessä *implantoi* — säveltaisoisuuden hälyisyyden (erilaiset soittotavat, puhaltimien multifonit, soittimien värit...) ja hälyisyyden säveltaisoisuuden (huilu ja konkreettinen äänimateriaali: “Suvisoitto”). Ja käsittelemättä asiaa tässä yhteydessä tarkemmin on huomautettava, että laadullinen erilaisuus rakenteellisessa mielessä vastaa mm. Jacques Derridan dekonstruktion keskeistä käsitettä *différance*: ratkaisevaa *eroa*, mikä tekee vastakohtatietäväiksi, jolloin itse dekonstruktion tehtävänä on vastakohtien väkivaltaisen hierarkian purkaminen ja niiden asettaminen rauhalliseen ja leikkimieliseen rinnakkaiseloon.⁸

Mutta samalla vakaumuksella kun Meriläinen kieltäytyy rajoittumasta jompaan kumpaan vastapooliin (sävel—häly), myös sävel—hälyjen on äänitapahtumina kohdattava moninkertaisesti toisensa. Meriläinen ei nojaudu tiettyjen yksittäisten, ajallisesti havaittavissa olevien äänitapahtumien varaan vaan tapahtumia pitää olla paljon ja niiden on jälleen löydettävä vastakohtansa: musiikillisen karakterinsa. Ja tässä mielessä on helppo ymmärtää, ettei laadullisen erilaisuuden määrittelemä musiikillinen karakteri ja sen aste-eroinen muuntelu miljöörakenteena

millään muotoa vastaa motiivi-ajattelua. Motiivi (niin rytmisen kuin säveltaisoisuuteen perustuva) rajautuu aina sisäiseen järjestelmäänsä, itseensä, ja on näin ollen muunnoksissaan havainnon tasolla erityisen riippuvainen hahmostaan; musiikillinen karakteri laadulliseen erilaisuuteen perustuvana miljöörakenteena omaa puolestaan aina suhteen itsensä *ulkoiseen* ja on tällöin muuntelumahdollisuuksiltaan huomattavasti rajoittamattomampi, vapaampi kohtaamaan muutoksia ja muuntumaan toiseksi laadulliseksi erilaisuudeksi ilman havainnon tasolla syntyvää sekamelskaa. Ja samoin monikerroksellisten laadullisten erojen kautta syntyvä territorio vastaa läheisimmin taitetta vasta äänen katkettua — mutta hiljaisuuden aikanakin Meriläinen tuntuu äänitelevän: musiikillinen karakteristiikka toimii myös hiljaisuuksien lävitse. Entä sitten. Miten ajatus laadullisen erilaisuuden rakenteesta ja sen aste-erisesta muuntelusta eroaa perinteisistä havaintotodellisuutta koskevista näkemyksistä — reduktionismi, holismi? Mielenkiintoisella tavalla se yhdistyy ja eroaa kummastakin.

Jos reduktionismi uskoo yksityiskohtien, osien merkitykseen havainnoissa, niin Uskoo myös Meriläisen musiikillinen karakteri laadullisena erilaisuutena mutta ei Usko siihen, että kokonaisuus voitaisiin täydellisesti rakentaa yksityiskohtia summaamalla. — Jos holismi uskoo kokonaisuuden kaikkitietävään merkitykseen, Uskoo Meriläisenkin siihen, että havaintotodellisuudessa maailma on yksi, suhdeverkostollisesti monistinen, mutta niin, että kokonaisuuden suhdeverkostossa myös yksityiskohdilla on merkityksensä — “pieni voi olla suurta, suuri pientä”⁹. Ja koko ajan Meriläinen on vallankumouksellinen: hänen ajattelunsa vastaa luonnonläheisyyttä ja muotojen plastisuutta. Tarkkaan ottaen Meriläinen on ultravihreä, sanan tarkassa merkityksessä ekologinen.

Hyppy tulevaisuuteen: 3. Jousikvartetto

1. Liike

4 minuuttia ja 30 sekuntia nopeaa, äänestä liikettä — noin 12 minuuttia ja 30 sekuntia hidasta, vaimennettua (*con sordino*). Usko Meriläisen 3. jousikvartetto. Meriläisen kaksinkertainen musiikillinen karakteri:

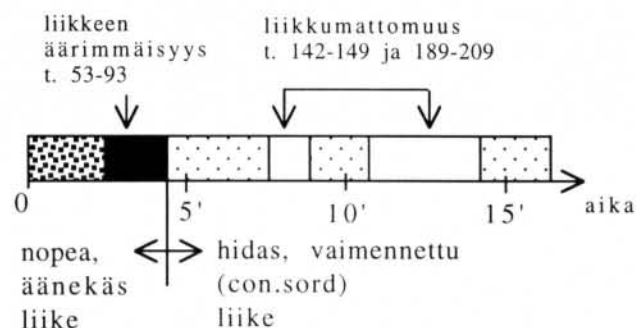
⁹ John Cageen viitaten: “... mutta sehän on merkinnyt tavatonta vapautusta, sillä suhde ääneen tulee ihan toiseksi... Todella se, että pieni voi olla suurta... jos on viisi minuuttia hiljaista ja sitten tulee ääni, niin onhan se valtava tapahtuma...”. Laiho (1999), 19.

⁷ Meriläinen suhteestaan tonaalisuuteen: “Minulle se on henkilökohtaisesti mahdotonta paluuta... jos minä kirjoitan kolmisoinnun, niin sitten minulle tulee eteen kaikki ne tonaliteetin asettamat koukerot, ne kaikki mihin minkäkin täytyy mennä... ja sitten minulle tulee kauhea vaiva päästä eroon siitä... niin, että kolmisointu on minulle edelleen sellainen tabu”. Laiho (1999), 19.

⁸ Différance-käsitteestä; Derrida (1985), 14—31.

nopea—äänekäs *ei ole* hidas—vaimea; hidas—vaimea *ei ole* nopea—äänekäs, josta seurasi välitön vaikutus. Puhelimessa Paavo Heininen: “olisitko aiemmin säveltänyt samalla tavalla?” (...mutta oikeastaan rakastamansa vaimon edessä ei voi säveltää muuten kuin tuntee tai viedä ajattelunsa niin pitkälle kuin voi)¹⁰. Silti Meriläisen laadulliseen erilaisuuteen perustuva musiikillinen karakteristiikka on luonnonläheisyytensä kautta taipuisaa: 3. jousikvartetossa liikkeen nopeus kontrastoituu tahdeissa 56—93 liikkeen ‘äärimmäisyyteen’; liikkeen hitaus sekä tahdeissa 142—149 että tahdeissa 189—209 ‘liikkumattomuuteen’ (jälkimmäisessä esityksmerkintä *as slow as you feel possible*; vrt. kuva 3).

Kuva 3 Usko Meriläisen 3. jousikvartetton liikenopeuksellinen kokonaisuusmuoto



Mutta eivätkö käsitteet liikkeen ‘äärimmäisyys’ tai ‘liikkumattomuus’ olekin epäkäsitteitä? Miten musiikissa jokin voisi olla liikkumatonta, liike äärettömän nopeaa? Tarkastelkaamme aluksi lyhyesti eri liikemuotojen synnyttämiä laadullisia erilaisuuksia seuraavasti (kuva 4):

Havaittu nopea — tai käsitteen nopea määrittely — muodostuu laadullisena erilaisuutena suhteessa hitaaseen liikkeeseen mutta samanaikaisesti suhdeverkosto nopea/hidas omaa laadullisena erilaisuutena suhteen vastakohtaansa eli siihen mitä se ei ole: liikkeen tasanopeuteen eli vakioisuuteen. (Ja vaikka liikkeen nopeus tai hitaus voi olla vakioista, ymmärrämme havainnon tasolla liikkeen vakioisuuden laadullisesti erilaiseksi kuin liikkeen nopeuden tai hitauden). Liikkeen vakioisuus omaa puolestaan laadullisesti erilaisen suhteen vakioimattomaan liikkeeseen mutta

¹⁰ Meriläisen 3. Jousikvartetto on omistettu hänen vaimolleen, Ruthille, 60-vuotissyntymäpäivän johdosta 7. 12. 1991.

vakio/vakioimaton tai nopea/hidas liike ei ole kiihtyvää tai hidastuvaa. Kiihtyvyys omaa laadullisesti erilaisen suhteen hidastuvaan ja suhdeverkosto kiihtyvyys/hidastuvuus on laadullisesti erilainen suhteessa nopeaan ja hitaaseen, vakioiseen ja vakioimattomaan liikkeeseen (vrt. kuva 4).

Kuva 4: liikemuotojen laadulliset erilaisuudet



Edellä kuvatusti liikenopeuksien laadulliset erilaisuudet — nopea/hidas, vakio/vakioimaton, kiihtyvä/hidastuva — muodostavat suhdeverkostollisuuden, jossa jokainen havaittavissa ja määriteltävissä oleva, vastakohtaisille ominaisuuksille perustuva käsitepari (esim. nopea/hidas) on ensinnäkin (1) riippuvainen toisestaan, ja toisaalta (2) käsitepareina havainnon ja määrittelyn tasolla suhteutuvat toisiinsa laadullisiin erilaisuuksiin (esim. nopea/hidas suhteessa vakioiseen/vakioimattomaan). Näin syntynyttä suhdeverkostollista kokonaisrakennetta voimme tässä yhteydessä kutsua territoriksi, sen laadullisiin erilaisuuksiin perustuvia osarakenteita (esim. nopea/hidas tai kiihtyvä/hidastuva) territorion sisäisiksi miljöörakenteiksi. Ja kuten aiemmin on jo tullut esille, voidaan jokaisen laadullisen erilaisuuden määrittelemän miljöörakenteen vastakohtaista ominaisuutta muunnella määrällisesti eli aste-eroisesti — esim. nopean tai hitaan ajallista kestoja, nopeuden tai hitauden tempoja (vaikkapa *allegro* → *vivace*; *andante* → *largo*), tai nuottien kestoarvoja nopean ja hitaan tempon piirissä —, mikä mahdollistaa havainnon tasolla tietyn, *vakioisuuteen* perustuvan muuntelun, variaation mahdollisuuden. On kuitenkin jälleen muistettava, että aste-eroinen muuntelu on toisaalta potentiaalisessa mielessä jatkuvasti tuottamassa jo uusia, laadulliseen erilaisuuteen perustuvia

miljöörakenteita, jotka samanaikaisesti muokkaavat suhdeverkostollisen kokonaisrakenteen territorialisuutta. Juuri tässä mielessä laadullisen erilaisuuden eli *kvalitatiivisuuden*, ja sen mahdollistaman aste-eroisen eli *määrällisen* muuntelun kautta syntyvät miljöö-, territoriorakenteet — Meriläisen musiikilliset karakterit! — ovat läpikotaisin suhdeverkostollisia ja avoimia. Mutta ennen tarkempaa Meriläisen 3. jousikvartetton analyysia on meidän vielä tarkennettava kahta miljöö-, territoriorakenteiden yhteydessä esille nousevaa seikkaa:

1. Havainnon mahdollisuus perustuu muutoksen, *eron* havaitsemiseen, jonka jälkeen havainnot muuttumattomuudesta — vakioisuudesta — ovat mahdollisia (tärkeä esimerkki tästä on jo Galileon oivaltama maapallon pyörimisliikkeen vakioisuus, jonka seurauksena välitön havainto maapallon liikkeestä ilman muutoshavainnon antamaa kiintopistettä on meille mahdoton);

2. Bergsonin intuition kritiikki ns. “huonosti muodostettuja” käsitteitä kohtaan perustuu juuri laadullisten erilaisuuksien huomioon ottamattomuudelle. Jos esimerkiksi edellä kuvattujen liikenopeuksien (vrt. kuva 4) suhdeverkostolliset laadulliset erilaisuudet sivuutetaan ja tarkastellaan käsiteparien ominaisuuksia — nopea, hidas, vakio, vakioimaton, kiihtyvä, hidastuva — erillisinä, voidaan jokainen ominaisuus nähdä vain yhden yläkäsitteen, nopeuden, aste-eroisena muunnoksena. Kaikki suhdeverkostollinen, ajallisten havaintojen ja käsitteiden määrittelyn kannalta ratkaiseva laadullinen erilaisuus katoaa ja kaiken muuttumisen nähdään olevan vain aste-eroista. Bergsonin kriittisen intuition logiikan mukaisesti sekoitamme määrän ja laadun moninkertaisesti keskenään. Palatkaamme seuraavaksi kuitenkin takaisin Meriläisen 3. jousikvartetton liikenopeuksiin.

Kvartetton kokonaisuudonnan kannalta on ratkaisevaa ja tehokasta, että liikenopeuksellisen laadullisen erilaisuuden (nopea/hidas) vastakohtaiset ominaisuudet vaikuttavat toisistaan. Hidas—vaimea ei monissa konkretisoituvissa yksityiskohdissaan saavuttaisi *laadullisuuttaan* ilman havaintoajassa taaksepäin vertautuvaa suhdetta nopeaan ja äänekkääseen liikkeeseen; nopean—äänekkään liikkeen yllätyksellinen katkeaminen heijastuu hitaan ja vaimean liikkeen läpi aina teoksen loppuun. Nopean ja hitaan osan selkeästi erilleen ottava, klassinen vastakkainasettelu ei siis kiinnosta ‘Karakter-Meriläistä’. Tässä mielessä voidaankin sanoa, että ‘Ääniajattelijan-Meriläisen’ musiikillinen karakteristiikka on diagonaalisuhteisiin perustuvaa orgaanisuutta: sanakirjan määrittelyn

mukaisesti se ei ole pelkästään materialistista vaan termin orgaaninen *elollisessa* merkityksessä “materian kautta havaintoajallisesti syntyviä, luonnonmukaisia rakenteita” tai termin orgaaninen yhteyttä korostavassa merkityksessä “hiiliyhdisteiden kemian osarakenteiden voimakkaille vuorovaikutussuhteille perustuvaa *kiinteyttä*”.

Mutta jos Meriläisen musiikilliset karakterit ovat edellä esitetyssä mielessä vastakohtaisuuksiinsa nähden suhdeverkostollisia, ovat ne taipuisuuteen liitettynä myös monikerroksellisia. Vaikka liikkeen nopeus vaikuttaa hitaudesta, hitaus nopeudesta, emme vielä voi musiikillisen karakterin nopea/hidas yhteydessä puhua liikkeen ‘äärimmäisyydestä’ tai ‘liikkumattomuudesta’. Miten Meriläinen tekee liikkeestä ‘äärimmäistä’, miten liikkeestä ‘liikkumaton’? Jälkimmäisen tapauksen yhteydessä Meriläinen kyllä muuntelee liikkeen hitautta aste-eroisesti kohti ‘liikkumattomuutta’: tahdeissa 142—149 sijoittamalla äänitapahtumat kestollisesti niin pitkien hiljaisuudesta koostuvien välimatkojen päähän, että äänellisyys tuntuu katkeavan, ja tahdeissa 189—209 muuntamalla tempoa aste-eroisesti (...*as slow as you feel possible...*) kohti ‘liikkumattomuutta’ (vrt. kuva 3) Mutta ensimmäisen tapauksen kohdalla tempo pysyy vakioisesti nopeana (*vivo*), eivätkä yksittäisten äänitapahtumien kestoarvot lyhene äärimmäisen lyhyiksi. Tarkastelkaamme ensin ‘liikkumattomuutta’. Jännittääkseen liikkeen nopeuden ‘liikkumattomuuteen’, Meriläinen tarvitsee uuden musiikillisen karakterin, laadullisen erilaisuuden, mikä ei pelkästään määrittele liikenopeutta vaan on sen ehto: liike/ ‘ei liike’ (eli ‘liikkumaton’).

2. ‘Liikkumattomuus’

Kvartetton avaa nopeatempoisen, tasaisiin kestoarvoihin (kuudestoistaosa-rytmi) ja staccato-soittotapaan perustuvan scherzo-aiheen kaksi lyhyttä, toisilleen vastakkaista esiintymää (esim. 2, t. 1—3), joiden äkilliset katkeamiset paljastavat taustalla olevan pitkäkestoisien h-sävelen. Meriläisen musiikillinen karakteri: liike/ ‘liikkumaton’ — tai liikkeen (esim. 2 kohta d: miljöö 4). Mutta samanaikaisesti havaitsemme jo jotain muuta. Meriläinen istuttaa (implantoi) ‘liikkumattomaan’ ääneen liikkeen aivan toisessa muodossaan: ‘ei-huojuva’ (non. vibrato)/huojuva (vibrato; esim. 2 kohta e: miljöö 5; kvartetton avauksen muut miljöö-, territoriorakenteet 1—3 tulevat esille myöhemmin; ks. esim 5). Tämä laadullinen erilaisuus säveltasoisuuden *sisäisenä*, kielen värähtelyominaisuuksiin perustuvana *liikkeenä* on Meriläisen nerokas ajatus 3. jousikvartettoa koskevan

kokonaisuudonnan — nopea/hidas —> liikkeen ‘äärimmäisyys’/‘liikkumattomuus’ — ‘liikkumattomuutta’ koskevaan osioon.

Esim. 2: Meriläisen 3. jousikvartetto; t.1-3

Meriläinen on ääniajattelijaa: hän tiedostaa, ettei pelkästään säveltasorganisaatioon perustuva liikkeen nopeus (esim. tempollisuus tai kestoarvot) voi johtaa lähes uskomattomalta tuntuvaan ‘liikkumattoman’ havaintoon. Ja toisaalta, Meriläinen on musiikillinen karakteristi: hän tietää, että vasta vastakohta-asettelu säveltasorganisaatiota koskevan liikkeen ja itse säveltasoisuutta koskevan liikkeen (äänen värähtelyn monimuotoisuus) välillä voi johtaa kuulohavainnon tasolla kvartetton 2. hitaassa osassa ‘liikkumattomuuteen’, jota Jouni Kaipaisen teosesittelyn yhteydessä

käyttämällä termillä voitaisiin kutsua “aineettomuudeksi”¹¹. Mutta samalla tarkkaavaisuudella kuin Kaipainen välittömästi perääntyy “aineettomuuden”-käsitteestä voimme korostaa Meriläisen musiikillisen karakteristiikan perusominaisuutta: kuten jo aiemmin on ilmennyt, laadulliset erilaisuudet vaativat havainnon tasolla sekä äärimmäistä tarkkuutta että monikerroksellisen suhdeverkostollisuuden ymmärrystä.

Kolmannen jousikvartetton avaus: liike/’ei liike’ eli ‘liikkumattomuus’, jonka alta paljastuu laadullinen erilaisuus: ‘ei-huojuva’/huojuva (tai väreilevä). Kaksinkertainen musiikillinen karakteri, mikä monimuotoisina asetteluina hallitsee erityisesti kvartetton 2. hidasta osaa. Mutta Meriläinen huomioi karakterin ilmaisulliset mahdollisuudet välähdyksenomaisesti jo kvartetton nopeassa 1. osassa esimerkiksi seuraavasti:

1. välittömästi avauksen jälkeen väreilevä h-sävel purkautuu lyhyt—pitkä-kestoisuuteen perustuvan rytmiiikan sävyttämään, vuorotellen ylös—alaspäin suuntautuvaan, kiilamaisesti avautuvaan intervalli-liikkeeseen, päättyen pitkäkestoisten sävelten piirissä vibraton ja trillin vastakkainasetteluun (tahdit 4—6; esim. 3a);

Esim. 3a

2. tai kun tahdissa 21 Meriläinen palaa hetkellisesti lähimmäs avauksen ilmapiiriä, jolloin scherzo-aiheen esiintyminen saa seurakseen vibraton, non vibratoa edustavan flageoletin ja trillin vastakkainasettelun (esim. 3b);

¹¹ Jouni Kaipaisen teosesittely Suomen säveltäjien 50-vuotisjuhlalevyllä; Ondine ODE 865-2 (1995).

Esim. 3b

t. 21

vl.1

vl.2

vla.

vl.1

vlc.

p *mf*

3. ja ehkä kaikkein selvimmän edellä kuvatun kaksinkertaisen musiikillisen karakterin mahdollisuuksien hyödyntäminen on 1. osassa näkyvissä tahdeissa 33—50 scherzo-aiheen laajemman esiintymisen yhteydessä, jossa nopean liikkeen alta hetkittäin paljastuva 'liikkumattomuus' toteutuu 'ei-huojuvuuden' ja huojuvuuden vastakkainasetteluina (esim. 3c).

Esimerkkejä voitaisiin antaa enemmän, ja karakterin mahdollistama laadullinen erilaisuus liikkeen ja 'liikkumattomuuden' sekä 'ei-huojuvan' ja huojuvan vastakkainasetteluina tuntuvat selvästikin askarruttavan Meriläistä jo kvartetton nopeassa 1. osassa. Kvartetton nopea 1. osa perustuu kuitenkin musiikillisen karakterin — liike/'liikkeettömyys' — sijasta pikemminkin tilanteisiin, joissa scherzo-aiheen ilmentymät tauoin erotettuina joko hetkellisesti pysäyttävät liikenopeuden tai niiden myötävaikutuksella liutaan osan muihin vastakkainasetteluihin (asetteluihin, joihin palaan myöhemmin). Ja samalla kaksinkertaisen musiikillisen karakterin toinen osapuoli — 'ei-huojuva'/huojuva — toimii huojuvuuden eriasteisten muunnosten (esim. vibrato, trilli ja tremolo) osalta 1. osassa usein vain joko (1) harmonisessa kudoksessa liikeimpulssia korostavana tai (2) tietyn havaintokokonaisuuden kannalta yksittäisinä, usein sellon esittäminä välähdyksenomaisina laadullisina erilaisuuksina, joilla on kvartetton muotodramaturgiassa vain hetkellinen painoarvo.

Esim. 3c

t. 38

vl.1

vl.2

vla.

vl.1

vlc.

p *pp* *vibr.* *sul D vibr.* *p* *mf* *pp* *p* *mp* *mf*

Mutta jos kvartetton nopeassa 1. osassa kaksinkertainen musiikillinen karakteri — liike/ 'liikkumattomuus' —> 'ei-huojuva'/huojuva — on laadullisena erilaisuutena vasta sanan orastavassa merkityksessä 'iduillaan', esiintyy se selkeänä jo hitaan 2. osan alussa (esim. 4a). Lineaarinen yksittäinen (mutta ei välttämättä yksiääninen) hidas liike johtaa pitkäkestoisiiin säveliin, 'liikkumattomiin' vertikaalis—harmonisiin tilanteisiin, joissa priimin, oktaavin tai pienten ja suurten sekuntisuhteiden (tai pienten ja suurten septimi- ja noonisuhteiden) rakenne sananmukaisesti elää 'ei-huojuvuuden' ja huojuvuuden vastakkainasettelun synnyttämässä väreilevässä tasapainotilassa. Meriläisen ääniajattelu mahdollistaa sukeltamisen säveltasoisuuden sisälle, havaintoihin äänen värähtelyn monimuotoisuudesta. Hidasliikkeisyys muuttuu — kuten esimerkistä 4b voidaan hyvin nähdä — laadullisesti aivan toisenlaiseksi liikkeeksi, mitä voidaan hyvin luonnehtia 'liikkumattomuudeksi'.

Esim. 4a

t. 117

vl. 1

vl. 2

vla.

vlc.

p

p

p

vibr.

tr

behind the bridge

p < mf

Esim. 4b

..as slow as you feel possible

t. 200

vl. 1

vl. 2

vla.

vlc.

pp

mf

p

f

vibr.

vibr.

sul pont.

tr

p

> pp

mf

pp

Edellä kuvattu 'liikkumattomuus' karakterisoi siis Meriläisen hengessä kvartetton 2. hidasta osaa monimuotoisine ilmentymineen. Mutta onko tällöin kysymys väriajattelusta? Ei. Meriläisen lähtökohtana tuntuu ehdottomasti

olevan musiikillinen karakteri, vastakkain-asettelu laadullisen erilaisuuden ‘ei-huojuva’ (non. vibrato, vapaa kieli, flageoletti) / huokuva (vibrato, trilli, tremolo) välillä, jota Meriläinen monin tavoin aste-eroisesti muuntelee käyttämällä hyväkseen kesto-suhteita, ajallista järjestystä, dynamiikkaa, väriä (flautando, sul ponticello, jousipaineen korostaminen, tallan takaa soittaminen...) jne. Ja tietenkin tuloksena syntyy skaala värisävyjä mutta musiikillisena karakteristina Meriläinen tiedostaa, että ilman laadullisen erilaisuuden mahdollistamaa vastakkainasettelua tilanne jäisi edellä liikenopeuksiin verrattavalla tavalla vain tietyn yläkäsitteen — värin — aste-eroiseksi muunteluksi, mikä keinovarana pahimmillaan johtaisi pelkästään irrallisten ‘efektien’ tuottamiseen.

Tai sanokaamme pikemminkin niin, että vasta laadulliseen erilaisuuteen perustuva ajattelu kykenee tekemään väriajattelun havainnon tasolla *efektiiviseksi*, vuorovaikutussuhteiden kautta syntyväksi ajalliseksi vaikuttavuudeksi, joka on jotain aivan muuta kuin yksittäinen soundi ‘efektinä’ — ja postmodernin ajattelun huoli siitä, että ‘makeat soundit’ ovat vähissä (ehkä kokonaan kadonneet?) ei huoleta Meriläistä. Meriläinen tietää, että musiikillisten karakterien synnyttäminen, ja toisaalta niiden sisältämien laadullisten erilaisuuksien aste-eroinen muuntelu voi johtaa ääri rajoille, uusiin ajallisen asettelun tuottamiin laadullisiin erilaisuuksiin, ‘liikkumattomuuden’ lisäksi vaikkapa uusiin väreihin, ennen kokemattomiin. Ja koko ajan on entistä selvempää, että Meriläinen ei harrasta havupuiden ja lehtipuiden kaksiarvoista typologiaa, eikä hänen keinovaransa suosi pelkästään neulasen ja lehden metamorfoosia. Ei. Jotain puuttuu. Laadullisen erilaisuuden kautta paljastuvien suhdeverkostollisesti vastakkaisten ominaisuuksien aste-eroinen muuntelu voi johtaa lehtimuodon neulasmuodoksi ja päinvastoin, mutta laadullisen erilaisuuden asteita on monia ja muuntelun äärettömyys on rajoittamatonta. Meriläinen synnyttää uusia käsitteitä. Tarkkaan ottaen Meriläiselle äänimaailma on feminiininen, *synnyttävä*. Tammikuisen, Meriläisen syntymäpäivänä vuonna 1997 käydyssä keskustelun yhteydessä Meriläinen toteaa: “olen aina sanonut, että se — sävellys — on ‘she’: ei se aina taivu niin kuin haluaisi”.

Siirtyessämme seuraavaksi tarkastelemaan liikkeen ‘äärimmäisyyttä’, on meidän — kuten ‘liikkumattomuudenkin’ yhteydessä — palattava tarkastelemaan kvartetton avauksen scherzo-aiheiden musiikillisia karaktereita, mikä johdattaa samalla laadullisten erilaisuuksien synnyttämien miljöö-, territoriomuodostelmien säveltaso-organisaatiota koskevaan analyysiin.

3. Scherzo-aiheen musiikilliset karakterit

Avauksen ensimmäisen lyhyen scherzo-aiheen yhteydessä (tahti 1) voimme huomioida seuraavat, laadullisten erilaisuuksien määrittelemät miljöörakenteet (esim. 5):

miljöö 1 — intervallihyppyt erisuuntiin ('sik-sak' -liike)/samaan suuntaan (esim. 5 kohta a), sekä miljöö 2 — intervallihyppyt samaan suuntaan/erisuuntainen asteittaisuus, jonka yhteydessä voidaan jälleen havaita laadullisten erilaisuuksien toisiinsa kietoutunut kaksinkertainen rakenne: hyppy/asteittaisuus, ja hyppyssä samansuuntaisuus/asteittaisuudessa erisuuntaisuus (esim. 5 kohta b).

Näiden miljöö-rakenteiden lisäksi asteittaiseen erisuuntaisuuteen (alas—ylös) liittyen voidaan edelleen nähdä vielä mikroskooppisemman miljöörakennetaso laadullinen erilaisuus — pieni sekunti alas/suuri ylös (esim. 5 miljöö 2 → δ), mikä asteittaisuutta koskevan erisuuntaisen liikkeensä kautta muodostaa laadullisen erilaisuuden suhteessa miljöön 1 osarakenteeseen, erisuuntaisiin intervallihyppyksiin ('sik-sak' -liike; esim. 5 miljöö 1 → β). Vielä tämän lisäksi kvartetton avaus hieman laajemmalla tasolla (tahdit 1—3) tarkasteltaessa paljastaa kahden scherzo-aiheen kokonaishahmoja koskevan laadullisen erilaisuuden: miljöö 3 — kiilamaisesti supistuva/laajentuva (esim. 5 kohta c; muut avauksen musiikilliset karakterit — miljöö 4: liike/ 'ei-liike', ja miljöö 5: 'ei-huojuva'/huojuva — tulivat esille jo aiemmin; vrt. esim. 2, kohdat d ja e).

Mutta kvartetton avauksen ensimmäistä scherzo-aihetta koskevat laadulliset erilaisuudet, toistensa lävistävät kompleksiset miljööverkostot — miljööt 1 ja 2, sekä niiden kautta muodostuvat kaksi mikroskooppisempaa miljöö-rakennetasoa (δ ja β) — nostavat jo tässä vaiheessa esiin joukon uusia, laadullisen erilaisuuden rakennetta koskevia kysymyksiä. Pyrin vastaamaan niihin yksi kerrallaan:

Esim. 5: Meriläisen 3. jousikvartetto; t.1-3

The diagram illustrates the analysis of musical motifs in the score. It shows three motifs (miljöö 1, 2, 3) and their relationships. Miljöö 1 is a 'sik-sak' interval jump. Miljöö 2 is a stepwise movement. Miljöö 3 is a wedge-shaped structure that can be 'supistuva' (contracting) or 'laajeneva' (expanding). A box labeled 'f) metamorfoosi: soitinten linjojen modulaatio 'sik-sak'-liikkeellä' points to a specific rhythmic pattern in the score.

Kysymys 1: Miten kuulohavainto voisi säveltaso-organisaation tasolla jäsentää laadullisia erilaisuuksia edellä kuvatussa mielessä monikerroksellisesti näin nopealiikkeisessä ja lyhyttä aikaväliä koskevassa musiikillisessa tapahtumassa?

Vastaus on noussut esiin jo aiemmin: laadullisten erilaisuuksien vastakohtaiset ominaisuudet havaitaan suhteessa toisiinsa, jolloin ne eivät eriydy itsenäisiksi kokonaisuuksiksi vaan muodostavat ajan suhteen diagonaalisia suhdeverkostoja. Musiikillinen karakteristiikka ei esimerkin 5 miljöön 1 rakenteeseen viitaten väitä, että havaitsisimme toisistaan erillisinä ensin erisuuntaisia hyppyjä, sen jälkeen samansuuntaisia hyppyjä jne. vaan juuri sitä, että laadulliset erilaisuudet havaitaan suhdeverkostollisesti muodostuvina komplekseina, joita termi *aggregaatti* — jota sanakirja

kuvailee “yhteen kasvaneiden kiteiden muodostamaksi yhdistelmäksi”, molekyyli-ryhmittymäksi, tai “toisiinsa ulkonaisessa yhteydessä olevaksi osien kokoumaksi” — kuvaa osuvasti. Juuri tämä *havaintoajallisuuden* muodostama diagonaalinen suhdeverkostollisuus mahdollistaa laadullisten erilaisuuksien jäsentämisen esim. säveltaso-organisaation tasolla hyvinkin lyhytkestoisten ja nopeatempoisten musiikillisten tapahtumien yhteydessä. Ja koska miljöö-, territoriomuodostelmat ovat rakenteellisesti komplekseja, suhdeverkostollisia kokonaisuuksia, ei laadullisten erilaisuuksien tarkastelu sinällään sulje pois esimerkiksi holismin — tai hahmoteorian — kokonaishahmoa kannattavaa näkemystä. Voimme aivan helposti yhtyä käsitykseen, että havaitsemme kvartetton avauksen scherzo-aiheen intervallihahmoltaan supistuvana kiilamuodostelmana vaikkapa seuraavaan tapaan (esim. 6). Ja myös Meriläinen huomaa tämän havainnon tason mahdollisuuden rakenteellisesti laajempaan kvartetton avauksen scherzo-aiheiden vastakkain asettelussa: musiikillinen karakteri laadullisena erilaisuutena — kiilamaisesti supistuva/laajeneva (vrt. ed. esim. 5 kohta c, miljöö 3).

Esim. 6



Silti musiikillinen karakteristiikka uskoo myös kokonaisuudessa havaittavissa olevien ratkaisevien yksikohtien laadulliseen merkitykseen. Edellä mainittuihin näkemyksiin kokonaisuuden ja siinä vallitsevien osarakenteiden — laadullisten erilaisuuksien määrittelemien miljöiden — suhdeverkostollisesta luonteesta voidaan ikään kuin reunamerkitöinä lisätä seuraavaa: (1) Ota jälleen käteesi kivi ja tarkastele sen monimuotoisesti polveilevia halkeamia. Kokonaishahmon elämys (kiven mahdollinen lämpötila, karheus, kovuus jne.) on ratkaisevasti sidoksissa halkeamien määrittelemien osarakenteiden suhdeverkostolliseen vuorovaikutukseen; (2) Havaitse jokin ominaisuus. Lukemattomien, laadullisia erilaisuuksia koskevien havaintojen perusteella olemme oppineet havaitsemaan ominaisuuksia ilman vastakohtiaankin mutta tarvitsemme Meriläisen ymmärrystä, että voimme kokea sen uudelleen. Meriläinen ymmärtää, että vasta laadullisten erilaisuuksien ajallisesti läheinen vastakkainasettelu

tuottaa aitoa havaintotilannetta vastaavan elämyksen tai haltioitumisen. Puhutaan taide-elämyksestä: jos kukaan niin Meriläinen on syvästi taiteilija.

Kysymys 2: Kun laadullisen erilaisuuden määrittelemät, säveltaso-organisaatiota koskevat miljöörakenteet havainnon mikroskooppisella tasolla muodostavat esimerkin 5 kohtien a ja b kaltaisia, toisiinsa kietoutuvia sisäkkäisyyksiä, niin eikö se aiheuta uudenlaisia ongelmia itse miljöörakenteiden määrittelylle? Ja toisaalta, missä vaiheessa voimme tässä yhteydessä puhua territorion syntymisestä?

Ensinnäkin: (1) miljöörakenteen ainoa määritelmä kaikilla havaintoa koskevilla mittakaavatasoilla on laadullisen erilaisuuden (+ / -) havainto — ja tässä yhteydessä voidaan vain viitata sen yhteyksiin esim. puhutun kielen foneemien yhteydessä erottelukyvyn ns. *diakriittisyyteen*¹² tai luonnonilmiöissä elektromagneettisten kenttien syntymiseen. Määritelmästä seuraava johtopäätös on se, että miljöörakenteita voidaan havaita (ja määritellä) eri mittakaavatasoilla äärettömästi, äärettömän pieniin ja suuriin mittakaavoihin saakka (ja tässä yhteydessä muistuu mieleeni systeemiteoreetikko Gregory Batesonin jossain yhteydessä esittämä toteamus, että jos tiede joskus löytää alkuaineen mikä on jakamaton — ts. mikä ei koostu laadullisen erilaisuuden kautta määrittyvistä miljöörakenteista —, hän välittömästi pakkaa laukkunsa ja harrastaa loppuikänsä vain kalastusta).

Ja toiseksi: (2) jos miljöörakenteet kerrostuvat toisiinsa nähden sisäkkäisiksi rakenteiksi (+ / —), on ilmeistä, että niiden vaikutussuhteet synnyttävät ketjureaktion, mikä väistämättä johtaa uusien laadullisten erilaisuuksien syntymiseen. Näitä voidaan nimittää territorioiksi (+ / —) mutta jälleen kerran on kysymys sisäkkäisistä rakenteista. Meriläisen 3. jousikvartetto on kokonaisuudessaan epäilemättä territorio, mikä koostuu monista sisäkkäisistä miljöörakenteista. Mutta samaan hengenvetoon on todettava, että rakenteellisessa mielessä myös Meriläisen kvartetton nopea 1. osa on territorio monine sisäkkäisine miljööverkostoineen, ja samoin kvartetton avauksen ensimmäinen scherzo-aihe muodostaa havainnon tasolla jo esimerkissä 5 esitettyjen miljöörakenteiden kautta syntyvän territorion (vrt. esim. 5: miljööt 1 ja 2). Miljöö-, territoriorakenteiden määrittely ei siis edellä esitetyssä mielessä millään muotoa ole epätarkkaa vaan jatkuvasti

¹² Kielen diakriittisyyden rakenne, mikä foneemien tasolla nojautuu laadullisten erilaisuuksien (+ / -) havaitsemisen kautta mahdollistuvaan erottelukyvyn, perustuu erityisesti kielitieteilijä Roman Jakobsonin uraauurtavaan työhön. Mm. Jakobson, Waugh (1987).

havaintoajallisten laadullisten erilaisuuksien synnyttämien suhdeverkostollisuuksien löytämistä.

Kysymys 3: Mutta eivätkö esimerkin 5 kohdissa a ja b esitetyt säveltaso-organisaatiota koskevat miljöörakenteet — miljöö 1: hyppyjen erisuuntaisuus/samansuuntaisuus ja miljöö 2: hyppäyksellisyys/ asteittaisuus — olekin vain yleisesti havaintotodellisuuttamme koskevia ominaisuuksia? Eikö mikä tahansa sävellyksellinen analysoitavissa vastaaviin laadullisiin erilaisuuksiin nojautamalla?

Ei. Vaikka on ilmiselvää, että löydämme eri- ja samansuuntaisia intervallihyppyjä sekä asteittain eteneviä intervallisuhteita lähes kaikista sävelteoksista, on miljöö-, territoriorakenteiden syntymisen yhteydessä huomioitava kolme tärkeää näkökohtaa, jotka osoittavat niiden olevan yleisesti havaittavissa olevien, toisistaan irrallisten ominaisuuksien sijasta *tietyn* äänitapahtuman tai sävellyksen hahmottamisen kannalta olennaisia. Ensinnäkin (1) laadulliset erilaisuudet havaitaan ajallisesti lähekkäisinä suhteina (ja tässä mielessä voidaan sanoa, että ne rakentuvat havaintoajallisesti *kontekstuaalisina*); toiseksi (2) jokainen laadullinen erilaisuus synnyttää havainnon tasolla vaikutuksia seuraavien laadullisten erilaisuuksien syntymiseen (tämä puolestaan tarkoittaa, että kontekstuaalisuus on havaintoajan edetessä jatkuvasti *muuttuvaa*); ja kolmanneksi (3) ratkaisevan laadullisen erilaisuuden havaitseminen vaatii tiettyjen muiden havaittavissa olevien ominaisuuksien *vakioisuutta*. Kvarteton avauksen scherzo-aiheessa hyppyjen erisuuntaisuus/samansuuntaisuus (miljöö 1) nousee laadullisena erilaisuutena esille suhteessa rytmin tasakestoisuuteen (kuudestoistaosa-rytmi), samaan artikulaatioon (staccato) ja dynamiikan vakioisuuteen (*p*), sillä sisältäisihän esimerkin 7 kaltainen tilanne jo hyppyjen erisuuntaisuuden/samansuuntaisuuden lisäksi useita muita havaittuja — mahdollisesti ratkaisevampiakin — laadullisia erilaisuuksia (esim. lyhyt-/ pitkäkestoisuus, crescendo/dynamiikan vakioisuus, legato/staccato jne. Vrt. esim. 7).

Kysymys 4: Missä mielessä esimerkin 5 kohdissa a ja b esitetyt miljöörakenteet sitten konkreettisesti eroavat esim. motiiveista?

Esim. 7



Jos tarkastelemme esimerkissä 5 esitettyjä Meriläisen 3. jousikvarteton avauksen vastakkaisia scherzo-aiheita, huomaamme, että tähdellä — *) — merkityt säveltasomuodostelmat ovat tarkasti toisilleen käänteisiä, toistensa inversioita, joten listatkaamme esimerkinomaisesti dodekafonian hengessä muodostelman asettelua — originaali (O), inversio (I), retroversio (R), ja retroinversio (RI) — koskevat mahdollisuudet (esim. 8 kohta a). Esimerkki herättää tietenkin kysymyksen siitä, perustuisiko Meriläisen työtapo sittenkin sävelajattelulle tunnusomaisiin motiivi- tai rivitekniikan muuntelumahdollisuuksiin? Pikainen silmäys pelkästään kvarteton avauksen nuottikuvaan antaa kuitenkin kielteisen vastauksen; pikemminkin säveltasomuodostelmien käänteisyys tuntuu korostavan avauksen scherzo-aiheiden vastakkainasettelua. Mutta samoin kuin edellä holismin kokonaishahmoa kannattavan näkemyksen yhteydessä, ei laadullisiin erilaisuuksiin perustuvien miljöö-territoriorakenteiden määrittely mitenkään sulje pois motiivinanalyysia, tai vaikkapa säveluokkajoukkoteoreettista lähestymistapaa. Kysymys on kuitenkin siitä, mitä — ja miten — todellisuudessa havaitsemme? Ja edelliseen perustuen: minkälaiset ovat eri lähestymistapojen kautta avautuvat musiikin rakentumista koskevat muuntelumahdollisuudet?

Esimerkin 8 kohdassa a suoritettu asettelumahdollisuuksien kartoitus ei esimerkiksi dodekafoniassa käytettävissä olevien muuntelutekniikoiden osalta pyri olemaan mitenkään kattava mutta tuo esille mahdollisuuden tarkastella laadullisten erilaisuuksien havaitsemiselle perustuvien miljöö-territoriorakenteiden ja perinteisen motiiviajattelun välisiä eroja säveltaso-organisaation piirissä. Esimerkin 8 kohdassa b on esitetty vain eräs, sangen yksinkertainen 4-äänisen motiivin asettelumahdollisuuksia (O, I, R, ja RI) hyödyntävä muunnosesimerkki; esimerkin 8 kohdassa c myös vain eräs (ja jälleen sangen yksinkertainen) kvarteton avauksen miljöön 2 rakennetta — samansuuntaiset hyppy / asteittainen erisuuntaisuus (vrt. esim. 5 kohta b) — hyödyntävä laadullisen erilaisuuden muunnos, jossa samansuuntaisten hyppyjen määrää on aste-eroisesti lisätty (ks. esim. 8 kohta c: X...). Esimerkin 8 kohtien b ja c vertailu osoittaa konkreettisesti sen, että esim. motiiviin tai riviin perustuva muuntelu — vaikka kuinka monin eri tavoin toteutettuna — rajoittuu väistämättä sisäiseen (esim. pelkästään säveltasoisuutta koskevaan) järjestelmänsä, ja on tiettyyn kokonaishahmoon perustuvana muuntelumahdollisuuksiltaan väistämättä rajoitetumpaa ja havainnon tasolla usein ns. piilokonstruktiivisuutensa osalta vaikeammin hahmotettavaa (vrt. esim. 8 kohta b) kuin laadullisiin

erilaisuuksiin perustuvien miljöö-, territoriomuodostelmien aste-eroinen muuntelu, mikä säilyttää sekä tunnistettavuutensa että luonnonrikkautta vastaavan muotojen moni-ilmeisyyden (vrt. esim. 8 kohta c).

esim. 8

a) O I R RI

b) RI R O I

c) X... vrt. miljöö 2, esim. 5, s. 23.

Kysymys 5: Miten Meriläisen intuitiivisuudestaan tunnettu työtapa voisi sitten ottaa lähtökohdakseen esimerkissä 5 esitettyjen, säveltasorganisaatioon perustuvien miljöörakenteiden kaltaisen, tarkasti määritellyn suhdeverkostollisuuden? Onko Meriläinen intuitiota korostavista puheistaan huolimatta systemaattinen? Näiden kysymysten vastauksien yhteydessä on meidän aluksi tarkasteltava kvartetin nopean 1. osan scherzo-aiheiden ilmentymiä kokonaisuudessaan hieman tarkemmin, mikä lopulta johtaa myös liikkeen 'äärimmäisyden' tarkasteluun.

4. Liikkeen 'äärimmäisyys'

Palatkaamme takaisin tarkastelemaan kvartetin avauksen scherzo-aiheita, jotka on esitetty esimerkissä 5. Jo jälkimmäisen scherzo-aiheen (t. 2—3) yhteydessä voidaan huomata, että Meriläinen hyödyntää säveltasorganisaation tasolla pelkästään miljöön 2 rakennetta — intervallihyppy samaan suuntaan/erisuuntainen asteittaisuus — ja tilanne säilyy samana

scherzo-aiheiden 3—7 esiintymisien yhteydessä aina tahtiin 33 saakka (vrt. esim. 9 kohdat a—e).

Esimerk. 9

a) t. 7 vl.1 pizz. mf p

b) vl.1 t. 17 p

c) t. 21 vl.2 s2 p2 mf

d) t. 26 vla. vl.2 vl.1 vla. vl.1 ff vlc. f mf

e) t. 29 vl.2 p

Esimerkin 9 (kohdat a—e) yhteydessä voimme jo tässä vaiheessa tarkastella Meriläisen suhdetta systemaattisuuteen. Meriläinen ei systemaattisesti vakioi erisuuntaista asteittaisuutta koskevaa vastakkainasettelua yhteen esiintymään (kuten esimerkin 8 kohdassa c) vaan muuntelee kumpaakin, sekä samansuuntaisia intervallihyppyjä että

asteittaista erisuuntaisuutta *aste-eroisesti* niiden määrää lisäämällä. Scherzo-aiheiden esiintymien yhteydessä havaitsemme lisäksi myös hetkittäin vilahtavia, pelkästään asteittaiselle samansuuntaisuudelle perustuvia tilanteita, eikä asteisessa erisuuntaisuudessa pienen ja suuren sekuntisuhteen vastakkainasettelulla ole kuin paikoittain havainnon tasolla painoarvoa (vrt. esim. 9 kohta c ympyröidyt erisuuntaiset sekuntisuhteet s2 ja p2). Voimmekin havaita, että Meriläinen on systemaattisuuden sijasta pikemminkin taktisessa merkityksessä *strateginen*. Ratkaisevaa miljöö 2 rakenteelle perustuvan vakioisuuden kannalta onkin erityisesti se, että samansuuntaisten intervallihyppyjen muodostelmat päätyvät intervallisuhteiltaan joko samansuuntaiseen tai vastakkaisesti etenevään asteittaiseen liikkeeseen, mikä estää erisuuntaisiin intervallihyppyihin perustuvan 'sik-sak' -liikkeen mahdollisuuden.

Mutta Meriläinen on jo kvartetton avauksen toisen scherzo-aiheen yhteydessä valmis tietynasteiseen *metamorfoosiin*: hän moduloi säveltasorganisaatioon perustuvan miljöö 2 kokonaishahmoa miljöö 1 laadullisen erilaisuuden — intervallihyppy erisuuntiin ('sik-sak' -liike) / samaan suuntaan — 'sik-sak' -ominaisuudella (vrt. esim. 5, kohta f). Ja tämäkin viuhuva, edestakainen ylös/alas (tai alas-ylös) -liike pysyy vakiona scherzo-aiheiden 3—7 esiintymisien yhteydessä (vrt. esim. 9 kohdat a—e).

Silti 'Karakter-Meriläisen' 3. jousikvartetton avauksen scherzo-aiheiden (t. 1—3) vastakkainasettelu tuntuu kuulijan mielestä vähintäänkin ratkaisevalta: laadulliset erilaisuudet — kokonaishahmon supistuminen/laajeneminen (vrt. esim. 5, miljöö 3), toisen scherzo-aiheen (t. 2—3) yhteydessä säveltasorganisaation kannalta pelkästään miljöö 2 rakenteen hyödyntäminen, sekä erityisesti aiheen kokonaishahmon moduloiminen (metamorfoosi) miljöö 1 'sik-sak' -ominaisuudella — muodostavat samanaikaisesti sekä samanlaisuuteen (erityisesti staccato-artikulaatio ja kuudestoistaosa-rytmi) että erilaisuuteen perustuvan suhdeverkoston. Havaintoon liittyvänä syntyy tässä yhteydessä voimakas miellelyhtymä Venäjän 1900-luvun formalistien taiteen teoriaa koskevaan 'vieraannuttamisen' ('ostrannenja')¹³ ajatukseen: leikkaukseen, jossa vastakkainasettelun — laadullisen erilaisuuden — kautta syntyvät vaikutukset monikerroksellisesti toisaalta *yhdistävät*, toisaalta *erottavat*

¹³ 'Vieraannuttamisen' ('ostrannenja') rakenteesta voidaan tässä yhteydessä viitata seuraavaan: "...the so-called 'device of making it strange': in order to describe something which addressee may have seen and recognized many times, the author unexpectedly uses words (or any other kind of sign) in a different way"; Eco (1976), 264.

havainnon tasolla syntyvää kokonaishahmoa (ja joka tapauksessa voimme vain kuvitella, miltä Meriläisen 3. jousikvartetton avaukselta kuulostaisivat, jos toinen scherzo-aihe olisi pelkästään ensimmäisen variaatio tai olisi dialektisessa mielessä puhtaasti ensimmäisen scherzo-aiheen antiteesin omainen vastakohta).

Jos kvartetton avauksen vastakkainasettelun (t. 1—3) jälkeen scherzo-aihe perustuukin edellä mainitusti säveltasorganisaation osalta miljöö 2 rakenteelle ja kokonaishahmon osalta monimuotoisesti muunnellulle ylös/alas -liikkeelle, tapahtuu scherzo-aiheen laajemman esiintymisen yhteydessä (t. 33—50) ratkaisevia muutoksia:

Esim. 10 a

Esim. 10 b

(1) scherzo-aiheiden jälkipuoliskot muuntuvat miljöö 2 rakenteiden sijasta jäljittelyn omaiseksi, intervallisuhteiltaan asteittain nousevaksi liikkeeksi (esim. 10a ja b → B), ja (2) scherzo-aiheiden alut saavat miljöö 2 rakenteen rinnalle myös välähdyksen omaisesti miljöö 1 rakenteen erisuuntaisen hyppäyksellisyyden ('sik-sak' -liike; esim. 10a ja b → δ). Ensimmäisessä kohdassa (1) scherzo-aiheen intervallisuhteiltaan asteittain nouseva liike tuntuu ilmiselvästi olevan seurausta tahdissa 31 esiintyvistä,

rytmiikaltaan mielenkiintoisella tavalla synkopointia hyväkseen käyttävästä legato-aiheesta (esim. 11), mikä edellä esitetysti liittyy scherzo-aiheen laajemman esiintymisen (t. 33—50) yhteydessä ratkaisevasti myös laadullisen erilaisuuden — ‘ei-huojuvuus’/huojuvuus — vastakkainasetteluun (vrt. esim. 3c).

esim. 11

Tässä yhteydessä voidaan jälleen puhua *metamorfoosista*: tasarytmisen kuudestoistaosa-liikkeen, staccato soittotapaan ja miljööön 2 säveltasorganisaation rakenteelle perustuvan scherzo-aiheen moduloimisesta intervallisuhteiltaan asteittaisesti nousevalla liikkeellä. Mutta jälkimmäisen kohdan (2) yhteydessä scherzo-aiheiden alkujen varovainen — eri suuntaiset terssihiyyt (vrt. esim. 10 a ja b → c) tai paikoitellen erisuuntaiset sekuntisuhteet — paluu miljööön 1 ‘sik-sak’ -liikkeeseen tuntuu ennakoivan aivan jotain muuta.

Tahdin 50 lopussa esiintyvä 1. viulun dynamiikaltaan voimakas (f→ff) soolo-aihe (esim. 12 kohta a) johdattaa aluksi kokonaisliikkeen kärjistettyyn ‘väreilyvyteen’ (‘sik-sak’ -liike ylös-alas; esim 12 kohta b), mikä kiilamaisesti laajentuvan muodostelman (esim. 12 kohta c) jälkeen tahdissa 56 palauttaa avauksen miljööön 1 säveltasorganisaatiota koskevan erisuuntaisen hyppäyksellisyyden (‘sik-sak’) jousisoitinten mahdollistamien kaksoisotteiden ja laajoihin intervallihyppyihin perustuvana (esim. 12 kohta d). Meriläinen siirtyy scherzo-aiheen puitteissa kvartetton 1. nopeassa osassa liikenopeuden ‘äärimmäisyyteen’; kuulohavainnon tasolla tämä on ilmeistä mutta meidän on ehdottomasti tarkennettava — kuten edellä ‘liikkumattomuudenkin’ yhteydessä — liikenopeuden ‘äärimmäisyyden’ rakenteellista perustaa.

Esim. 12

Palauttakaamme mieliimme kvartetton avauksen säveltasorganisaatiota koskeva laadullinen erilaisuus: liike/liikkumattomuus’ (vrt. ed. esim. 2 miljöö 4) ja esittäkäämme avauksen tilanne *graafisesti* seuraavasti (kuva 5). Kuvasta 5 voidaan nähdä kaksi tärkeää asiaa:

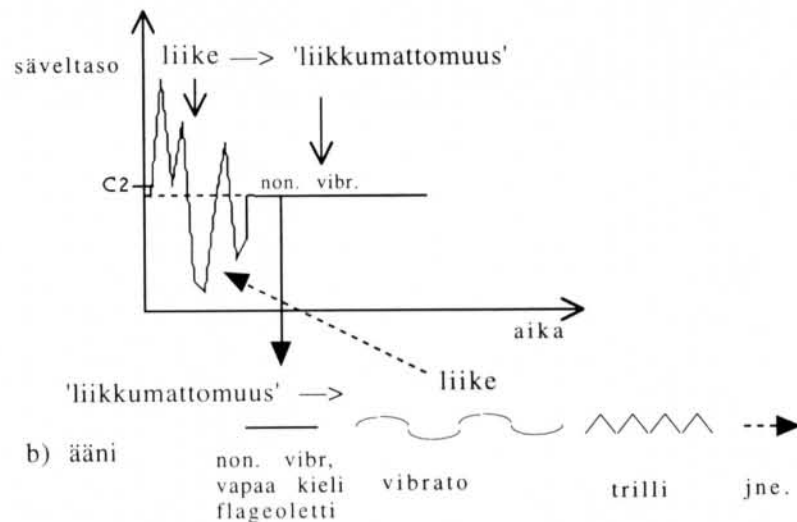
(1) *liike* säveltasorganisaation ajallisen asettelun osalta merkitsee tempollisuuden ja rytmisen asettelun lisäksi graafisesti esitettyä *diagonaalista* suhdeverkostoa; *liikkumattomuus*’ pitkäkestoisina, staattisina sävelasetteluina pelkästään horisontaalista ulottuvuutta kuvaavaa *suoraa* (vrt. kuva 5 kohta a); ja

(2) kuten jo kvartetton 2. hidasta osaa karakterisoivan laadullisen erilaisuuden — ‘ei-huojuvuus’/huojuvuus — yhteydessä voitiin havaita,

myös säveltasoisuutta koskeva 'liikkumattomuus' sukelsi äänen värähtelyominaisuuksien monimuotoiseen *liikkeeseen* ('liikkumattomuus' → non. vibrato, vapaa kieli, flageoletti vastakohtanaan liike → vibrato, trilli jne.), mikä jälleen graafisesti kuvattuna merkitsee horisontaalisen ulottuvuuden suhdetta eriaistisesti *diagonaaliin* ulottuvuusasteisiin (vrt. kuva 5, kohta b). Kuvan 5 kohdat a ja b esittävät siis rakenteellisen *isomorfian* (vrt. katkoviiva kuvassa 5): kohdassa b kieli värähtelee, kohdassa a säveltasoisuus värähtelee ja kummatkin värähtelevät suhteessa aikaan. Miten sitten kielen värähtelyn tai erityisesti aikaan asetetun säveltasoo-organisaation piirissä määritellään liikenopeuden 'äärimmäisyys'?

Kuva 5

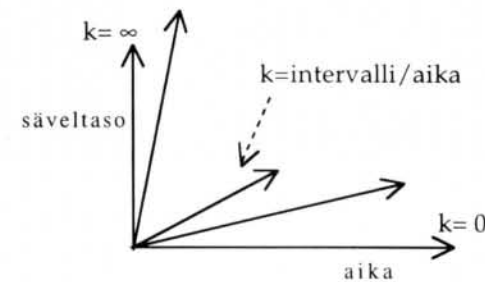
a) säveltasoo-organisaatio



Kuva 6 paljastaa määrittelytavan yksinkertaisuuden: 'liikkumattomuus' voidaan edellä mainitusti graafisesti esittää — millä mittakaavatasolla tahansa — horisontaalisesti orientoituvana viivana eli tapahtumanopeuden nolla-arvona. Graafisessa esityksessä tämä merkitsee suoraa, jonka kulmakertoimen arvo on 0 ($k=0$; vrt. kuva 6). Liikenopeuden eriaistiset, diagonaalisuhteisiin perustuvat muunnokset, jotka kaikissa tapauksissa voidaan määritellä intervallin ja ajan suhteina ($k=\text{intervalli/aika}$) kohtaavat puolestaan raja-arvonsa liikkeen äärettömyydessä, absoluuttisessa

vertikaalisuudessa — mutta kuten Meriläinen tietää, liikkeen nopeuden absoluuttinen äärettömän määritelmä ($k=\infty$) voi säveltasoo-organisaation yhteydessä tarkoittaa pelkästään harmoniaa, puhtaasti samanaikaisesti havaittavissa olevaa (vrt. kuva 6). Kun Meriläinen siis tahdissa 56 (vrt. esim. 12 kohta d) siirtyy scherzo-aiheen piirissä liikkeen 'äärimmäisyyteen', kysymys ei ole liikkeen äärettömyydestä — tosin ripaus liikkeen äärettömyydestä ilmenee jousisoitinten kaksoisotteissa, vertikaalisuuteen perustuvissa harmonisissa tilanteissa, jotka kuulohavainnon tasolla erityisesti korostavat liikkeen 'äärimmäisyyttä' — vaan liikenopeuden jännittämisessä *kohti* äärettömyyttä.

Kuva 6



Jos tarkastelemme scherzo-aiheen esiintymiä kvartetton nopeassa 1. osassa ennen tahtia 56, on helppo huomata, etteivät miljöön 2 säveltasoo-organisaation rakenteelle — intervallihyppyt samaan suuntaan/ erisuuntainen asteittaisuus — perustuvat esiintymät tai scherzo-aiheen laajemman esiintymisen yhteydessä (t. 33—50) aiheiden alkujen varovainen, hyppäyksellinen erisuuntaisuus sekä asteittainen nousevuus, kykene kuin hetkellisesti saavuttamaan tahdissa 56 ilmenevän, laajoihin erisuuntaisiin intervallihyppyihin ja jousisoitinten kaksoisotteille perustuvan liikkeen vertikaalista ulottuvuutta koskevan, äärettömyyttä hipovan liikkeen 'äärimmäisyyden' tason.

Tilannetta voidaan havainnollistaa esimerkin 13a esittämällä tavalla, jossa tahdin 56 scherzo-aihe on asetettu rinnakkain tahdissa 29 esiintyvän, miljöön 2 rakenteelle perustuvan scherzo-aiheen kanssa. Koska tempo ja kuudestoistaosa-nuottiarvoihin perustuva rytmiikka pysyvät *vakioina*, voidaan aikaan sidottujen intervallihyppyjen *vertikaalisuusastetta* (intervalli/aika) ylä-äänien suhteen mitata intervallien laajuutta kuvaavilla

lukuarvoilla (pieni sekunti on lukuarvo 1) — tahdissa 29 lukusarja 1,8,5,2,11,3,1,2,6,5,6,3,1; tahdissa 56 lukusarja 14,16,18,16,18,8,13 —, mikä havainnollistaa liikenopeuksien välisen erilaisuuden. Tässä yhteydessä on lisäksi huomioitava, että liikenopeus ei sinällään ole riippuvainen intervallien nousevasta tai laskevasta liikkeestä vaan erityisesti liikkeen vertikaalisuusasteesta.

Esim. 13 a

esim. 13 b

ylimpien sävelien muodostama
kokonaishahmo

Ja vaikka tahdissa 56 kvarteton jousisoittimien synnyttämä, ylä-ääneen perustuva kokonaishahmo on ajallisten intervallisuhteiden määrittelyn osalta huomattavasti miedompi (vrt. esim. 13b), synnyttävät laajoihin ja toisilleen vastakkaisiin intervallihyppyihin perustuvat soittimien yksittäiset linjat kuulohavainnon tasolla mielikuvan liikkeen ‘äärimmäisyydestä’ (vrt. esim. 12 kohta d). Jälleen kerran on nostettava esiin ajatus Meriläisen musiikilliseen karakteristiikkaan liittyvästä laadullisesta erilaisuudesta ja sen aste-eroisesta muuntelusta. Kvarteton avauksen vastakkainasettelu miljöön I rakenteena (intervallihyppyt erisuuntiin/samaan suuntaan) antavat Meriläiselle — kuten edellä ‘liikkumattomuudenkin’ yhteydessä — mahdollisuuden synnyttää erisuuntaisten intervallihyppyjen (‘sik-sak’ -liike) aste-eroisen muuntelun kautta säveltaso-organisaatioon ja ajallisuuteen perustuvana suhdeverkostona havainnon kautta paljastuva uusi käsite: liikkeen ‘äärimmäisyys’. Edellä esitetyt ajatukset intervallien ja ajan kombinaatioista, vertikaalisen ja horisontaalisen suhdeverkoston omaavista diagonaalisista *aika-intervallikomplekseista* johdattavat jatkossa hieman laajemmin tarkastelemaan sekä Meriläisen ääniajattelun — ja siihen liittyvän, säveltaso-organisaatiota koskevan ajallisen asettelun — rakenteelista perustaa että tarkemmin määrittelemään aika-intervallikompleksien suhdetta havaintotodellisuuden muotoutumisen kannalta. Sitä ennen on kuitenkin tarkasteltava kvarteton kokonaismuotoa.

5. ‘Scherzo-karakter’ ja kvarteton kokonaismuodonta

Olen edellä puhunut scherzo-aiheesta ja tarkastellut sen esiintymiä miljöö- ja territoriomuodostelmiin perustuvina rakenteina. Koska scherzo-aiheet säilyttävät kuudestoistaosa-rytmiikkaan ja staccato soittotapaan perustuvina kvarteton nopeassa I. osassa havainnon tasolla tunnistettavan *vakioisuuden*, voidaan puhua ‘scherzo-karakterista’. On kuitenkin jälleen pidettävä mielessä Meriläisen musiikillisen karakteristiikan laadullisiin erilaisuuksiin perustuvien vastakohtaisten ominaisuuksien rakenne: ‘scherzo-karakter’ ei havainnon tasolla *pelkästään* eriydy itsenäiseksi karakteriksi vaan muodostaa kvarteton I. nopean osan piirissä vastakohta-asetteluille perustuvan suhdeverkoston.

Jos edellä kuvatusti ‘scherzo-karakterin’ esiintymät kvarteton I. nopeassa osassa noudattelevat tiettyä, miljöiden 1 ja 2 säveltaso-organisaatioille perustuvaa järjestelmällisyyttä, emme kuitenkaan edes scherzo-aiheiden muunnosten yhteydessä (mihin viittasin jo aiemmin miljöön 2 rakenteelle perustuvia scherzo-aiheen esiintymisiä

tarkastellessani) voi millään muotoa puhua systemaattisuudesta. Artikkelissaan Meriläisestä vuonna 1972 Paavo Heininen osuu naulan kantaan antaessaan ymmärtää, että Meriläisen musiikillinen karakteristikka perustuu “määrättyjen intervallien ja rytmien esiintymiseen *ratkaisevassa asemassa* eikä vain keskimäärin vallitsevina”¹⁴ — ja havainnon tasolla ‘ratkaiseva asema’ tuntuu tarkoittavan juuri laadullisen erilaisuuden havaitsemista. Tässä mielessä Meriläisen muodonta ankuroiduu sekä tarkoin harkittuun yksityiskohtiin että niiden ympärille keräytyvän musiikillisen materiaalin hyvinkin vapaamuotoiseen asetteluun:

ensinnäkin (1) jos tarkastelemme miljöö 2 säveltasojen organisaatiolle perustuvia scherzo-aiheiden esiintymiä 3—7 (vrt. esim. 9 a—e) huomaamme, että Meriläinen ei ole — eikä hänen tarvitse olla — aiheiden kehittymisten osalta systemaattinen vaan jokainen esiintymä on ratkaisevasti sidoksissa nopean osan muihin vastakohta-asetteluihin. Ja toisaalta Meriläisen pitäytyminen miljöö 2 säveltasojen organisaation rakenteessa mahdollistaa jälleen ratkaisevan miljöö 1 paluun liikkeen ‘äärimmäisyyden’ yhteydessä (vrt. esim. 12 kohta d);

toiseksi (2) kvartetin nopeassa 1. osassa ‘scherzo-karakterille’ vastakohtaisesti asetettujen, laadulliseen erilaisuuteen perustuvien aiheiden muotoilu on sangen vapaata mutta havainnon tasolla selkeästi jäsentyvää. Vastakkain asetuvat tasarytmisyys/lyhyt—pitkäkestoisuus (ja samalla tahdissa 4 myös soittotapojen staccato/legato vastakkainasettelu); lineaarinen asettelu/harmoninen asettelu (t. 8); kiilamaisesti supistuva, säveltasoisuudeltaan nouseva liike/linjamainen, säveltasoisuudeltaan laskeva liike (t. 17) jne. Ja koko ajan on kysymys ‘ratkaisevassa asemassa olosta’, kuten esimerkiksi kvartetin 1. nopean osan kokonaisuudonnan osalta voidaan todeta:

1. vaiheessa (t. 1—33) muodonta perustuu ‘scherzo-karakterin’ ja edellä kuvattujen vastakohta-aiheiden asettelulle;

2. vaiheessa (t. 33—55) ‘scherzo-karakterin’ on *ratkaisevasti* ensisijaisessa asemassa ja saa vastakohtakseen ainoastaan häivähdyksenomaisesti ‘ei-huojuvuutta’/huojuvuutta koskevan asettelun (vrt. esim. 3c);

Esim. 14

The musical score for Example 14 consists of four staves: violin 1 (vl.1), violin 2 (vl.2), viola (vla.), and cello (vlc.). The score is divided into three parts: a) measures 8-24, b) measures 24-55, and c) measure 55. Part a) shows a crescendo from *pp* to *ff* with dynamic markings *mf* < *f*, *p* < *f*, *p* < *mf*, and < *ff*. Part b) continues the crescendo with similar markings. Part c) shows a constant *ff* dynamic. Performance instructions include 'arco batt.' and 'batt.'

ja 3. vaiheessa (t. 56—92) on jälleen *ratkaisevaa* edellä kuvattu, ‘scherzo-karakterin’ yhteydessä ilmenevä liikenopeuden ‘äärimmäisyys’ muiden, jo 1. vaiheessa esiin tulleiden vastakohta-aiheiden sekoittuessa metamorfoositekniikan myötä-vaikutuksella keskenään.

Kuulohavainnon tasolla ehkä merkittävin uutuus 3. vaiheessa on aiemmin 1. vaiheen harmonisissa tilanteissa vastakkainasettelun — dynaaminen vakioisuus/ dynaaminen muutos (crescendo) (esim. 14 kohta a ja b) — muuttuminen metamorfoosinomaisesti jo tahdissa 55 ‘scherzo-

¹⁴ Heininen (1972), 77.

rationaalista systemaattisuutta vapaampi. Ja koska esimerkin 16 repetitio-aihe vastakohdaltaan ulkoisimpana piirtyy kuulijan mieleen merkittävänä jo 3. jousikvarteton ensimmäisellä kuulemiskerralla, on sen yhteydessä syytä huomioida vielä seuraavat kaksi seikkaa:

(1) repetitio-aihetta voidaan varmasti nimittää *signaaliksi*, mikä havainnon tasolla ennakoi muutosta kvarteton nopean 1. osan piirissä mutta samalla on syytä korostaa sitä, että signaali (vaikkapa eläimen kutsuhuuto tai hälytysajoneuvon ääni) perustuu ratkaisevasti juuri laadullisen erilaisuuden havaitsemiselle. Repetitio-aiheen nimittäminen itseensä rajautuvaksi signaaliksi on muutoinkin vaarassa häivyttää edellä mainittu aiheen sisältä aste-eroisen muuntelun kautta syntyvä uusi laadullinen erilaisuus: voimistuva / 'ei-voimistuva';

(2) repetitio-aihe ulkoisimpana synnyttää kvarteton kokonaisuudonnan kannalta jälleen uuden käsitteen, mikä tällä kertaa ulkoiselta voimakkuudeltaan voisi tehdä Meriläisestä jopa käsitetaiteilijan! Meriläisen olisi mahdollista ulottaa 1. viulun repetitio-aihe loputtomaksi jatkumoksi, jolloin kvarteton kokonaisuudon määrittelisi aluksi muiden jousisoittajien, lopuksi yleisön asteittainen poistuminen. Jälleen esimerkki musiikillisen karakteristiikan monimuotoisista ilmaisullisista mahdollisuuksista: lähestyä käsitetaidetta viemällä laadullisten erilaisuuksien vastakkainasettelu äärimmäisyyteen — loitontua käsitetaiteesta laadullisten erilaisuuksien vastakohtaisten ominaisuuksien aste-eroisen muuntelun kautta kohti uusia, diagonaalisuhteiltaan havaintoajallisesti syntyviä monikerroksellisia laadullisia erilaisuuksia. Tämä on 'Karakter-Meriläisen' 1990-luvun modernismia, mikä avarakatseisuudeltaan tuntuu varteenotettavalta lähestymistavalta johdattaa modernismi uuteen vuosituhanteen.

* * *

Mitä voidaan sitten sanoa kvarteton hitaan 2. osan muodonnasta? Ensinnäkin sitä hallitsevat edellä mainitusti 'ei-huojuvuuden' / huojuvuuden monimuotoiset vastakkainasettelut (vrt. esim. 4a ja 4b), jotka toisaalta kielen värähtelyominaisuuksien osalta, toisaalta tempon hitauden ja ajallisen asettelun osalta (vrt. kvarteton kokonaisuudonnan liikenopeuksien kuvaus; kuva 3) johtavat havainnon tasolla 'liikkumattomuuteen'. Mutta hidasta 2. osaa tuntuu kehystävän myös toinen, jo hitaan osan alussa tahdissa 117 esiintyvän ensimmäisen 'ei-huojuvuutta' / huojuvuutta koskevan

vastakkainasettelun (esim. 4a) jälkeen syntyvä, liikesuuntiin alas—ylös perustuva laadullisten erilaisuuksien vastakkainasettelu:

Esim. 17a

Esim. 17b

1. harmonian synnyttävä, kontrapunktisesti muotoiltu ja imitaatioon perustuva alaspäinen liike / 2. yksiääninen, melodinen ylöspäinen liike (esim. 17a), joka tahdissa 149 löytää jälleen sekä liikesuuntien että esiintymisjärjestyksen osalta laadulliseen erilaisuuteen perustuvan vastakohtansa (esim. 17b). Lopuksi vastakohta-asettelun 1. muoto ylöspäin suuntautuvana liikkeenä palauttaa kvarteton lopussa 'liikkumattomuuden' liikkeeksi tahdissa 209 muunnoksena, jossa mielenkiintoisella tavalla korostuu jo tahdissa 151 esille nousevan (vrt. esim. 17b katkoviivalla kehystetty alue) imitaation lähtösävelen priimiasettelun (sävel h) repetitiomaisuus (esim. 17c).

Esim. 17 c

ritmico

t. 209

vi.1

vi.2

vla

vcl.

vibr.

V

Kaiken kaikkiaan tahdit 209—212 ovat koko kvarteton muotodramaturgian kannalta huipentava, nuottikudoksen kontrapunktisen asettelun osalta Meriläisen mestarillisesti *profiloitu* työnäyte, mikä edellä mainitun vastakohta-asettelun ja liikkeen uudelleen ilmaantumisen lisäksi toisaalta johdattaa kvarteton lopun fragmentaarisiin aiheisiin, toisaalta luo uuden monikerroksellisen, kvarteton aiempia vastakkainasetteluja tiivistävän laadullisen erilaisuuden seuraavasti:

1. Jos kvarteton nopeassa 1. osassa scherzo-aiheen toistuva esiintyminen suhteessa lukuisiin vastakohta-aiheisiin synnytti staccato-soittotapaan perustuvan nopealiikkeisen ‘scherzo-karakterin’, joka hitaan osan puitteissa selkeästi kontrastoituu legato-soittotapaan, perustuu tahdeissa

209—212 esiintyvä harmonisen kudoksen tuottava imitaatio-aihe voittopuolisesti laadulliseen erilaisuuteen, mikä ei ole pistemäistä (staccato) eikä linjamaisesti laajentuvaa (legato) vaan laajentumisen eli legato-soittotavan ‘staccatomaisesti’ erilleen artikuloivaa: *portamento* — ja kun musiikkisanakirjat yleisesti määrittelevät portamento-soittotavan staccato- ja legato-soittotapojen puoliväliin, ollaan jälleen kerran vaarassa sekoittaa laadullinen ja aste-eroinen muuttuminen keskenään. Meriläinen tuntuu ymmärtävän, että portamento-soittotapa *eroaa* laadullisesti staccato- ja legato-soittotavoista — ja innovatiivisessa mielessä voidaan tässä yhteydessä esittää kysymys: kuinka monta laadulliseen erilaisuuteen perustuvaa uutta soittotapaa voidaan synnyttää etsimällä jälleen vastakohta-asetteluita suhteessa sekä staccato—portamento- että legato—portamento-soittotapojen yhdistelmiin?

2. Jos nopean 1. osan ‘scherzo-karakterin’ perustui nopeatempoiseen tasarytmiikkaan, joka sai välittömästi (tahdissa 4) vastakohtakseen lyhyt/pitkä -kestoisuudelle perustuvan rytmikan, perustuu tahtien 209—212 aihe laadullisena erilaisuutena synkopoidulle, lyhyt/pitkä -kestoisuuden vuorotteluun perustuvalla tasarytmisellä *jatkumolle*. Tämä laadullisen erilaisuuden mahdollisuus on kuultavissa jo kvartetton hitaan 2. osan alkupuolella 1. ja 2. viulun kaksoisotteisiin ja portamento-soittotapaan perustuvina soolo-repliekkienä tahdeissa 129 ja 136 (esim. 18). Tässä yhteydessä korostuu havainnon tasolla syntyvä laadullisten erilaisuuksien *kerroksellinen* rakenne: kvartetton avauksen metrinen (kuudestoistaosarytmi) vakioisuus (kuva 7 kohta a), joka edellä mainitusti sai laadullisena erilaisuutena vastakohtakseen lyhyt/pitkä -kestoisuuteen perustuvan, ‘ei-vakioisuuteen’ perustuvan rytmin (kuva 7 kohta b), kerrostuu tässä yhteydessä vakiorytmissyyteen perustuviksi lyhyt/pitkä -kestoisuuden muodostelmiksi (kuva 7 kohta c).

Esim. 18

Kuva 7

3. Kun Meriläinen edellä esitetysti 3. jousikvartetossaan tahdissa 92 repetitio-aiheen kautta siirtyy kaikkein ulkoisimpaan (vrt. esim. 16), suhteutuu harmonian synnyttävä, priimisuhteille perustuva kontrapunktinen imitaatio-aihe repetitio-ominaisuudeltaan tähän ulkoisimpaan. Mutta jälleen kerran Meriläinen esittelee uuden laadullisen erilaisuuden: jokaisen kontrapunktisen imitaatio-aiheen viimeisin esiintymä ei perustu priimisuhteelle vaan säveltaso-organisaation osalta ikään kuin ‘nytkäyttää’ tilanteen kromaattisesti viereisimpään säveltasoon (tahdeissa 119–123: c → cis; tahdeissa 149–152: h → ais, vrt. esim. 17b ympyröity säveltaso ais; tahdeissa 209–212: h → his, vrt. esim. 17b ympyröity säveltaso his).

Jos kaiken kaikkiaan edellä puhuin Meriläisen 3. jousikvartetton kokonaismuodon nopean 1. osan ja hitaan 2. osan välisestä suhdeverkostollisesta vuorovaikutuksesta, voidaan samalla tavoin puhua kvartetton 1. osaa hallitsevan ‘scherzo-karakterin’ vaikutuksesta kvartetton hitaaseen 2. osaan (esim. edellä ilmennyt portamento-soittotapa). Mutta tahdeissa 209–212 ilmaantuvan, kontrapunktisesti imitaatioon perustuvan kudoksen jälkeen palaavien fragmentaaristen aiheiden joukosta löydämme kvartetton lopusta myös ‘scherzo-karakterin’ ilmentymiä uudelleen muotoiltuna. Tapaamme jälleen ratkaisevan laadullisen erilaisuuden: kvartetton lopussa tahdeissa 218, 219, ja 221 esiintyvät scherzo-aiheet ovat kyllä nopeatempoisia, staccato-soittotapaan perustuvia ja dynamiikaltaan

artikuloituja (*f*), mutta *eivät* metrisesti tasarytmisiä vaan rytmisesti asteittain hidastuvia (esim. 19 tahdista 218).

Esim. 19

Voidaanko sitten kaikkien edellä esille tulleiden laadullisten erilaisuuksien lisäksi löytää vielä joitakin kvartetton nopean ja hitaan osan välistä jännitettä korostavia laadullisia erilaisuuksia? Tarkastelkaamme rytmisiä vastakohta-asetteluita kvartetton kokonaismuodon yhteydessä seuraavasti (esim. 20):

A) Kun kvartetton avauksen ‘scherzo-karakterin’ tasarytmisyys (esim. 20, kohta a) saa tahdissa 4 vastakohtakseen lyhyt/pitkä -kestoisuudelle perustuvan rytmiiikan (esim. 20, kohta b), voidaan tahdista 12 eteenpäin havaita uusi rytmien vastakkainasettelu: lyhyt/pitkä -kestoisuus kontrastoituu vähitellen pitkä/lyhyt -kestoiseen rytmiiikkaan (esim. 20, kohta c), ja tilanne kulminoituu lopulta 1. viulun voimakkaasti artikuloituihin soolo-replikkeihin, jotka johdattavat kvartetton nopeassa 1 osassa edellä mainitusti liikkeen ‘äärimmäisyyteen’ (esim. 20, kohta f). Tämän jälkeen rytmiset vastakohta-asettelut — tasarytmisyys, lyhyt/pitkä- ja pitkä/lyhyt -kestoisuus — sekoittuvat kvartetton nopeassa 1. osassa keskenään muodostaen monimuotoisen vastakkainasettelujen suhdeverkoston. Mutta Meriläisen laadullisiin erilaisuuksiin perustuvan musiikillisen karakteristiikan muodonnan vapaus ilmenee kvartetton nopean 1. osan kehityksessä jo aiemmin kahdella tavalla:

1. Lyhyt/pitkä-, ja pitkä/lyhyt -kestoiset rytmit sekoittuvat jo tahdissa 18 keskenään muodostaen ikään kuin kontrapunktisesti komplementtirytmiikkaan perustuvan, asteittain kromaattisesti etenevän alaspäisen linjan (esim. 20, kohta d), mikä nopean osan muihin aiheisiin nähden vastakohtaisena toistuu muunneltuna Meriläisen siirtyessä hitaaseen 2. osaan edellä kuvatun ulkoisimman repetitio-aiheen yhteydessä (esim. 20, kohta g);

2. Pitkä/lyhyt -kestoisuus kontrastoituu myös lyhyt/pitkä -kestoiseen rytmikkaan harmonisesti aseteltuna, 'scherzo-karakterin' 1. vaiheen kehityksen (t. 1—33) päättävänä aiheena tahdissa 32 (esim. 20, kohta e). Tämä aihe erityisesti harmonisen asetelun kautta muodostuvana laadullisena erilaisuutena toistuu puolestaan hitaan osan loppupuolella tahdeissa 176—177 ja 182 kaiunomaisesti, äänen väriltään (*ponticello*) ja dynamiikaltaan (*pp*) muunneltuna, levittäytyen sen jälkeen yksiaänisinä repetitioina (esim. 21, t. 184) kohti kvartetin kokonaisuuden kannalta ratkaisevaa, lähes koko nopean 1. osan kestoja vastaavaa jälkimmäistä 'liikkumattomuuden' esiintymää (...*as slow as you feel possible...* t. 189—209; vrt. myös kuva 3). Repetitiomaisuus ilmenee mielenkiintoisella tavalla lisäksi myös jo tahtien 176—177 ja 182 harmonisissa tilanteissa ylä- ja aläänien välisinä, toisiaan seuraavina oktaavisiiroksina (vrt. katkoviivat esim. 21).

B) Kvartetin hitaan 2. osan puitteissa nopeaa 1. osaa koskevat, esimerkissä 20 kohdissa a-g esitetyt rytmiset, ajallisesti läheisiin suhteisiin asetetut vastakkainasettelut kuitenkin katoavat ja niiden sijasta — ja jälleen kontrastinomaisesti — lineaarinen ylöspäinen liike päättyy pääsääntöisesti pitkä/lyhyt -kestoiseen rytmikkaan. Tämä rytmimuoto saa pelkistyneimmän muotonsa tahdissa 141 (esim. 20 kohta i) juuri ennen ensimmäistä 'liikkumattomuuden' esiintymää (t. 142—149; vrt. myös kuva 3). Rytmimuodon puitteissa Meriläinen etsii jälleen ulkoisinta mahdollista laadulliseen erilaisuuteen perustuvaa vastakohta-asettelua: äkillistä, laajaintervallista hyppyä alaspäin, mikä aluksi tahdeissa 127-128 ilmenee ylöspäisen linjan äkillisen katkeamisen alta paljastuvina, 'liikkumattomuuteen' perustuvina 'ei-huojuvuuden'/huojuvuuden vastakkainasetteluina (esim. 20 kohta h) mutta saavuttaa jatkossa asteittain entistä profiilidumpia ja voimakkaammin artikuloituja muotoja (esim. 20 kohdat j ja k). Ja lopussa tahdeissa 226—227 — ennen 2. viulun toistamaa h-säveltä — Meriläinen vie tämänkin aiheen säveltaso-organisaatiota koskevien rekisteriominaisuuksien osalta 'äärimmäisyyteen' (esim. 22).

Esim. 20

1. osa

a) t. 1 b) t. 4 c) t. 12-14

d) t. 18 e) t. 32

f) t. 50-52 g) t. 94

2. osa

h) t. 127-128 i) t. 141

j) t. 167-168 k) t. 216

Esim. 21
t. 176 Pont. t. 182 t. 184

Esim. 22
t. 226 vl.2 vlc.

Entä miten Meriläinen sitten päättää 3. Jousikvarteton? Jälleen kerran voimme tarkastella tilannetta laadullisten erilaisuuksien kautta syntyvien, tällä kertaa soittotapaa, dynamiikkaa ja liikettä/ 'liikkumattomuutta' koskevien vastakkainasetteluiden suhdeverkostona seuraavasti (esim. 23):

Miljöö 1 (vrt. esim. 23 kohta 1) koostuu lyhytkestoisen, dynamiikaltaan voimakkaan h-sävelen ja pitkäkestoisen, dynamiikaltaan voimistuvan (crescendo) h-sävelen vastakkainasettelusta;

Miljöö 2 (vrt. esim. 23 kohta 2) kahden ensimmäisen h-sävelen toiston metrisen ei-painollisuuden ja jousen ylöspäisen liikkeen asettuessa vastakkain metrisen painollisuuden ja jousen alaspäisen liikkeen suhteen;

Miljöö 3 (vrt. esim. 23 kohta 3) yhteydessä kolmea ensimmäistä h-sävelen toistoa seurannut, 1. viulun ja sellon pitkäkestoisille sävelille perustuva 'liikkumattomuus', kontrastoituu neljännen h-sävelen esiintymisen yhteydessä alttoviulun liikkeeksi;

Miljöö 4 (vrt. esim. 23 kohta 4) yhteydessä on kysymys tutusta, kvartetton 2. hidasta osaa karakterisoivasta 'ei-huojuvuuden' (1. viulun

flageoletti)/huojuvuuden (sellon vibrato) vastakohta-asettelusta, jonka puitteissa huojuvuuden muuttuminen kvartetton toiseksi viimeisessä tahdissa vibratosta trilliksi synnyttää kielen värähtelyominaisuuden tasolla liikkeen muutoksen, joka ennakoi edellä mainittua, kvartetton päättävää alttoviulun säveltaso-organisaatiota koskevaa liikettä (miljöö 3).

Esim. 23
t. 227

1. non cresc. ↔ cresc. 3. 'liikkumattomuus' ↔ liike
2. ei-painollinen, ylöspäinen jousiliike ↔ painollinen, alaspäinen jousiliike
vibr. ↔ tr

Kun Usko Meriläisen 3. jousikvartetton analyttinen tarkastelu on edellä viimeisten tahtien myötä viety päätökseen, on palattava vielä takaisin analyysin otsikkoon: "Hyppy tulevaisuuteen". Mitä tarkoitan?

Ensinnäkin (1) kvartetton kokonaisuudonnan — nopean ja hitaan osan väliset kesto-suhteet (vrt. kuva 3), liikkeen 'äärimmäisyyden' ja 'liikkumattomuuden' ilmentymät, siirtyminen liikkeen nopeudesta hitauteen laadullisen erilaisuuden suhteen ulkoisimman repetitio-aiheen kautta jne. — *aimutlaatuisuus* on ilmeistä, ja merkitsee niin jousikvartettoa perinteen kuin

Meriläisen sävellystuotannonkin osalta jälleen laadulliseen erilaisuuteen perustuvaa katkoksenomaista *murrosta*. Vielä kerran onkin tässä yhteydessä ihailtava Jouni Kaipaisen teosesittelyn sanavalintoja hänen puhuessaan musiikista “joka ei ainoastaan ‘kosketa hiljaisuuden rajaa’ vaan myös ylittää sen”¹⁵. Mutta vaikka 3. jousikvartetto kokonaisuutena ilmentää murrosta (‘hyppyä’), on tuon murroksen syntyminen seurausta johdonmukaisesta kehityksestä: jännittämällä edellä kuvatulla tavalla laadullisiin erilaisuuksiin perustuvat musiikilliset karakterit äärimmilleen, Meriläinen saavuttaa pelkistyneisyyden tason, jossa vain *olennaisimmat*, ratkaisevat vastakohta-asettelut synnyttävät monikerroksellisen, toisiinsa kietoutuvan suhdeverkoston.

Toiseksi (2) “hyppy tulevaisuuteen” ilmenee 3. jousikvarteton kokonaisdramaturgiassa myös konkreettisemmin *liikemuotojen* kuvauksen tasolla. Kvarteton viimeisten äänien sammumisen jälkeen syntyy mielikuva ‘lentämisestä’, jota voidaan hieman leikkimielisesti kuvata seuraavasti (eikä seuraavan kuvauksen yhteydessä ole millään muotoa kyse musiikin ohjelmallisuudesta vaan juuri liikemuotojen piirissä havaittavissa olevista ratkaisevista erilaisuuksista):

“Meriläinen lähtee lentomatkalle mutta hän ei pakkaa tavaroitaan, astu koneeseen tai vilkuta hyvästiksi. Ei. Meriläisen lentokoneen moottorit vain käynnistyvät, ja monien erilaisten kiihdytysten jälkeen saavuttavat suihkumoottoreille ominaisen nopeuden liikkeen ‘äärimmäisyydessä’ (t. 56). Tahdeissa 92—93 ulkoisimman repetitio-aiheen avulla Meriläisen kone irtoaa maasta — ja Meriläinen tarvitsee ulkoisimman, koska hän liiketaiteen spesialistina tietää, että ilmaan nouseminen on havaintokokemuksen tasolla ratkaisevassa mielessä laadullisesti erilaista kuin maan päällä tai ilmassa olo. Ja tämän jälkeen, aina kvarteton loppuun saakka, liikkeen hitaus ja ‘liikkumattomuus’ koskevat lentämistä, ilmassa oloa, jonka aikana lentokone kimahtelee auringossa ‘ei huojuvuuden’/ huojuvuuden väreilyssä, muuttaen aika ajoin äkillisesti korkeuttaan, kadoten välillä ‘liikkumattomuuden’ yhteydessä miltei näkyvistä. Ja jälleen Meriläinen tietää, ettei mikään mahdollinen liikkeen nopeus (vrt. liikkeen ‘äärimmäisyys’) pelkästään mahdollista ilmassa oloa vaan että lentäminen, ilmassa pysyminen, on ratkaisevasti sidoksissa lentokoneen siipien ja niihin kohdistuvien ilmavirtauksien aerodynaamisiin ominaisuuksiin (vrt. kielen

¹⁵ Kaipainen (1995).

värähtelyominaisuudet). Entä sitten: laskeutuuko Meriläisen kone kvarteton lopussa? Ei. Meriläinen katoaa tulevaisuuden horisonttiin.”

Tämän 3. jousikvarteton kokonaisdramaturgiaa koskevan liikemuotojen kuvauksen jälkeen on kirjoituksen lopussa tarkasteltava vielä yhteenvedonomaaisesti (1) laadullisen erilaisuuden, aste-eroisuuden, ja metamorfoosin välisiä rakenteellisia suhteita; (2) tarkennettava Meriläisen ääniajattelun kannalta liikkeen ‘äärimmäisyyden’ yhteydessä esiin nousutta ajatusta intervallien ja ajan kombinaatioista, joita kutsuin diagonaalisuhteiden kompleksiksi aika-intervallikomplekseiksi; (3) lausuttava muutama sana Meriläisen 3. jousikvarteton musiikillisen karakteristiikan esiin nostaman analyttisen lähestymistavan mahdollisuuksista ja sen suhteesta musiikin generointiin, intuitiiviseen lähestymistapaan ja systematiikkaan; ja lopuksi (4) palattava ääniajattelun ja sävelajattelun välisiin suhteisiin hahmottelemalla lyhyesti Meriläisen asemaa nykymusiikin ja -taiteen yhteiskunnallisessa kentässä.

Laadullinen erilaisuus, aste-eroisuus, metamorfoosi

Laadullinen erilaisuus on kirjoituksessa saanut korostetun aseman ja terminä toistunut erittäin usein, mutta sillä on nähdäkseni ollut kaksi erityisen painavaa syytä:

1. Kun Meriläinen II pianosonaattinsa yhteydessä 1966 siirtyi ääniajattelijaksi musiikillisen karakteristiikan myötävaikutuksella, hän aloitti musiikillisen karakteristiikan klassiikasta: piste, linja ja kenttä ovat toistensa poissulkevana, havaittuina laadullisina erilaisuuksina jo näköhavaintojakin koskevana niin ilmiselviä, että ne ovat ominaisuuksina keskenään havaittavissa ilman suhdetta vastakohtiinsakin. Sanan vakiintunut mielessä siis klassisia, sillä onhan toisaalta myös musiikkia koskevan havainnon tasolla helppoa yhdistää piste säveltasoon, linja melodiaan, kenttä harmoniaan. Nähdäkseni tämä havaittavissa olevien ominaisuuksien alkuvaiheen itsenäisyys on johtanut Meriläisen musiikillista karakteristiikkaa koskevan analyysin liian hätäisesti puhumaan vain ominaisuuksien välisestä metamorfoosista ja samalla hämärtänyt musiikkianalyttikkojen silmissä sen vallankumouksellista ja uudistavaa luonnetta.

Tämän kirjoituksen perimmäisenä tarkoituksena onkin ollut osoittaa se, että Meriläisen musiikillisten karakterien vastakohta-asettelujen perusta on ensisijaisesti havaintoajassa tarkasti määritellyissä laadullisissa erilaisuuksissa, joiden aste-eroinen muuntelu toisaalta (1) tuottaa moni-

ilmeisiä variaatioketjuja, ja toisaalta (2) on jatkuvasti tuottamassa myös jo uusia laadullisia erilaisuuksia. Vasta näiden, ajallisesti läheisiin suhteisiin ratkaisevasti sijoitettujen, havainnon kannalta olennaisten vastakkainasettelujen jälkeen voimme puhua vastakohtaisten ominaisuuksien itsenäistymisestä, niiden ajallisesta irtaantumisesta toisistaan, ja sellaisesta ominaisuuksien välisestä vuorovaikutuksesta, mikä puolestaan mahdollistaa metamorfoosin kaltaisen muodonmuutoksen, *mutaation* syntymisen.

Mutta metamorfoosin yhteydessäkin Meriläinen on havaintoajallinen: hän tietää, että muodon muuttuminen ei todellisuudessa perustu abstraktiin, havaintoajallisesti toisistaan irrallisten ominaisuuksien väliseen vuorovaikutukseen — ts. puhtaasti sattumanvaraiseen skenaarioon — vaan siihen, että satunnaiselta vaikuttava muutos on seurausta ominaisuuksien kontekstuaalisesta, havaintoajallisesti läheisestä vuorovaikutuksesta. Vaikka perhosen siiveniskun vaikutukset voivat ulottua maapallon toiselle puolelle — tai sävelteoksen loppu vaikuttua alun aiheista —, leviävät vaikutukset silloinkin ajallisesti läheisten miljöö-territoriomuodostelmien vuorovaikutusten kautta. Ja kun Meriläinen toteaa säveltävänsä kronologisesti, “aina sävellyksen alusta sävellyksen loppuun saakka”¹⁶, en usko hänen tarkoittavan kronologisesti mitattavissa olevaa aikaa — kronometriaa — vaan yksinkertaisesti sitä, että kaikki ‘jo sävelletty’ (kaikilla eri mittakaavatasoilla) vaikuttaa sekä ‘nyt säveltämiseen’ että ‘tulevaan säveltämiseen’. Voidaan siis sanoa, että myös metamorfoosin tasolla Meriläinen sitoutuu havaintoajallisuuteen: mutaatio on *infektiomaisesti* mahdollinen ajallisuuden suhteen lähekkäin sijoitettujen suhdeverkostojen vuorovaikutusten kautta.

2. Laadullinen erilaisuus on terminä saanut korostetun aseman toisaalta myös havaintotodellisuutta koskevan tärkeän merkityksensä vuoksi (Meriläisen vallankumouksellisuus). Laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden välinen suhde vertautui kirjoituksessa aiemmin jo laadun ja määrän — *kvaliteetin* ja *kvantiteetin* — väliseksi suhteeksi mutta käsiteparin suhdeverkostollisuus (tosin usein eriytyneissä, käsiteparin välistä vuorovaikutussuhdetta hämärtävissä muodoissa) voidaan nähdä myös monilla eri tieteen alueilla. Voimme esimerkiksi laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden sijasta käyttää käsiteparia *digitaalinen—analoginen*, ja jos nimitämme laadullista erilaisuutta *eri-laisuudeksi*, voimme verrata sitä jo

¹⁶ Laiho (1999), 19.

ilmaisun tasolla edellä esiintyneeseen Derridan dekonstruktion *différance*-käsitteeseen erotuksena aste-eroisesta *erilaisuudesta* (*différence*).

Mainittujen käsitevastaavuuksien lisäksi voidaan vielä viittauksenomaisesti todeta laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden välisen suhteen rakenteellinen vastaavuus mm. kaaosteorian esiintuoman *bifurkaation* käsitteen yhteydessä, jolla tarkoitetaan aikaan sidottua dynaamista tilannetta, jossa tiettyyn järjestelmään kohdistuvat ulkoiset vaikutukset synnyttävät kokonaisjärjestelmän jakautumisen varsin vakaaksi, vastakkaisille voimakentille perustuvaksi vuorovaikutussuhteeksi. Laadullinen erilaisuus voidaan ymmärtää myös ns. *autonomisena loogisena muotona*, joka sisältää itsessään oman vastakohtansa, negaationsa, ja joka kokonaisvaltaisena, sisäisen ja ulkoisen järjestelmän vuorovaikutusta säätelevänä rajapintarakenteena, on keskeinen rakenneperiaate kaikkien elävien organismien toiminnalle¹⁷. Tämä laadullisen erilaisuuden suhde autonomiseen loogiseen muotoon korostaa jälleen Meriläisen musiikillisten karakterien synnyttämien muotorakenteiden suhdetta luontoon ja evoluutioon.

Edellä esitettyjen vastaavuuksien tarkempi kuvaus rajautuu kuitenkin tämän kirjoituksen ulkopuolelle mutta korostaa laadullisen erilaisuuden ja aste-eroisuuden välisen suhdeverkostollisen rakenneperiaatteen erittäin keskeistä merkitystä myös muiden nykytiedettä ja -filosofiaa koskevilla tutkimusaloilla. Autonomisen loogisen muodon yhteydessä (kuten Meriläisen musiikillisen karakteristiikankin yhteydessä) on jälleen korostettava havainnon ja ajan merkitystä: autonomisen loogisen muodon mahdollisuus kaksiarvologiikassa itseensä paradoksaalisesti viittaavan ns. “kielletyn kolmannen loogisen muodon” hylkäävänä on erityisesti seurausta havaintoajallisuuden tuomisesta loogisen kielen aksiomatiikkaan.¹⁸ Seuraava, Meriläisen musiikilliseen karakteristiikkaan perustuvan ääniajattelun muodontaa koskeva eräänlainen *dramaturginen formulointi* pyrkii vielä lopuksi selkiyttämään laadullisen erilaisuuden, sen aste-eroisen muuntelun ja metamorfoosin välistä suhdeverkostoa seuraavasti (kuva 8):

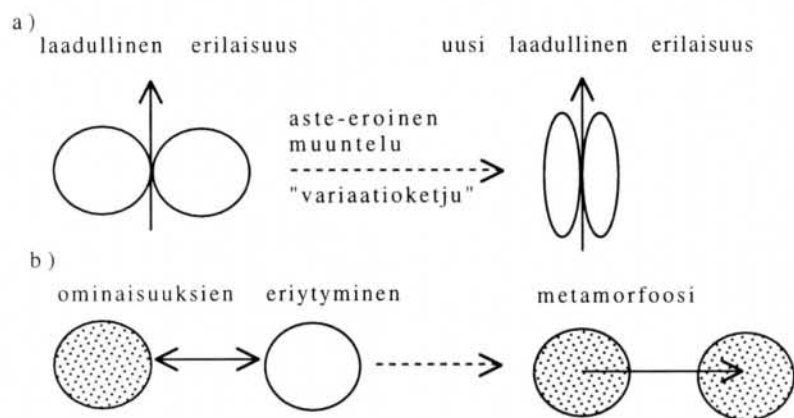
Kuvan 8 kohdassa a) laadullisen erilaisuuden aste-eroinen muuntelu on variaatioketjujen kautta johtamassa uuden laadullisen erilaisuuden syntymiseen; kohdassa b) laadullisen erilaisuuden vastakohtaisten

¹⁷ mm. Bergström, Sauvala (1985), 213—218.

¹⁸ *ibid.* 213—214.

ominaisuuksien *eriytyminen* puolestaan mahdollistaa havaintoajan edetessä ominaisuuksien sekoittumisen eli metamorfoosin mahdollisuuden.

Kuva 8



Ajallinen asettelu: aika-intervallikompleksi ja musiikillinen vektori

Uskoakseni kirjoituksessa on jo tässä vaiheessa tullut ilmeiseksi se, että Meriläinen ääniajattelijana erityisesti vierastaa kaikkea, säveltasorganisaation vertikaalista ulottuvuutta koskevaa systematiikkaa (kuten rivitekniikkaa). Ja vaikka on auliisti allekirjoitettava Paavo Heinisen sanat Meriläisen horisontaalia ulottuvuutta koskevien, “kineettisellä energialla voimakkaasti ladattujen ja huolellisesti siselöityjen” rytmihahmojen ainutlaatuisuudesta suomalaisen nykymusiikin kentässä¹⁹, nousee esille kysymys: mikä on Meriläisen ratkaisu säveltasorganisaation ajallisen asetteluun yhteydessä? Tai seikkaperäisemmin kysyttynä: mikä määrittelee tietyn säveltasorganisaation ajallisen asetteluun yhteydessä? Kysymysten vastaukset johdattavat takaisin liikkeen ‘äärimmäisyyden’ yhteydessä esiintyneeseen aika-intervallikompleksin käsitteeseen.

1. *Aika-intervallikompleksi.* Määrittelin edellä aika-intervallikompleksin *liikenopeuden* muuttumista kuvaavaksi suoraksi, jolla on tietty suunta. Tarkkaan ottaen suunnan omaava suora voidaan määrittellä *vektorisuureksi*, jolle on liikenopeuden määrittelyn yhteydessä keskeistä

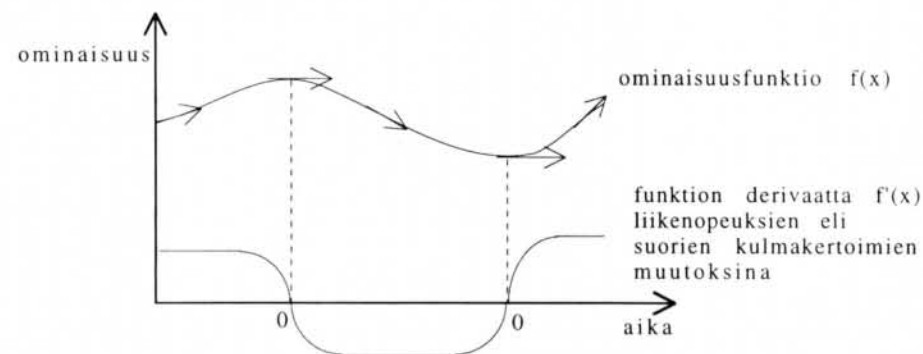
¹⁹ Heininen (1972), 79.

suunnan vertikaalisuusaste. Tämä johti edellä kolmiosisaiseen luokitteluun, jossa vektorin suunta suoran kulmakertoimena voitiin määrittellä joko (1) vertikaalisena ($k=\infty$; harmoninen tilanne), (2) horisontaalisena ($k=0$; säveltoisto) tai (3) eri-asteisesti diagonaalisenä ($k=\text{intervalli/aika}$; vrt. kuva 6).

Aika-intervallikompleksissa on siis kysymys ajan ja intervallin kombinaatioista, joissa havaitut säveltasomuutokset vertautuvat aikasidonnaisesti jo havaittuihin säveltasomuutoksiin. On ilmeistä, että havaitsemme ominaisuuseroja — säveltasorganisaatiota koskevia säveltasoroja eli interalleja —, sekä rytmisuhteita ja ajallisia kesto-suhteita. Mutta musiikillisen hahmottumisen kannalta tuntuu vieläkin ilmeisemmältä, että havaintomme perustuvat ratkaisevasti myös edellä kuvattuihin aika-intervallikomplekseihin. Ja koska aika-intervallikompleksit määrittyvät säveltasorojen ja kesto-suhteiden avulla, voidaan niiden liikenopeuksellisia eroja havainnoida hyvinkin tarkasti.

Aika-intervallikomplekseja koskeva rakenne voidaan yleistää minkä tahansa ominaisuuden ajallista muutosta kuvaavan *ominaisuusfunktion* rakenteen tarkasteluksi, jossa liikenopeudet määrittyvät matemaattisesti ns. funktion *derivaatan* avulla (kuva 9a).

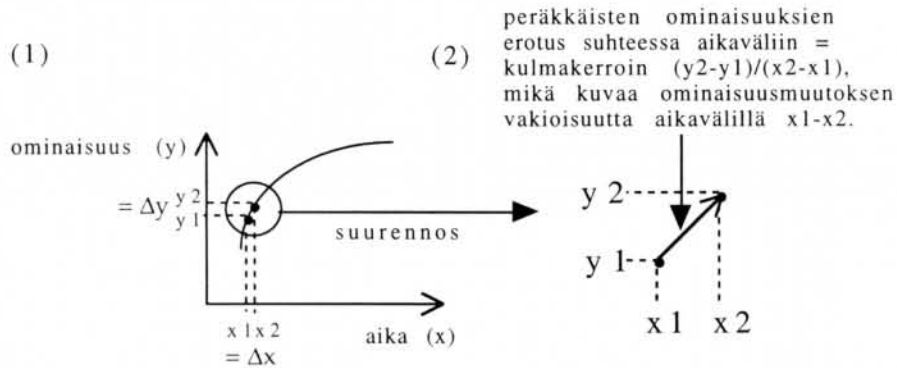
Kuva 9a



Kuvan 9a yhteydessä on lisäksi huomioitava, että ominaisuuden ajallinen muuttuminen on siinä esitetty *jatkuvana*, jolloin ominaisuusfunktion liikenopeuden muutoksien määrittelemiä suoraa (tai vektoreita) voidaan katsoa olevan äärettömästi — ts. ominaisuusmuutoksia (Δy) tarkastellaan äärettömän lyhyillä, ns. infitesimaalisilla aikaväleillä (Δx ; vrt. kuva 9b kohta 1). Vaikka aikaan sidottujen säveltasomuutoksien

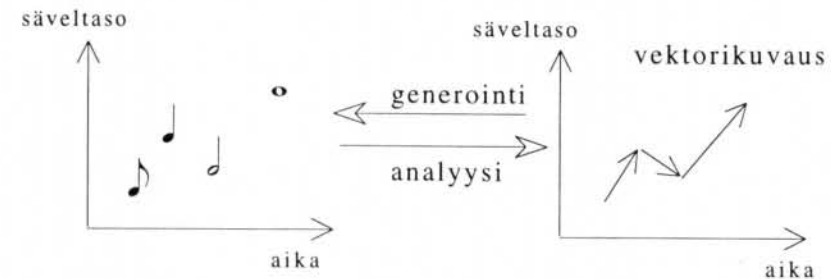
havaitseminen on sitä vastoin *epäjatkuvaa* — ts. säveltasooero pysyy tietyn keston määrittelemän aikavälin kuluessa vakiona —, on tällöinkin *rakenteellisesti* kysymys derivaatan arvosta, *peräkkäisesti havaittujen ominaisuuksien erotuksesta suhteessa aikaväliin* (vrt. kuva 9b kohta 2). Sivuutan tämän kirjoituksen yhteydessä kuitenkin sekä tarkemman aika-intervallikompleksin rakennetta koskevan matemaattisen tarkastelun että liikenopeuksien ja niiden muutoksien eli kiihtyvyyden — joka matematiikassa ilmaistaan ns. toisen derivaatan avulla — merkityksellisuuden havaintotodellisuutemme muodostumisen kannalta.

Kuva 9b



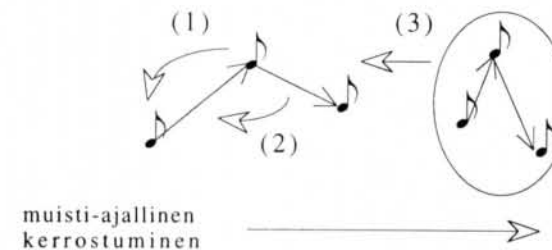
Aika-intervallikompleksinen kuvaus merkitsee siis uudenlaista analyttis-generatiivista lähestymistapaa esimerkiksi säveltasoo-organisaation ajallisen muotoutumisen kuvauksessa. Analyttisesti on kysymys siitä, että voimme perinteisen nuottikuvauksen *tarkkuudella* kuvata säveltasoo-organisaation ajallista kehittymistä graafisten, tietyn pituuden ja suunnan omaavien, diagonaalisuhteisiin asettuvien suorien eli vektoreiden avulla, tai toimia generoinnin tasolla vastakkaiseen suuntaan eli siirtyä vektorikuvauksesta nuottikuvaukseen (kuva 10).

Kuva 10



Aika-intervallikomplekseja koskevan vektorikuvauksen yhteydessä on vielä tarkennettava seuraavia seikkoja: (1) on korostettava, että havaitut liikenopeat ja niiden muutokset ovat riippuvaisia vektoreiden suunnista suhteessa vertikaaliseen ja horisontaaliseen ulottuvuuteen nähden, eivät ensisijaisesti vektoreiden suunnista ylös—alas; (2) Meriläisen musiikillisten karakterien määrittelemien laadullisten erilaisuuksien rakennetta vastaavalla tavalla jokainen aika-intervallikompleksi kuvaa *muisti-ajallista* suhdetta jo havaittuihin ominaisuuseroihin nähden (kuva 11). Tämä merkitsee havaintoajan edetessä muisti-ajallista *kerrostumista*, joka kuvassa 11 kohdassa (1) ilmenee ajallisten säveltasooerojen määrittelemänä liikenopeuksien arvoina, kohdassa (2) liikenopeuksien arvojen välisinä suhteina, ja kohdassa (3) liikenopeuksista koostuvien sarjojen välisinä suhteina;

Kuva 11



ja (3) kaiken kaikkiaan aika-intervallikompleksit ja niiden muodostamat sarjat ovat edellä määriteltyjen musiikillisten karakterien miljöö-, territoriomuodostelmien kaltaisesta suhdeverkostollisia. Voimme havaita liikenopeuksiltaan laadullisesti erilaisia sarjoja — nopea/hidas, kiihtyvä/hidastuva, vakio/vakioimaton jne. —, ja jokaista havaittua,

laadullisen erilaisuuden vastakkainasettelulle perustuvaa sarjaa voidaan jälleen miljöö-, territoriorakenteiden kaltaisesti muunnella aste-eroisesti.

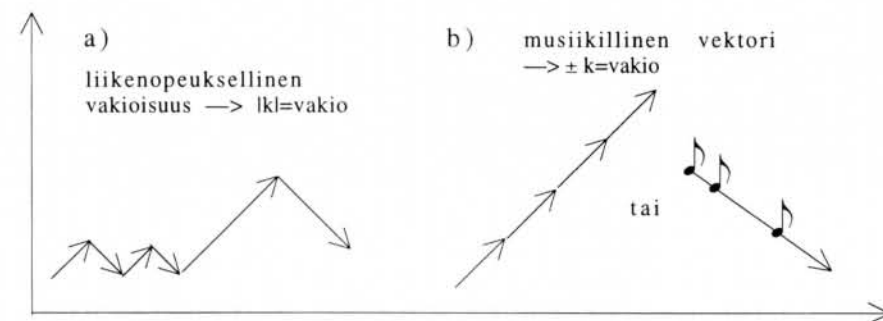
Mutta liikenopeedellisten sarjojen lisäksi aika-intervallikompleksi liittyy erityisesti myös ajalliseen aseteluun ja toimii mahdollisena vastauksena edellä esitettyihin kysymyksiin Meriläisen tiettyä säveltäsoa ja ajan hetkeä koskevasta valinnan strategiasta. Toisin sanoen: tietyn määrittelyn säveltäso-organisaatioperiaatteen tai tiettyjen rytmisuhteiden valinnan sijasta — tai ainakin niiden ohella — voidaan puhua liikenopeedellisen valinnan ensisijaisuudesta. Tämä liikenopeedellisen asetelun strategia on jälleen osoitus Meriläisen ääniajattelun vapaudesta mutta toisaalta — kuten edellä aika-intervallikompleksin määrittelyn yhteydessä on tullut ilmi — myös tarkkuudesta. Ja vaikka tietääkseni Meriläinen ei piirrä liikenopeedellisiä, aika-intervallikomplekseihin perustuvia vektoreita, eikä varmuudella määrittele ainuttakaan derivaattaa, hänen spesialisoitunut musiikillinen kineettisyytensä ilmenee liikenopeeduksien intuitiivisena ymmärtämisenä.

2. *Musiikillinen vektori.* Aika-intervallikompleksin liittyminen sävellysprosessissa ajalliseen aseteluun johdattaa kuitenkin yksittäisten liikenopeeduksien määrittelyn sijasta jo laajempiin ajallisiin suhteisiin, joita analyttis-generatiivisesti voidaan säveltäso-organisaation tasolla kutsua *musiikillisiksi vektoreiksi*. Musiikillisen vektorin yhteydessä voimme puhua vertikaalisen ja horisontaalisen ulottuvuuden sijasta *diagonaalista ulottuvuudesta*, joka viittaa kirjoituksen alun PaaVo Heinisen Meriläisen varhaista pianosonaattia (1958) koskevaan lausumaan “webernläisen diagonaalidimension” ilmentymästä. Anton Webernin tuotannossa ilmenevästä diagonaalista ulottuvuudesta puhuu myös säveltäjä Pierre Boulez seuraavasti: “he created a new dimension, which we might call a *diagonal* dimension, a sort of distribution of points, groups or figures that no longer act simply as an abstract framework but actually exist in space.”²⁰ Miten musiikillinen vektori diagonaalisenä ulottuvuutena voidaan aika-intervallikompleksien rakenteeseen liittyvänä sitten määritellä?

Musiikillisen vektorin määritelmä rakentuu aika-intervallikompleksien tasolla jo yksittäisen, säveltäsoeron ja ajan kombinaation määrittelemän liikenopeeduden vakioisuudelle (vrt. kuva 9b kohta 2). Kysymys ei kuitenkaan ole enää pelkästään tietyn liikenopeeduden arvon vakioisuudesta, mikä tarkoittaa vektorin suunnan vakioista suhdetta vertikaaliseen ja

horisontaaliin ulottuvuuteen nähden (kuva 12, kohta a), vaan myös liikenopeeduden määrittelemän vektorin ylöspäisen tai alaspäisen suunnan *vakioisuuden* huomioimista (kuva 12, kohta b). Tarkkaan ottaen liikenopeeduksellinen vakioisuus (kuva 12, kohta a) voidaan ymmärtää aika-intervallikompleksin kulmakertoimen arvon itseisarvoksi ($|k|=\text{vakio}$), kun puolestaan musiikillisessa vektorissa on suunnan vakioisuuden lisäksi huomioitava kulmakertoimen arvon positiivisuus tai negatiivisuus ($\pm k=\text{vakio}$; kuva 12, kohta b).

Kuva 12



Säveltäso-organisaation ajallista asetelua koskevana musiikillinen vektori on siis edellä kuvatus, ominaisuuden muutoksen liikenopeedutta kuvaavan, ominaisfunktion derivaatan laajennus ja erityisesti suunnan ylös/alas huomioon ottavana voidaan sen yhteydessä viitata edelliseen Boulezin lausumaan abstraktisen asetelun (‘abstract framework’) muuttumisesta todellisuudessa ilmenevää *tilallista* ulottuvuutta koskevaksi (‘actually exist in space’). Mikä sitten on musiikillisen vektorin suhde havaintoajalliseen organisoitumiseen?

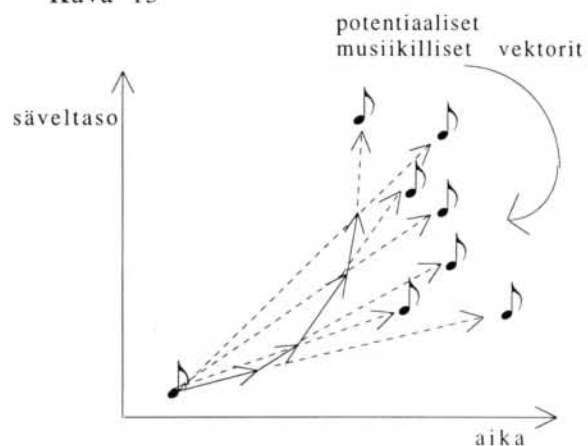
Ensinnäkin (1) musiikillinen vektori diagonaalisenä ulottuvuutena perustuu liikenopeedellisesti vakioselle *jatkuuolle*, jolloin havainnon tasolla kaikki tuolle jatkuuolle sijoittuvat säveltäso tapahtumat (tai jotkut muut musiikista havaittavissa olevat ominaisuustapahtumat) kytkeytyvät yhteen tietynlaajuisiksi kokonaisuudeksi (vrt. kuva 12, kohta b).

Toiseksi (2) musiikillinen vektori on aika-intervallikompleksin rakenteen tavoin muisti-ajallisesti sidoksissa jo havaittuihin ominaisuuseroihin, heijastaen vaikutuksensa kuitenkin samanaikaisesti jo

²⁰ Engl. Deleuze (1988b), 22. Alkup. Boulez (1966), 372.

tuleviin ominaisuustapahtumiin. Tarkkaan ottaen jokainen havaittu liikenopeuksellinen aika-intervallikompleksi muodostaa havaintoajallisen organisoitumisen suhteen mahdollisuuden musiikillista vektoria koskevaan kytkeytymiseen, ts. musiikillinen vektori on rakenteeltaan *potentiaalinen* (kuva 13).

Kuva 13



Miten musiikillinen vektori sitten osaltaan suhteutuu Meriläisen musiikillisten karakterien yhteydessä laadullisten erilaisuuksien kautta määriteltyihin miljöö-, territoriorakenteisiin? Musiikillisen vektorin liikenopeuksellinen vakioisuus synnyttää havainnon tasolla laadullisen erilaisuuden suhteessa sitä ympäröiviin liikenopeuksien vakioimattomuuksiin. Ja toisaalta, kuten miljöö-, territoriorakenteet (ja aika-intervallikompleksin määrittelyssä vektorin suunnan kulmakerroin), toimii musiikillinen vektoriinkin potentiaalisena havaintoajallisessa organisoitumisessa suhdeverkostollisesti sekä erottavana että yhdistävänä rakenteena.

Miten edellä kuvatut, ajallista asettelua koskevat aika-intervallikompleksin ja musiikillisen vektorin rakenteet ovat sitten näkyvissä Meriläisen 3. jousikvarteton yhteydessä? Koska kirjoitus on pääasiallisesti pyrkinyt kvarteton analyysin avulla tarkentamaan musiikillisen karakteristiikan rakenteellisia perusteita, ovat esimerkit pakostakin harvalukuisia ja pikemmin laajempaa tutkimusinnostusta herättäviä. Laajemmin tarkasteltuna tuntuu kuitenkin ilmeiseltä, että Meriläisen musiikin monimuotoinen suhde liikkeeseen — mm. Heininen luonnehtii

Meriläisen musiikkia “ennen kaikkea liikkeen taiteeksi”²¹ — tukee voimakkaasti sekä aika-intervallikompleksisten että musiikillisiin vektoreihin perustuvien rakenteiden läsnäoloa Meriläisen sävelkielessä.

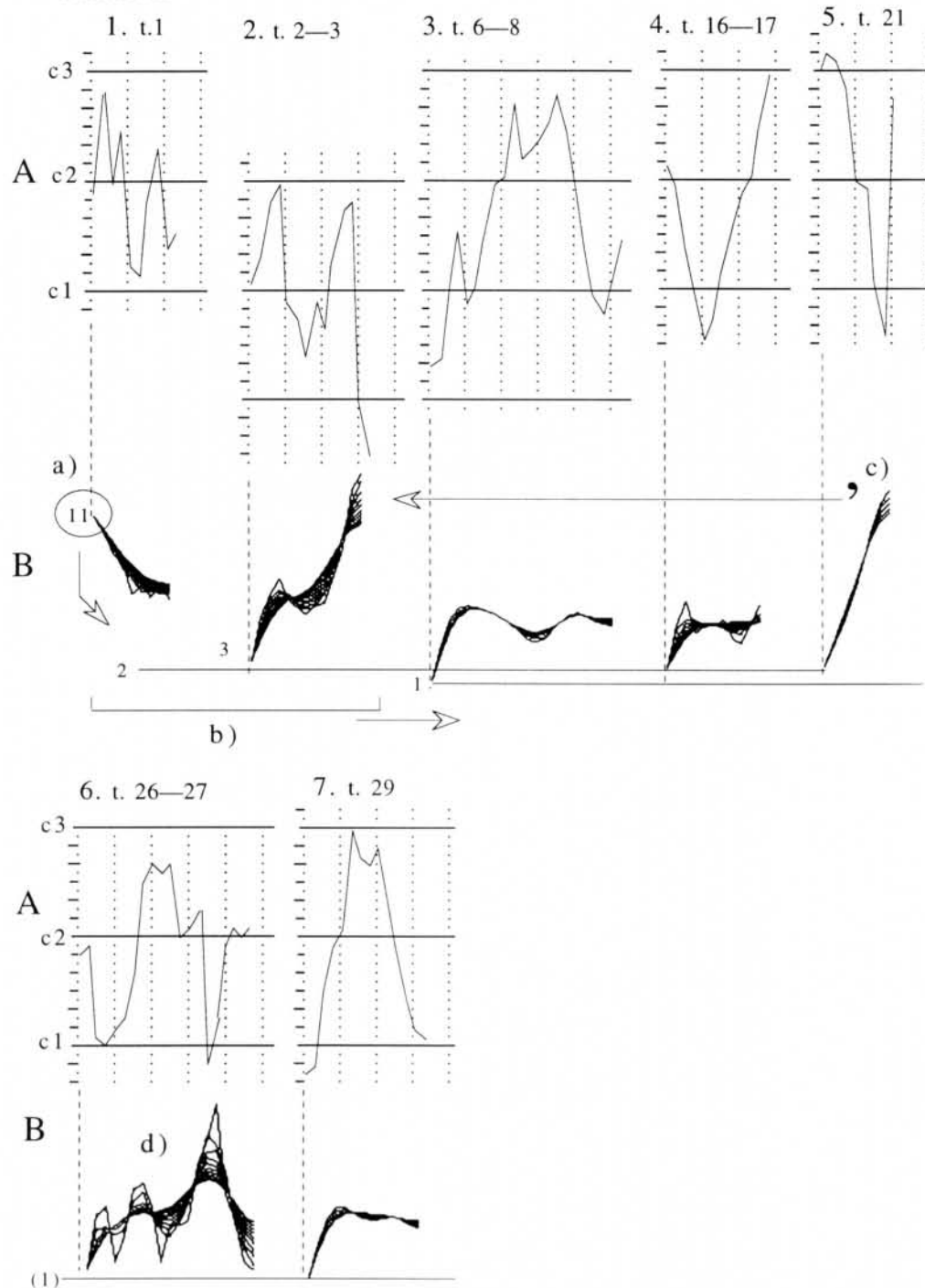
Aika-intervallikompleksien osalta viitataan 3. jousikvarteton muodonnassa jo esille tulleeseen liikkeen ‘äärimmäisyyteen’, sekä ‘ei-huojuvuuden’/huojuvuuden yhteydessä kielen värähtelyn liikenopeuksien monimuotoiseen hyödyntämiseen (vrt. kuva 5). Kielen värähtelyliikkeet toimivat siis hyvänä esimerkkinä aika-intervallikompleksisten liikenopeuksien mahdollisuuksien hyödyntämisestä säveltaso-organisaation ulkopuolella (esim. kiihtyvät tai hidastuvat vibraatot tai trillit, sävelkorkeudeltaan laajenevat tai supistuvat tremolot jne.). Eräs aika-intervallikomplekseja hyödyntävä analyttinen mahdollisuus on tarkastella kvarteton nopean 1. osan ensimmäisen vaiheen (t. 1—33) ‘scherzo-karakterin’ esiintymien 1—7 liikenopeuksien jäsentymistä (esim. 24).

Esimerkissä 24 on ylemmällä rivillä (A) kuvattu ‘scherzo-karakterin’ säveltaso-organisaatioon perustuvat kokonaishahmot ylimmän sävelen suhteen (vrt. myös nuottiesimerkit: esiintymät 1—2 esim. 2; esiintymät 3—7 esim. 9a—e); niiden alapuolella (rivi B) kokonaishahmoja vastaavat, aika-intervallikomplekseihin perustuvat liikenopeudelliset muotorakenteet (huom! aika-intervallikompleksisia muotorakenteita on kolmioittain keskiarvoistettu suhteessa jo havaittuhin liikenopeuksiin ratkaisevan kokonaismuodon havainnollistamiseksi). Esimerkissä 24 voidaan huomioida seuraavat, liikenopeuksien rakenteeseen liittyvät näkökohdat:

(1) ‘Scherzo-karakterin’ ensimmäinen esiintymä poikkeaa sekä liikenopeuden lähtöarvoltaan (arvo 11) että kokonaismuodoltaan (hidastuva) ensimmäisen vaiheen muista ‘scherzo-karakterin’ esiintymistä (lähtöarvot 1—3 ja kokonaismuodon kiihtyvyys; vrt. esim. 24 kohta a). Tämä *korostaa* edelleen jo aiemmin esille tullutta ‘scherzo-karakterin’ ensimmäisen vaiheen (t. 1—33) esiintymien vastakkainasettelua: ensimmäisessä esiintymässä miljöön 1 intervallihypyjen erisuuntainen rakenne (‘sik-sak’- liike), esiintymien 2—7 yhteydessä miljöön 2 samansuuntaisille intervallihypyille/erisuuntaiselle asteittaisuudelle perustuva rakenne, ja luo samalla dramaturgisen perustan tahdissa 56 ilmenevälle liikenopeuden ‘äärimmäisyydelle’;

²¹ Heininen (1972), 79.

Esim. 24. 'Scherzo-karakterin' esiintymien 1-7 aika-intervallikompleksiset rakenteet



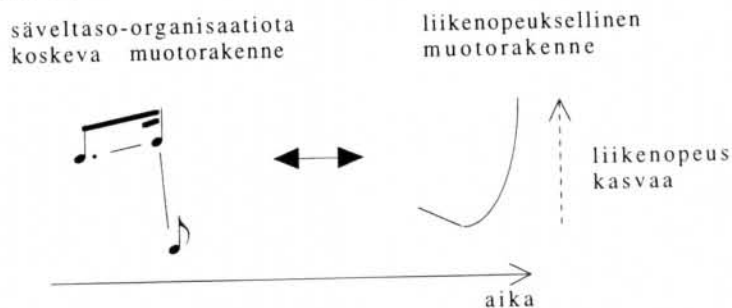
(2) Kvarteton avauksessa kahden 'scherzo-karakterin' vastakkainasettelu — miljööön 3 rakenne kiilamaisesti supistuva/laajeneva — korostuu edelleen liikenopeedellisen asetelun myötä ja kontrastoituu näin edelleen myös 'scherzo-karakterin' ensimmäisen vaiheen (t. 1—33) muihin esiintymiin (vrt. esim. 24 kohta b). Liikenopeedellinen vastakkainasettelu hidastuva/kiihtyvä on vakiorytmiikkaan (kuudestoistaosa-rytmi) perustuvan kiilamaisesti supistuvan ja laajenevan liikkeen yhteydessä tietenkin ilmeinen mutta liikenopeedellinen kontrasti voisi olla huomattavasti hämärtyneempi ja näin ollen havainnon tasolla jäsentymättömämpi (vrt. ed. myös 'vieraannuttaminen');

(3) Totesin edellä kvarteton nopean 1. osan piirissä laadullista erilaisuutta koskevan vastakkainasettelun — 'ei huojuvuus'/huojuvuus — ilmenevän erityisesti Meriläisen palatessa 'scherzo-karakterin' viidennen esiintymän yhteydessä tahdissa 21 lähimmäs kvarteton avauksen ilmapiiriä (vrt. esim. 3b). Tämä voidaan osaltaan aika-intervallikomplekseja koskevan liikenopeedellisen kuvauksen tasolla nähdä sekä kiihtyvyyden että sen avulla saavutetun liikenopeedellisen arvon vertautumisena avauksen jälkimmäisen 'scherzo-karakterin' esiintymään (vrt. esim. 24 kohta c);

(4) 'Scherzo-karakterin' kuudennen esiintymän (t. 26—27) poikkeuksellinen, liikenopeeduksia koskevan muotorakenteen poimuilevuus tuntuu heijastavan esiintymän kontrapunktisesti harmonista rakennetta (vrt. esim. 24 kohta c, ja nuottiesim. 9d).

Aika-intervallikompleksien ja niitä koskevien liikenopeedellisten muotorakenteiden osalta viitataan tässä yhteydessä enää vain Meriläisen 3. jousikvarteton 2. hidasta osaa karakterisoivien, pitkä—lyhyt- kestoiseen rytmiikkaan perustuvien, säveltaso-organisaatioltaan asteittaisesti nousevien liikkeiden äkillisiin katkeamisiin laajojen alaspäisten intervallihyppyjen seurauksena (vrt. esim. 20 kohdat h, j, ja k, sekä esim. 22). Tämä kaksinkertaiseen laadulliseen erilaisuuteen — asteittain + nouseva/hyppäyksellisesti + laskeva — miljöö rakenne ei ole sidottu määrättyyn intervallirakenteeseen, ja rytmisuhteiden osaltakin sitä karakterisoi vain asteittaisesti nousevan liikkeen päättävä pitkä—lyhyt- kestoisuus. Aihe tuntuukin erityisesti ankkuroituvan aika-intervallikomplekseja koskevan liikenopeedellisen muotorakenteen ja säveltaso-organisaatiota koskevan hahmorakenteen vastakkainasettelulle kuvan 14 osoittamalla tavalla.

Kuva 14



Musiikillisten vektoreiden osalta Meriläisen 3. jousikvartetton analyysi rajoittuu tämän kirjoituksen osalta kahteen esimerkkiin, jotka kuitenkin selvästi korostavat Meriläisen ajallisen asettelun diagonaalista ulottuvuutta koskevaa luonnetta. Ensimmäisessä esimerkissä (esim. 25) kvartetton alusta (t. 1—5) liikenopeuden vakioisuudelle perustuva musiikillinen vektori a yhdistää toisiinsa avauksen toisilleen vastakohtaiset ‘scherzo-karakterit’ — sävelkulku $h^1-g^1-cis^1$ —, ja johtaa lopuksi tahdissa 5 ‘ei-huojuvuuden’/huojuvuuden vastakkainasettelua koskevan harmonisen tilanteen basso-sävelelle H. Musiikillinen vektori b yhdistää puolestaan avauksen ensimmäisen ‘scherzo-karakterin’ ylimmän sävelen b^2 toisen ‘scherzo-karakterin’ säveltaso-organisaatioon perustuvan hahmon ylimpiin säveliin c^2-b^1 , ja johtaa ‘ei-huojuvuuden’/huojuvuuden vastakkainasettelussa trilliaiheisiin f^1-fis^1 ja cis^1-d^1 . Kaksiosainen musiikillinen vektori c kytkee yhteen ensimmäisen ‘scherzo-karakterin’ kiilamaisesti supistuvan intervalliliikkeen ylimmät sävelet $b^2-fis^2-e^2$ toisen ‘scherzo-karakterin’ päättäviin matalan rekisterin säveltasoihin $c-Fis$. Musiikilliset vektorit a—c toimivat kvartetton avauksen havaintoajallisessa organisoitumisessa siis diagonaalista ulottuvuutta koskevana, jolloin liikenopeuden vakioisuus ilmenee tiettyinä kulmakertoimen eli ominaisuusfunktion derivaatan vakioarvona.

Mutta musiikillinen vektori voi toimia myös liikenopeuden 0 arvona, kuten esimerkissä 25 musiikillisen vektorin d tapauksessa. Miljöörakenteen 4 säveltason h^1 ‘liikkumattomuus’, joka nostaa esiin jo useasti edellä mainitun miljöörakenteen 5 ‘ei-huojuvuus’/huojuvuus, kytkee yhteen tahdissa 4 h^1 -säveleltä alkavan, lyhyt—pitkä -kestoisuudelle perustuvan kiilamaisesti avautuvan intervalliliikkeen (vrt. nuottiesim. 3a). Esimerkki 25 kuvaa kvartetton avauksen musiikillisia vektoreita sekä graafisesti että graafisen esityksen alapuolelle sijoitetun Schenker-notaation avulla, joista

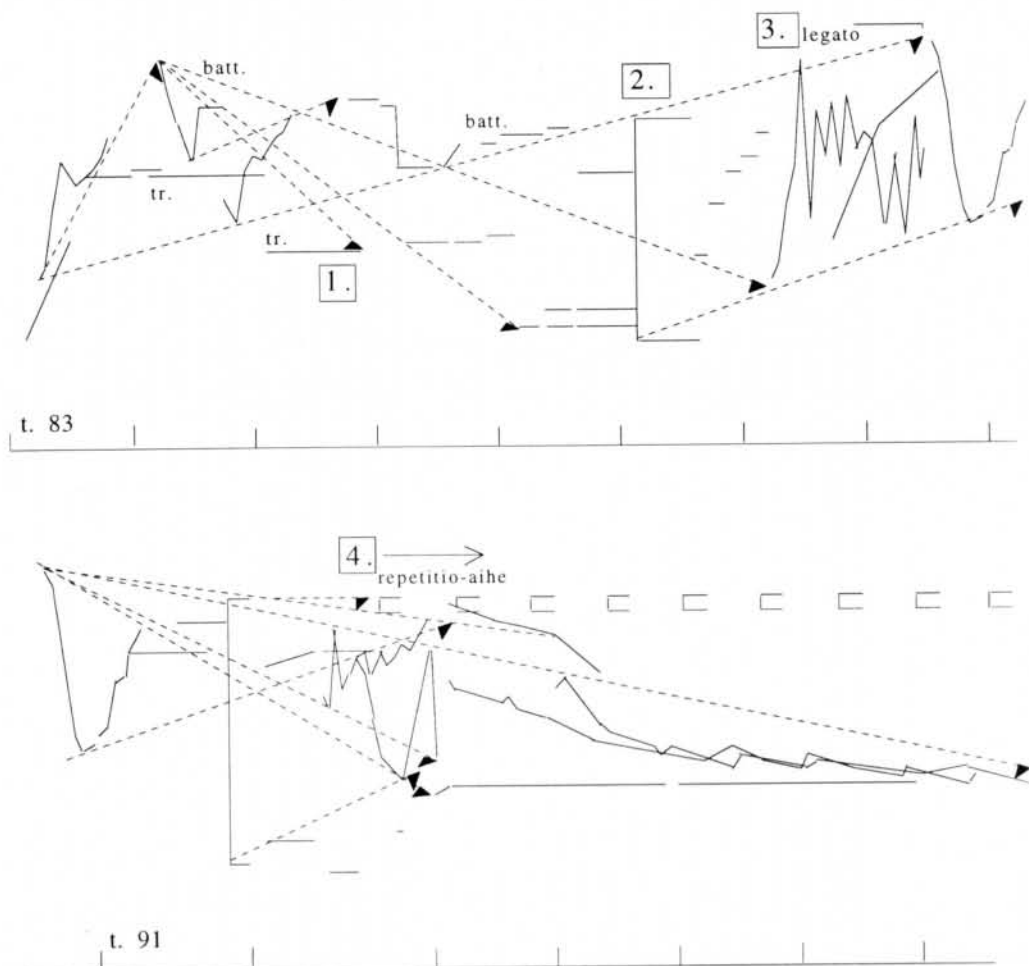
kummastakin on luettavissa myös avauksen muut mahdolliset musiikillisiin vektoreihin perustuvat kytkennät. Schenker-analyttisestä kuvauksesta voidaan myös nähdä samansuuntaisten musiikillisten vektoreiden a ja b muodostavan suurelle septimille (intervalliarvo 11) perustuvan intervallirungon, joka tahdissa 5 ‘ei-huojuvuutta’/huojuvuutta koskevassa harmonisessa tilanteessa saa entistä suuremman painoarvon.

Esim. 25. Meriläinen 3. jousikvartetto, t. 1—5:
musiikilliset vektorit

Toinen Meriläisen 3. jousikvartetton musiikillisia vektoreita koskeva esimerkki (esim. 26) sijoittuu tahtiin 83—97, joiden aikana Meriläinen siirtyy kvartetton nopeasta 1. osasta hitaaseen 2. osaan ulkoisimman repetitio-aiheen kautta. Esimerkissä 26 kohdat 1—4 osoittavat sen, että nopean 1. osan lopussa edellä mainittu liikenopeuden ‘rakoileminen’ — (1) tahdissa 85 sellon yksittäinen trilli (esim. 26 kohta 1 ja nuottiesim. 15 kohta a), (2) tahdissa 88 ympäristöstään poikkeava, konsonoiva harmonia (esim. 26 kohta 2 ja nuottiesim. 15 kohta b), (3) ‘scherzo-karakterin’ muuttuminen

legatomaiseksi (esim. 26 kohta 3 ja nuottiesim. 15 kohta c), ja lopuksi (4) repetitio-aiheen ilmeneminen (esim. 26 kohta 4 ja nuottiesim. 16) — on musiikillisiin vektoreihin perustuvan ajallisen asettelun kautta toteutettu hyvinkin tarkasti.

Esim. 26. Meriläisen 3. jousikvartetto t. 83—96: musiikilliset vektorit.



Yksittäiset, laadulliseen erilaisuuteen perustuvat ja liikenopeuden ‘rakoilemisen’ kannalta ratkaisevat esiintymät kytetään havaintoajallisesti toisiinsa diagonaalista ulottuvuutta koskevien liikenopeuksien vakioisuuksien kautta. Havaintoajallisiin diagonaalisuhteisiin kytkeytyminen musiikillisten vektoreiden välityksellä on ‘Ääniajattelijä—Meriläisen’

lopullinen vastaus pelkästään vertikaalista säveltaso-organisaatiota ja horisontaalisia rytmii- tai kesto-suhteita suosivalle sävelajattelulle. Edellä esitetyt musiikillisia vektoreita koskevat analyttiset esimerkit jäävät kirjoituksen osalta myös Meriläisen 3. jousikvartettoa koskevan analyysin viimeisiksi esimerkeiksi.

Mitä on tapahtunut?

Meriläisen liikeaistimusta koskeva kinetiikka on johdattanut 3. jousikvartettoa koskevan analyysin totuttujen analyttisten tarkastelutapojen ulkopuolelle. Tarkkaan ottaen on koko ajan ollut kysymys havaintoajallisista, ja juuri havaintoajallisessa merkityksessä diagonaalista ulottuvuutta koskevista suhteista. Analyysi herättää kuitenkin kysymyksen siitä, ovatko esille tulleet analyttis—generatiiviset lähestymistavat pelkästään Meriläistä koskevia? Eivät. Aika-intervallikompleksit, musiikilliset vektorit ja laadullisten erilaisuuksien ja niiden aste-eroisen muuntelun kautta muodostuvat miljöö-, territoriorakenteet ovat yleisesti havaintotodellisuuden kautta muodostuvan organisoitumisen periaatteita. Mutta Meriläinen on erinomainen esimerkki. Hänen musiikilliseen karakteristiikkaan johtaneet pohdintansa siitä, “mitä yleisesti havaitaan?”, tai “mikä on musiikillisen hahmottamisen kannalta olennaista?”, ovat johtaneet Meriläisen sävelkielen alueille, joissa uudenaikainen, havaintoajallisuuden huomioon ottavat analyttis—generatiiviset lähestymistavat osoittavat erityisen toimivuutensa. Juuri tässä mielessä olen edellä puhunut Meriläisen vallankumouksellisuudesta.

Esille tulleet analyttis—generatiiviset lähestymistavat ovat kuitenkin musiikkianalyttisesti yleistettävissä ja systematisoitavissa kaikkea musiikkia koskeviksi — ja analyysin kannalta moderni, 1900-luvun alun jälkeinen musiikki on erityisessä keskipisteessä. Vaikka lähestymistapa ei Meriläisanalyysin tapaan ole yhtä hedelmällinen vertikaalista ulottuvuutta, esim. säveltaso-organisaatiota painottavan tonaalisen musiikin, tai nykymusiikissa esim. horisontaalia ulottuvuutta korostavan, säveltoistoon perustuvan minimalismin piirissä, syntyvät musiikillista jäsentymistä koskevat rakenteet kuitenkin aina havaintoajallisesti, havaittujen ajassa muuttuvien ominaisuuserojen suhdeverkostoina. Hyvin olennaista onkin huomioida se, että kuvattu analyttis—generatiivisen metodologia koskee erityisesti tyyliallystä, sitä, millä tavoin ja missä laajuudessa vertikaaliset, horisontaaliset ja eriasteisesti diagonaaliset suhdeverkostot hallitsevat musiikillista rakennetta? Tässä mielessä Meriläisen 3. jousikvartetton

analyysi ei ole ainoastaan toiminut esimerkkinä vaan pyrkinyt — vaikkakin yhden teosanalyysin puitteissa — laajemminkin kartoittamaan Meriläisen viimeaikaisen tuotannon sävelkielen ja muotoajattelun tyylipiirteitä.

Missä mielessä esitellyt lähestymistavat ovat generatiivisia? Siksi, että jokainen analyttinen toimenpide mahdollistaa lukuisia musiikin generointiin liittyviä mahdollisuuksia. Tämä johtuu erityisesti lähestymistapoihin liittyvästä, havaintoajallisuuden tuottamasta suhdeverkostollisesta luonteesta, jolloin esim. tietyn säveltaso-organisaation puitteissa havaittu, liikenopeudeltaan kiihtyvä tilanne heijastaa jo mahdollisuuden samaa säveltaso-organisaatiota koskevan hidastuvan liikenopeuden esille tuomiseen. Tai musiikillisen vektorin yhteydessä voidaan (esim. tauot huomioon ottaen) kytkeytymisen perustaksi valita lukuisia eri säveltasotapahtumia, puhumattakaan havaittuja miljöö-, territoriomuodostelmia koskevan aste-eroisen muuntelun mahdollisuuksien laaja-alaisuudesta. Entä miten lähestymistavat sitten suhteutuvat perinteiseen musiikkianalyttiseen teorianmuodostukseen? Jälleen on ilmeistä, että lähestymistavat eroavat perinteisestä musiikkianalyysistä juuri havaintoajallisuuden huomioimalla. Seuraava listaus pyrkii selvittämään lähestymistapojen suhdetta perinteiseen musiikkianalyysiin:

1. *Aika-intervallikompleksin* rakenne perustuu havaitun ominaisuuden ajallisen muutoksen tarkastelulle, ts. ominaisuusfunktion rakenteen tarkastelulle. Esimerkiksi säveltaso-organisaation osalta — tai minkä tahansa musiikissa havaitun ominaisuuden osalta — aika-intervallikompleksin tarkastelu liittyy analyysin näin ollen konkreettiseen, havainnon kannalta ensisijaisen värähtelyliikkeen tarkasteluun, joka on keskeisessä asemassa esim. äänisynteesin alueella. Vaikka aika-intervallikompleksi on intervallin ja ajan kombinaationa kompleksi suure, voidaan sen arvot tarkasti määrittellä sävelkorkeutta ja kesto-suhteita vastaavalla tavalla suoran kulmakertoimen arvoina. Graafinen tai geometrinen kuvaus on aika-intervallikompleksin osalta kuitenkin havainnollisempi, ja on huomioitava, että jokainen graafinen kuvaus implikoi jo aika-intervallikompleksin kuvauksen tason. Lisäksi voidaan todeta, että kuvaustavan yhteydessä valittu intervaleja ja aikaa koskeva mittakaavallinen suhde on vapaasti valittavissa, sillä havaintoajallisesti yksittäisen aika-intervallikompleksin arvo ei sinällään ole merkittävä vaan ensisijaisia liikenopeuksien määrittelyssä ovat havainnot muutoksesta ja muutoksen piirissä havaittavasta vakioisuudesta. Aika-intervallikompleksien analyysi voidaan helposti laajentaa tietokoneohjelmalliseksi

kokonaisuudeksi ja sen hyödyntäminen esim. sävelluokkajoukkoja koskevan teoreettisen analyysin yhteydessä avaa merkittäviä mahdollisuuksia erityisesti uutta musiikkia koskevaan musiikkianalyttiseen tarkasteluun.

2. *Musiikillinen vektori* liittyy edellä kuvastusti Schenker-analyttiseen prolungaation käsitteeseen. Jos perinteinen Schenker-analyysi nojautuu vertikaalista ulottuvuutta koskevaan tonaaliseen järjestelmään, perustuvat musiikillisen vektorin synnyttämät jatkuvuuden kytkennät pääasiassa aika-intervallikompleksin määrittelemään, diagonaalista ulottuvuutta koskevaan havaintoajalliseen liikenopeuden vakioisuuteen. Musiikillisen vektorin analyttiset mahdollisuudet ovat näin ollen perustellusti liitettävissä Schenker-analyttiseen lähestymistapaan tonaalisen järjestelmän ulkopuolisessa nykymusiikin kentässä. Musiikillinen vektori liittyy musiikkianalyttisesti myös Meyerin ja Narmourin kehittämään ns. implikaatio/realisaatio teoriaan. On kuitenkin korostettava, että vaikka jokainen havaittu liikenopeus tarkkaan ottaen implikoi vakioisuutensa — siis mahdollisen musiikillisen vektorin —, ovat liikenopeuksien vakioisuuteen kytkeytymisen mahdollisuudet erittäin monimuotoisia ja kontekstuaalisia, ja musiikkianalyysin kannalta vaativat muodostuakseen myös muita havaintoajallisesti erottuvia tekijöitä. Kuten aika-intervallikompleksienkin yhteydessä, myös musiikillisten vektoreiden analyysi voidaan helposti toteuttaa tietokoneohjelmointia hyväksi käyttämällä.

3. *Miljöö-, territoriorakenteiden* yhteydessä viittasin musiikkianalyysin osalta edellä jo perinteiseen motiivin käsitteeseen mutta niiden havaintoajallista muotoutumista voidaan verrata myös Nattiezin kehittämään paradigmaattiseen musiikkianalyysiin. Siinä missä paradigmaattinen analyysi luokittelee allekkain samanlaisuuksia, muodostuvat miljöö-, territoriomuodostelmat havaintoajallisesti yleisemmin laadullisten erilaisuuksien kautta. Laadullinen erilaisuus muodostuu edellä kuvatulla tavalla ratkaisevan erilaisuuden havaitsemisesta, leikkauksesta, joka voi koskea myös samanlaisuuden havaintoa muuttuvuudessa. Miljöö-, territoriorakenteiden syntyminen on siis seurausta *muutoksen, muutoksen vakioisuuden, tai 'muuttuvuuden muutoksien'* havaitsemisesta, joiden seurauksena havaitut vastakohtaiset ominaisuudet kerrostuvat havaintoajallisesti tietyn laajuisiksi alueiksi, joiden sisäpuolella muuttuvuus koetaan aste-eroiseksi ja näin ollen havainnon vakioisuuden kannalta muunneltavaksi. Havaitut laadulliset erilaisuudet eivät siis esimerkiksi paradigmaattisen analyysin tavoin pelkästään luokittelevassa mielessä erottele toisistaan samanlaisuuksia vaan myös yhdistävät vastakohtaiset

ominaisuudet tietyksi havaintokokonaisuudeksi. Tällä näkemyksellä on musiikkianalyttisesti merkitystä myös usein ongelmalliseksi koettuun segmentoinnin käsitteeseen. Tässä yhteydessä totean vielä, että miljöö-, territoriorakenteiden analyysi on mahdollista toteuttaa myös *harmoniaa* koskevissa rakenteissa, joissa havaintoajallisuus voidaan nähdä kielen värähtelyominaisuuksiin perustuvana. Harmonisten rakenteiden kerrostumisten tarkastelu miljöö-, territoriorakenteina muodostaakin neljännen (4) analyttis—generatiivisen lähestymistavan tason edellä mainittujen lisäksi, jonka Meriläisen 3. jousikvartetton analyysin yhteydessä olen kuitenkin sivuuttanut.

Esitetyllä analyttis—generatiivisella lähestymistavalla on lisäksi taidetta, tiedettä ja filosofiaa yhdistäviä rakenneperiaatteita. Edellä olen laadullisen erilaisuuden yhteydessä viitannut tieteen osalta jo bifurkaation ja autonomisen loogisen muodon käsitteisiin mutta esimerkiksi liikenopeuksien ja havainnon kautta syntyvien muotorakenteiden tarkastelu liittyy lähestymistavan laajemminkin erityisesti nykyfysiikan dynaamisia järjestelmiä tutkivaan kenttään (esim. ns. kriittisten pisteiden ilmiöt). Samanaikaisesti analyttis—generatiivinen lähestymistapa yhdistyy läheisesti myös 1900-luvun ranskalaiseen filosofiaan. Miljöö-, territoriorakenteiden merkitys on keskeisellä sijalla Gilles Deleuzen ja Deleuzen & Guattarin filosofisessa diskurssissa, sekä Jacques Derridan *différance*-käsitteen vastaavuus laadullisen erilaisuuden käsitteeseen nähden on edellä mainitusti ilmeinen. Tarkkaan ottaen analyttis—generatiivinen lähestymistapa kykenee sekä taideanalyysia että taiteen tuottamista koskevana omalta osaltaan osoittamaan tiettyjen tieteen ja filosofian piirissä esiin nousseiden, erityisesti havaintoajallisuuteen liittyvien käsitteiden toimivuuden.

Entä sitten intuitio? Mikä on analyttis—generatiivisen lähestymistavan suhde Meriläisen korostamaan intuitiivisuuteen? Jälleen vastaus löytyy havaintoajallisuudesta. Jos tietyt, jo havaitut rakenteet ovat ratkaisevassa asemassa uusien, havaittavissa olevien rakenteiden muodostumisessa, puhumme ilman havaintoajallisen rakenneperiaatteiden selkeyttämistä hämäämmin intuitiosta, epämääräisesti jo havaitun ja tiedostetun vaikutuksista. Ja tilanteen epämääräisyys saattaa korostua entisestään ymmärtäessämme, että vaikka edellä kuvatut aika-intervallikompleksit, musiikilliset vektorit ja miljöö-, territoriomuodostelmat voidaan määritellä hyvinkin tarkasti, niiden havaintoajalliset vaikutukset ovat aina suhdeverkostollisia.

Mutta vaikka havaintoajallisuus perustuu suhdeverkostollisuudelle, eivät havaintomme silti perustu epätarkkuudelle vaan edellä kuvatusti kompleksisten kokonaisuuksien välisille suhteille. Meriläisen intuitiivisuus ei kieli epämääräisyydestä vaan jo havaittujen kompleksisten suhdeverkostojen vaikutuksesta. Toisin sanoen: intuitiivisuus korostaa ajallisen havaintotodellisuuden kompleksista rakennetta ja vastustaa kompleksien metodologista redusoimista ‘ajattomiin’ osatekijöihin. Tuloksena on Meriläisen 3. jousikvartetton kaltainen musiikillinen muodonta, jossa toisaalta laadullisia erilaisuuksia koskeva havaintojen tarkkuus, toisaalta ajallisen asettelun sekä miljöö-, territoriorakenteiden aste-eroisen muuntelun kautta syntyvä vapaus yhdistyvät hämmästyttäväksi kokonaisuudeksi.

Epilogi: Toisinajattelijä ja luontosopimus

Ääniajattelijasta on pitkä matka sävelajattelijaan: äänen värähtelyliikkeen aistimisesta kohti entistä tarkemmin määriteltyjä, ‘ajattomia’ musiikillisiä käsitteitä.

Usko Meriläinen on toisinajattelijä kuten Henri Bergson omana aikanaan. Tahallaanko? Ehdoin tahdoin? Ei. Meriläinen on toisinajattelijä, koska hän ääniajattelijana lähestyy havaintotodellisuutta. Sitä, miten aistihavaintojemme kautta ympäröivä todellisuus avautuu meille; sitä, miten tietoisuutemme, tuntemuksemme ja koko tajuntamme on muiden aistimuksiemme — näkö, haju, tunto, maku — tavoin sidoksissa myös kuulohavaintoihimme ympäröivästä todellisuudesta. Ja intuition käsitteen yhteydessä on korostettava, että myös Bergsonille (vastoin omien aikalaistensa käsityksiä) intuition metodi pureutui juuri havaintotodellisuuteen. Siihen, että havaintomme ovat ensisijaisesti *objektiivisia*, ajallisuuteen sidoksissa olevia konkreettisia tapahtumia: tässä ja nyt tuntemuksia suhteessa jo havaittuun, jotka muokkaavat tulevia tuntemuksiamme muodostaen tietoisuutemme perustan. Ja yllättävästi tietoisuutemme *subjektiivinen* puoli perustui Bergsonin käsityksien mukaan niin usein objektiiviseksi ajateltuun muistiin, jo havaittuihin asiantiloihin ja niiden pohjalta muodostettuihin — tekisi mieli sanoa ‘luutuneisiin’ — käsitteisiin, jotka pahimmillaan rajoittavat havaitsemistamme ja käsityksiämme jatkuvasti ajassa muotoutuvasta ympäröivästä todellisuudestamme. Toisin sanoen: vaikka on selvää, että muistilla, ‘muisti-ajalla’ on keskeinen merkitys kaikessa havaintoihimme liittyvässä ja niiden kautta muodostamassamme käsitteellisyyden muovautumisessa, johtaa

erityisesti muistin objektiivisuuden korostaminen ajassa etenevien havaintojemme väheksymiseen. Ajaudumme pois vivahteista, tunteista, äkillisistä oivalluksista: maailman avoimuudesta, sen uutta tietoa luovasta monikerroksellisesta suhdeverkostollisuudesta. Siitä, mikä voi olla positiivisesti laajentavaa tulee ahdasmielistä, itseään toistavaa.

Usko Meriläinen on toisinajattelija, koska ääniajattelijana Usko luontosopimukseen²² ja vierastaa *pelkän* yhteiskuntasopimuksen täytäntöönpanoa. Luontosopimus on havaintoajallinen ja jatkuville muutoksille altis suhde, joka tuntuu ilmenevän Meriläisellä sävelkielen lisäksi monin eri tavoin: sävelajattelun ja erityisesti tonaliteetin vierastaminen; kieltäytyminen käsittein operoivasta vokaalisäveltämisestä, postmodernismista, ja käsitetaiteesta; Meriläisen puutarhan ‘kedonkukkaisuus’; kokonaisjärjestelmien ulkoisten järjestelmien huomioon ottaminen jne.

Mutta ehkä epiteetti ‘toisinajattelija’ ei sittenkään tee oikeutta Meriläisen ääniajattelulle. Uskoisin, että Meriläinen — ja myös minä — voisimme allekirjoittaa Michel Foucaultin *Nautintojen käytön* johdannon alkupuheen kuuluisat sanat, jotka filosofi Deleuze luki Foucaultin hautajaisissa: “Oma motiivini oli kerrassaan yksinkertainen, ja toivoisin, että se olisi jo sinänsä riittävä. Minua ajoi uteliaisuus ja juuri se ainoa uteliaisuuden laji, jota kannattaa harjoittaa jotakuinkin määrätietoisesti. En tarkoita uteliaisuutta, joka pyrkii sulauttamaan itseensä kaiken sen, mikä olisi tiedettävä vaan uteliaisuutta, joka mahdollistaa asettumisen itsensä ulkopuolelle. Mitä hyötyä on intohimoisesta tiedonjanosta, jos se ainoastaan pyrkii varmistamaan tiedon hankkimisen, eikä pyri — jollakin tavalla ja niin paljon kuin mahdollista — eksyttämään sitä, joka tietää? Elämässä on hetkiä, jolloin sen tietäminen, että on mahdollista ajatella toisin kuin ajattelee ja nähdä toisin kuin näkee, on välttämätöntä katsomisen ja ajattelemisen jatkamiseksi”²³.

Kirjallisuutta:

Bergström, Matti & Sauvala, Jorma (1985), *Aivot ja evoluutio*. Helsinki, Porvoo, Juva.

Boulez, Pierre (1966), *Relevés d'apprenti*. Paris. Seuil.

²² Serrres (1994).

²³ Foucault (1998), 121.

- Deleuze, Gilles (1988a), *Bergsonism*. New York. Alkup. *Le Bergsonisme* (1966). Presses Universitaires de France.
- Deleuze, Gilles (1988b), *Foucault*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. Alkup. *Foucault* (1986). Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1988), *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. London. Alkup. *Mille Plateaux, volume 2 of Capitalisme et Schizophrénie* (1980). Paris.
- Derrida, Jacques (1985), *La différence*. Suom. Synteesi 3/1985, 14—31. Alkup. *La différence* kirjassa *Marges de la philosophie* (1972). Paris. Editions de Minuit.
- Eco, Umberto (1976), *The Theory of Semiotics*. Indiana University Press.
- Foucault, Michel (1998), *Seksuaalisuuden historia; Tiedontahto—Nautintojen käyttö—Huoli itsestä*. Gaudeamus. Tampere. Alkup. *La volonté de savoir—L'usage des plaisirs—Le souci de soi: Histoire de la sexualité I—III* (1976—1984). Editions Gallimard.
- Heininen, Paavo (1972), *Usko Meriläinen*. Musiikki 1972/2, 67—99.
- Jakobson, Roman, Waugh, Linda R. (1987), *The Sound Shape of Language*. Mouton de Gruyter. Berlin, New York, Amsterdam.
- Kaipainen, Jouni (1995), *teosesittely* Suomen säveltäjien 50-vuotisjuhlalevyllä. Ondine ODE 865-2.
- Laiho, Timo (1999), *Uskoisinko Meriläistä? Usko Meriläistä*. Sibis 1/1999, 18—19.
- Serrres, Michel (1994), *Luontosopimus*. Vastapaino, Jyväskylä. Alkup. *Le contrat naturel* (1990). Editions Francois Bourin.