

**RAKEISUUSTILANTEISTA SUPERMELODIAAN–
KATSAUS PAAVO HEINISEN TEKSTUURITERMINOLOGIAAN JA
TEKSTUURIAJATTELUUN**

1. JOHDANTO

- 1.1 Tekstuurikäsitteen määrittämisestä
- 1.2 Tutkimuksen aihe, tavoitteet ja lukustrukturi

2. HISTORIAALLISTA TAUSTAA – MUSIIKIN HAHMOTUSTAPOJEN MUUTOKSIA 1900-LUVUN ALKUPUOLELTA LÄHTIEN

- 2.1 Tekstuurin merkityksestä musiikissa tonaalisuuden aikana ja 1900-luvulla
- 2.2 Tekstuurin merkityksen muutoksia musiikissa sarjallisuudesta nykypäivään
- 2.3 Tekstuuriterminologian vakiintumattomuudesta ja säveltäjien tekstuuriajattelun eroista

3. PAAVO HEINISEN TEKSTUURITERMINOLOGIAN JA TEKSTUURIAJATTELUN ESITTELYÄ

- 3.1 Tekstuuriterminologiaa ja -ajattelua Paavo Heinisen tekstissä *Miten sävellykseni ovat syntyneet*
- 3.2 Tekstuuriterminologiaa Heinisen tekstissä *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa*
- 3.3 Tekstuuriterminologiaa Heinisen tekstissä *Sarjallisuus*
 - 3.3.1 Sarjallisuus-artikkelin luonteesta
 - 3.3.2 Heinisen täyssarjallisuuskritiikkiin liittyvät tekstuuritermit
 - 3.3.3 Heinisen omaan sarjallisuusajatteluun liittyvät tekstuuritermit

4. YHTEENVETO

- 4.1 Tutkimusaineistossa esiintyneet tekstuuritermit ja niiden määrittelyt
- 4.2 Johtopäätöksiä Heinisen tekstuuritermeistä ja tekstuuriajattelusta

1. JOHDANTO

Kuitenkin musiikin arkkityyppi on minulle sellainen sävelhahmo, jossa melodisten rinnalla myös rytmiset, harmoniset, koloristiset, jopa tooppis-avaruudelliset ominaisuudet ovat tasa-arvoisia ilmaisutekijöitä. (Heininen 1976: 53.)

Bartókista lähtien oliomaisuuden tilalle on tullut *ominaisuuspaketteja*, jotka vaihtavat sisältöään niin monimuotoisesti, että enää ei komponoida olioita vaan *ominaisuuksia*; musiikin sointi kokonaisuudessaan on kantoaalto, jota moduloidaan karakteriominaisuuksilla. (Heininen 1983: 21.)

Musiikin perusosa-olio ei enää ole nuotti vaan monen nuotin ryöppy tai yksi monista pintaporeista nuotin sisällä. Perushahmo-olio ei ole linja vaan kompleksi kerros. (Heininen 1998: 65.)

1.1 Tekstuurikäsitteen määrittämisestä

Tässä työssä aion tutkia, millaisin termein säveltäjä, professori Paavo Heininen (1938–) on kolmessa tekstissään puhunut tekstuurin alaan kuuluvista musiikillisista ilmiöistä. Ennen tutkimukseni tavoitteiden tarkempaa esittelyä luon kuitenkin lyhyen katsauksen käsitteeseen *tekstuuri*.

Pelkkä tekstuurikäsitteen historian perinpohjainen selvittäminen sekä tämän käsitteen tarkka määrittäminen tuottaisi helposti tämän tutkielman mitat ylittävän määrän tekstiä. Koska tekstuurikäsitteen täsmällinen määrittely tai tekstuurin käsitehistorian kuvaaminen eivät toisaalta ole tutkimukseni ensisijaisia tavoitteita, tyydyn antamaan vain muutamia esimerkkejä siitä, millaisia näkemyksiä tekstuurikäsitteestä ja sen alasta on esitetty. Samalla esitän näitä näkemyksiä kohtaan kommentteja ja kritiikkiä. Kerron myös, millainen oma tekstuurikäsitteeni tässä tutkimuksessa tulee olemaan ajatteluni pohjana.

Otavan Musiikkitieto vuodelta 1987 määrittelee tekstuurin seuraavasti:

Tekstuuri: (lat. *textura* = kudonta), musiikillinen kudosa tai kudostyyppi, päätyyppeinä homofoninen tai polyfoninen tekstuuri, pääominaisuudet vaihdellen komplikoituneisuudesta tai tiheydestä yksinkertaisuuteen.

Laaja yksimielisyyden vallinneen lainauksen alun toteamuksesta, jonka mukaan tekstuuri merkitsee musiikillista *kudosta* tai *kudostyyppiä*. Totta lienee myös se, että *homofoninen* ja *polyfoninen* ovat nykyäänkin yleisesti tunnetuimmat tekstuurin alaan kuuluvat termit; tosin lainauksen ajatus *homofoniasta* ja *polyfoniasta* tekstuurin suoranaistena *päätyyppeinä* on nykyajan näkökulmasta katsottuna mielestäni turhan suoraviivainen. Sen sijaan jo lainauksen jälkipuolen sanavalinnat herättävät monia kysymyksiä sekä muistuttavat samalla tekstuurikäsitteen äärimmäisestä monimutkaisuudesta ja ongelmallisuudesta. Lainauksen mukaan tekstuurin pääominaisuudet vaihtelevat ”komplikoituneisuudesta tai tiheydestä yksinkertaisuuteen”. Tästä toteamuksesta ei käy millään tavoin selville, mikä varsinaisesti tekee tekstuuri ominaisuuksiltaan ”komplikoituneen, tiheän tai yksinkertaisen”. Esimerkiksi tekstuuri komplisoituneisuutta voisivat luoda toisaalta yhtä aikaa soivien äänten suuri lukumäärä, toisaalta nopea ja runsas liike tekstuuri sisällä, toisaalta taas monimutkaiset ja moniselitteiset suhteet samaan tekstuuriin kuuluvien äänten välillä. Myös tiheys tekstuuri ominaisuutena jää lainauksen perusteella epäselväksi. Lainauksen tekstin pohjalta on mahdotonta varmasti sanoa, tarkoitetaanko tiheydellä tekstuuri äänilukua, äänten sijoittumista ahtaalle rekisterialueelle, vai pikemminkin tekstuuri tiheää tapahtumavauhtia ja liikettä, toisin sanoen tekstuuri tiheyttä ajassa.

Wallace Berry esittää teoksensa *Structural Functions of Music* luvussa *Texture* listan kymmenestä yleisesti käytetystä tekstuuri-termistä, joilla on melko vakiintunut merkitys ja joita voidaan pitää yleisesti ymmärrettyinä (Berry 1976: 192). Tällaisia termejä ovat Berryn mukaan seuraavat:

1. Polyfoninen
2. Homofoninen
3. Soinnullinen
4. Kaksinnus
5. Peili
6. Heterofoninen

7. Heterorytmien
8. Sonoriteetti / sointi
9. Kontrapunkti
10. Monofoninen

Berryn omat, muualla tekstissään esittämät näkemykset tekstuurista ja tekstuurikäsitteen alasta ovat yllä olevaan luetteloon verrattuna huomattavasti laajalaisempia ja radikaalimpia. Berryn mukaan tekstuuri koostuu musiikin soivista komponenteista; tekstuuria määrittävät hänen mukaansa toisaalta samanaikaisesti soivien tai tapahtuvien komponenttien lukumäärä, toisaalta taas kvalitatiiviset ominaisuudet, jotka muodostuvat tekstuuriin kuuluvien linjojen tai muiden soinnillisten tekijöiden vuorovaikutuksesta, keskinäisistä suhteista sekä suhteellisista projektioista ja sisällöistä.¹ (Berry 1976: 184.) Berry siis erottaa toisistaan selkeästi tekstuurin kvantitatiivisen ja kvalitatiivisen aspektin. Tekstuurin kvantitatiivisia arvoja ovat Berrylle soivien komponenttien lukumäärä (= ääniluku), äänen asettelun tiiviyyden aste sekä koko tekstuurin rekisteriavaruuden laajuus. (Berry 1976: 204.) Muut tekstuurin piirteet ovat Berryn mukaan kvalitatiivisia tekijöitä, jollaisia hänen mielestään ovat mm. tekstuurin komponenttien suhteellinen itsenäisyys tai epäitsenäisyys sekä imitaatio. (Berry 1976: 204.) Myös mm. sointiväri ja dynamiikka ovat Berrylle tekstuuriin vaikuttavia tekijöitä (Berry 1976: 184).

Jos tekstuuri Berryn mukaan koostuu musiikin soivista komponenteista, tarkoittaa tämä samalla, että *tekstuuri koostuu kaikesta, mikä musiikissa tietyllä hetkellä soi*. Berryn ajatusmallin mukaan siis musiikin tietyn hetken tekstuuri muodostuu kyseisen hetken kaikista soinnillisista osatekijöistä, samoin näiden osatekijöiden välisistä suhteista. *Tämä varsin laaja käsitys tekstuurin alasta tulee tässä työssä olemaan oman ajatteluni pohjana*. Omaksumani tekstuurikäsitteen vuoksi tulen luvussa 3 toteamaan Paavo Heinisen tekstuuritermeiksi kenties myös sellaisia termejä, joita joku muu, toisenlaisen tekstuurikäsitteen omaava lukija, ei välttämättä mieltäisi tekstuuritermeiksi lainkaan.

¹ The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations and relative projections and substances of component lines or other sounding factors. (Berry 1976: 184.)

Jos tekstuuri nähdään musiikin kaikkien soivien osatekijöiden tuloksena, ei tekstuuri voi toisaalta tällöin olla yksiselitteisesti mitattava parametri. Tekstuuria ei itse asiassa mielestäni kannattaisi mieltää yksittäiseksi parametriksi lainkaan: tekstuurissa kyse on mielestäni pikemminkin eräänlaisesta soinnin kokonaisvaikutelmasta, joka syntyy usean parametrin ominaisuuksien ja tapahtumien tuloksena. Tekstuurianalyysiä tehtäessä olisi siksi mielestäni ensiarvoisen tärkeää kiinnittää huomiota siihen, mitkä tekstuurin alaparametrit kulloisessakin tilanteessa ovat oleellisesti tekstuurin kokonaisvaikutelmaa luovia tekijöitä.

1.2 Tutkimuksen aihe, tavoitteet ja lukustruktuuri

Yksi lähtöajatukseni tätä tutkimusta tehdessäni on, että tekstuuri on 1900-luvun kuluessa, erityisesti 1900-luvun puolivälin jälkeen, muodostunut entistä merkittävämmäksi tekijäksi musiikin hahmotuksessa.² Toinen lähtöoletukseni on, että yleisessä tiedossa oleva tekstuuriterminologia ei ole pysynyt tekstuuri-ilmiöiden kehityksen vauhdissa. Tekstuuri on ylipäättään ollut musiikintutkimuksessa varsin vähän käsitelty aihe, ja varsinkin nykymusiikin tekstuuri-ilmiöiden luokittelu, kuvaaminen ja analyysi on viime vuosikymmeninä jäänyt paljolti säveltäjien itsensä harteille. Koska säveltäjien tapa sanallisesti kuvata omaa musiikillista ajatteluaan on usein varsin subjektiivinen, on seurauksena ollut nykymusiikin tekstuuri-ilmiöitä kuvaavan terminologian tavaton kirjavuus. Tekstuuritermien runsaus ja vakiintumattomuus aiheuttaa musiikkiyhteisölle kommunikaatio-ongelmia, mutta toisaalta juuri samainen termien paljous ja kommunikaation vaikeus herättivät kiinnostukseni. Päädyin tutkimaan kysymystä siitä, millaisin termein tekstuurin eri ilmiöistä tänä päivänä puhutaan, ja mitä eri termeillä tarkoitetaan.

Aivan tutkimusprojektini alussa aikomukseni oli luoda katsaus edustavan kansainvälisen säveltäjäjoukon kirjoituksiin sekä tarkastella säveltäjien kirjoituksissa esiintyneiden tekstuuritermien samankaltaisuuksia ja eroja. Pian havaitsin kuitenkin tällaisen tavoitteen laajuudessaan mahdottomaksi: jo pelkästään suomalaisten säveltäjien teksteistä löytyvä termien runsaus olisi ollut tutkielmani puitteissa mahdoton hallittavaksi ja analysoitavaksi.

² Tätä aihetta käsittelen tarkemmin luvussa 2.

Koska valintoja oli tehtävä, päädyin ottamaan tutkimukseni kohteeksi kolme tekstiä yhdeltä, mutta sitäkin merkittävämmältä suomalaiselta säveltäjältä. Tekstien kirjoittaja Paavo Heininen on vaikuttanut maamme musiikkielämässä voimakkaasti niin säveltäjänä, sävellysopettajana kuin kirjoittajanakin. Säveltäjänä Heininen on modernisti, joka on omista lähtökohdistaan käsin jatkanut dodekafonian ja sarjallisuuden perintöä. Modernististen harmonia- ja sointi-ihanteiden ohella Heinisen musiikille on yleensä ominaista ekspressiivinen pitkälinjaisuus, ja hänen musiikissaan on usein havaittavissa selvä yhteys perinteisiin muotoratkaisuihin ja muodon ajattelutapoihin. Modernististen ja klassisten, sarjallisten ja perinteisten ajattelutapojen rinnakkaiselo näkyy myös Heinisen teksteissä, joista tähän tutkimukseen olen valinnut tarkasteltaviksi kirjoitukset *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976), *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa* (1983) sekä *Sarjallisuus* (1998). Ylivoimaisesti laajimman katsauksen luon artikkeliin *Sarjallisuus*, koska Heininen juuri tässä tekstissä puhuu eniten tekstuurin ilmiöistä ja käyttää eniten erilaisia tekstuuritermejä, jotka juuri ovat tutkimukseni ensisijaisena kohteena.

Heinisen tekstit olivat monessa mielessä minulle luonteva valinta tutkimuksen kohteeksi. Heininen on ollut kirjallisesti tuotteliaimpia säveltäjiämme, ja teksteissään hän on sivunnut usein tekstuurin ilmiöitä. Todennäköisesti kenenkään muun maamme säveltäjän tekstit eivät olisi yksinään voineet tarjota riittävästi materiaalia tutkimukselleni. Valintaani vaikutti toki myös Heinisen keskeinen asema suomalaisessa nykymusiikissa sekä hänen musiikkiaan ja ajatteluaan kohtaan tuntemani henkilökohtainen kiinnostus. Unohtaa ei sopine myöskään sitä seikkaa, että olin seitsemän vuoden ajan Paavo Heinisen sävellysoppilas. Heinisen musiikkiin sekä hänen ajoittain vaikeatajuiseen ajatteluunsa ja terminologiaansa tämän kirjoittajalla lienee siis sellainen ”lähipiirin kontakti ja näkökulma”, jota ei kaikilla musiikkikirjoittajilla ole, ja josta tämänkaltaisen tutkimuksen teossa voi olla hyötyä.

On huomattava, että itse sana *tekstuuri* esiintyy tarkastelemissani Heinisen teksteissä vain hyvin harvoin. Tekstuurin alaan liittyvistä ilmiöistä Heininen puhuu erilaisilla muilla termeillä kuitenkin varsin runsaasti, erityisesti *Sarjallisuus*-artikkelin viimeisessä luvussa, kuten myöhemmin tulen osoittamaan. Siksi Heinisen tekstit sopivat tutkimukseni kohteeksi mielestäni hyvin.

Tutkimukseni tavoitteena on siis koota ja tarkastella Heinisen teksteissä esiintyviä tekstuuritermejä. Vaikka Heinisen tekstuuriterminologia on usein hyvin persoonallista ja paljolti itse keksittyä, ei Heininen yleensä määrittele ilmaisujaan. Näin ollen tutkimukseni päätavoitteisiin kuuluu myös keksiä Heinisen termeille selventäviä määrittelyjä tai vaihtoehtoisia ilmaisuja. Tarkoitukseni on myös yleisellä tasolla pohtia Heinisen kirjoittamisen lähtökohtia ja kielenkäytön tapoja; tätä kysymystä pohdin erityisesti *Sarjallisuus*-artikkelin kohdalla. Yritän myös lyhyesti pohtia, millainen rooli tekstuurilla tarkastelemieni kirjoitusten ja löytämieni tekstuuritermien valossa on Heinisen musiikillisessa ajattelussa.

Luvussa 2 en kuitenkaan vielä käsittele Heinisen tekstuuritermejä. Sen sijaan teen tässä luvussa lyhyen katsauksen niihin 1900-luvun musiikinhistorian kehitysvaiheisiin, jotka mielestäni ovat merkinneet tekstuurin merkityksen kasvua sekä musiikin rakenteellisessa että kuulonvaraisessa hahmotuksessa. Alaluvussa 2.1 käsittelen tekstuurin merkityksen muutoksia tonaalisuuden ajasta 1900-luvun ensipuoliskolle. Alaluvun 2.2 aiheena taas ovat tekstuurin merkityksen muutokset 1950-luvun täyssarjallisuudesta nykypäivään. Tässä yhteydessä annan Heinisen esiintyä tekstissäni ensimmäistä kertaa omalla äänellään, sillä lainaan Heinisen *Sarjallisuus*-artikkelissaan esittämää kritiikkiä 1950-luvun täyssarjallisuutta kohtaan. Alaluku 2.3 taas käsittelee lyhyesti tekstuuriterminologian vakiintumattomuutta ja säveltäjien tekstuuriajattelun eroja.

Tutkimusaiheeni varsinainen käsittely seuraa luvussa 3. Alaluvussa 3.1 tarkastelen Heinisen tekstuuritermejä tekstissä *Miten sävellykseni ovat syntyneet*; alaluvussa 3.2 tarkastelun kohteena taas ovat tekstissä *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa* esiintyvät tekstuuritermit. Alaluvun 3.3 olen jakanut vielä kolmeen osaan. Alaluvussa 3.3.1 pohdin yleisellä tasolla *Sarjallisuus*-artikkelin luonnetta, alaluvussa 3.3.2 käsittelen Heinisen täyssarjallisuuskritiikkiin liittyviä tekstuuritermejä, kun taas laajassa alaluvussa 3.3.3 tarkasteltavana ovat Heinisen omaan sarjallisuusajatteluun liittyvät tekstuuritermit. Tässä alaluvussa esittelen varsin paljon myös Heinisen omia ajatuksia sarjallisuudesta, koska näiden ajatusten ymmärtäminen on mielestäni monien Heinisen tekstuuritermien ymmärtämisen kannalta välttämätöntä.

Alaluvussa 4.1 kokoan kaikki Heinisen teksteistä löytämäni tekstuuritermit aakkosjärjestykseen. Samassa yhteydessä esitän vielä kertaalleen jokaiselle termille oman määritelmäni tai selvennykseni. Mikäli Heininen on jonkin termin määritellyt itse, esitän luonnollisesti myös Heinisen määritelmän. Pyrin sisällyttämään termien määritelmiin myös viittauksia muihin termeihin ja määritelmiin, jolloin termien samankaltaisuuksien ja erojen vertailu on mahdollista. Lopuksi alaluvussa 4.2 esitän lyhyen yhteenvedon Heinisen tekstuuritermeistä, tekstuuriajattelusta sekä Heinisen tekstien kirjallisista lähtökohdista.

.

2. HISTORIALLISTA TAUSTAA: MUSIIKIN HAHMOTUSTAPOJEN MUUTOKSIA 1900-LUVUN ALKUPUOLELTA LÄHTIEN

2.1 Tekstuurin merkityksestä musiikissa tonaalisuuden aikana ja 1900-luvulla

Tonaalisuus ja tonaalisille funktioille perustuva melodia olivat aikanaan keskeisiä musiikin muodon ja etenemisen hahmottajia. Tonaalisuus oli äärimmäisen kokonaisvaltainen systeemi, joka ohjasi musiikin etenemistä niin kokonaismuodon, teoksen osajaksojen kuin yksittäisten fraasien tasollakin. Laajalla tasolla tonaalisuuden merkitys näkyi musiikissa hahmottuvina sävellajialueina, paikallisella tasolla tonaalisuus taas jaksotti musiikin etenemistä erivahvaisin kadenssein. Tonaalisuudella oli vaikutuksensa myös musiikin säerakenteeseen sekä soinnutuksen, melodiikan, rytmiiikan ja tekstuurin yksityiskohtiin.

Vaikka tonaalinen järjestelmä ohjasi musiikin etenemistä, olivat musiikin keskeisiä objektityyppejä tonaalisuuden aikana *melodiat*.³ Melodiat taas saivat erityistä hahmotuksellista merkitystä esiintyessään *teemoina* ja *laulumelodioina*, jotka toistuvina ja tunnistettavina objekteina loivat vahvasti teokseen jatkuvuutta ja yhtenäisyyttä. Esimerkiksi sinfonioissa ja sonaateissa teema-alueiden vaihtuminen sekä temaattinen kehittäminen taas olivat yhteydessä musiikin tonaalisiin prosesseihin.

Tekstuurilla ja tekstuurityyppien vaihtelulla oli musiikissa tietenkin tärkeä rooli myös tonaalisuuden aikana; ajateltakoon esimerkiksi klassismin ajan pianosonaattien sonaattimuotoisia ensiosia, joissa pää- ja sivuteemojen vastakkaisuuden tuntua loivat sävellajialueen vaihtumisen ja teemojen erilaisten melodiahahmojen lisäksi usein myös teemojen erilaiset tekstuurit. Tonaalisuuden aikana tekstuuritapahtumat olivat kuitenkin vain verrattain harvoin täysin itsenäisiä prosesseja, joilla ei olisi ollut yhteyttä musiikin tonaalisiin funktioihin. Tonaalisessa musiikissa tekstuurin

³ Objektilla ja musiikillisella objektilla tarkoitan tässä tekstissä musiikillisen *havainnon ja hahmottamisen* kohdetta. Lauseopissa objektilla on merkitys *toiminnan kohde*; tässä merkityksessä käytän termiä objekti vain sikäli, että havaitseminenkin on toimintaa.

tapahtumat ja muutokset tapahtuivat yleensä yhtäaikaan säerajojen ja kadenssien kanssa, jolloin ne tukivat musiikin tonaalista jäsentymistä. Musiikin hahmotuksen kannalta tekstuuri saattoi siis olla tärkeä tekijä, mutta ensisijaista rakenteellista tai musiikin etenemistä ohjaavaa roolia sillä ei yleensä ollut. Tonaalisen musiikin tarkastelu pelkästään tekstuurin näkökulmasta säveltasorakenteet unohtaen on toki mahdollista (ks. esim. Heininen 1998: 86–87), mutta kuitenkin esimerkiksi tonaalisuuden ajan teoreetikkojen kirjoitukset korostivat harmonian ensisijaista merkitystä musiikin etenemiselle (ks. esim. Murtomäki 1983).

Myös tonaalista musiikkia käsittelevä myöhempi kirjallisuus on lähes yksinomaan keskittynyt temaattis-motiivisten tekijöiden tai musiikin tonaalisten prosessien tutkimiseen. Musiikin temaattis-motiivisiin rakenteisiin ja yhteyksiin on keskitytty perinteisessä motiivianalyysissä, kun taas tonaalisten prosessien ja tonaalisen äänenkuljetuksen rakenteiden systemaattinen tarkastelu on viety pitkälle *Schenker-analyysissä*. Tonaalisen musiikin tekstuuri-ilmiöihin keskittyvää tutkimusta ei sen sijaan juurikaan ole.⁴

Kun perinteinen tonaalisuus 1900-luvun alusta lähtien on väistynyt, on myös musiikkianalyysi joutunut etsimään tonaalisuuden jälkeistä musiikkia varten uusia analyysimetodeja ja hahmotustapoja. Temaattis-motiivinen analyysi on ei-tonaalisenkin musiikin analyysissä osittain pitänyt pintansa, erityisesti 1900-luvun alkupuolen ns. vapaan atonaalista tai dodekafonista musiikkia (esimerkiksi Schönbergiä) tutkittaessa (ks. esimerkiksi Koivisto 1997). Eräänlainen motiivianalyysin sovellutus on myös joukkoteoria (ks. esimerkiksi Koivisto 1997). Kasvavaa merkitystä on viime aikoina ollut myös Schenker-analyysin post-tonaalisilla sovellutuksilla (ks. esimerkiksi Koivisto 1997, Väisälä 2004).

Lienee kuitenkin selvää, että tonaalisuuden murruttua harmonian (ja yleensä säveltasorakenteen) merkitys musiikin muodon jäsentäjänä on muuttunut. Post-tonaalisessa musiikissa ei ole ainakaan perinteisen tonaalisuuden tapaan hahmotettavissa selkeitä sävellajialueita hierarkkisine suhteineen. Selkeiden

⁴ Yksi harvoista laajoista musiikkitieteellisistä kirjoituksista, joissa puhutaan tonaalisesta musiikista tekstuurin näkökulmasta, on jo luvussa 1 siteeratun Wallace Berryn teoksen *Structural Functions of Music* pitkä luku *Texture*.

harmonisten hierarkioiden häviämisen myötä tekstuurin merkitys musiikin hahmottajana on 1900-luvulla jatkuvasti kasvanut.⁵ Tekstuuritapahtumat eivät ole 1900-luvun musiikissa myöskään olleet yhtä kiinteästi sidoksissa harmonisiin prosesseihin kuin tonaalisuuden aikana. Tekstuuri on siis parametrinä itsenäistynyt suhteessa harmoniaan ja ylipäättään säveltasorakenteeseen. Toisaalta tekstuurit ovat 1900-luvun musiikissa muuttuneet usein entistä komplisoidummiksi.

Myös musiikilliset objektityypit ovat 1900-luvun mittaan vähitellen muuttuneet. Erityisesti toisen maailmansodan jälkeisessä musiikissa eivät melodia ja teemat enää ole useinkaan olleet keskeisessä asemassa musiikillisina objekteina, siis selvästi havaittavina ja toistuvina musiikillisina hahmoina. Pikemminkin musiikilliset objektit tai hahmot – jos niitä on ollut havaittavissa – ovat usein syntyneet musiikin koko tekstuurista ja sen muutoksista.

Tekstuurin merkityksen kasvuun 1900-luvulla ovat teoreetikoista viitanneet mm. Wallace Berry (1976) ja Katherine Covington (1987). Berry määrittelee käsitteet ”motiivinen tekstuuri” ja ”tekstuuri-motiivi”. Nämä käsitteet kuvaavat Berryn mukaan tilannetta, jossa tietyt tekstuuralliset kvaliteetit ovat oleellisella tavalla temaattis-motiiviselle materialille identiteettiä luovia tekijöitä. (Berry 1976: 254–255.) Berryn ajatus ”motiivisesta tekstuurista” on mielenkiintoinen, mutta hän ei vie sitä kovinkaan pitkälle. Berry ei esimerkiksi lainkaan pohdi sitä, kuinka ”motiivisia tekstuureja” toistetaan, käsitellään ja kehitellään, toisin sanoen kuinka motiivisten tekstuurien avulla luodaan teokseen muotoa. Motiivisesta tekstuurista Berry antaa kaksi lyhyttä esimerkkiä. Ensimmäinen esimerkki on Debussyn pianopreludi *Voilesin* alun terssikaksinnukset, toinen Stravinskyn *Psalmisinfonian* avaavan e-mollisoinnun asettelu ja orkestrointi. (Berry 1976: 254 – 256.) Berryllä ei siis ole yhtään motiivisen tekstuurin ideaa valaisevaa esimerkkiä, joka olisi otettu toisen maailmansodan jälkeisestä musiikista, vaikka nimenomaan tämän ajan teoksissa tekstuurin merkitys on usein ollut keskeinen. Stravinskyä uudempien esimerkkien puuttuminen herättää kummastusta, sillä Berryn teoksen kirjoittamisajankohtana vuonna 1976 esimerkiksi

⁵ Tällä en halua mitenkään kiistää esimerkiksi Schenker-analyysin post-tonaalisten sovellutusten merkitystä.

György Ligetin ja Witold Lutoslawskin kenttätekniset orkesteriteokset olivat jo modernin musiikin yleisesti tunnettua kantaohjelmistoa.⁶

Covington puhuu muodon hahmottumisesta 1900-luvun musiikissa soinnin ”blokkeina” tai ”tasoina”. Musiikissa voi Covingtonin mukaan esiintyä useita tekstuureiltaan toisistaan eroavia ”blokkeja” tai ”tasoja”, joita asetellaan joko peräkkäin, päällekkäin tai molemmilla tavoilla. (Covington 1987) Covingtonin ideat peräkkäisestä tai päällekkäisestä ”stratifikaatiosta” eli tasoihin jakautumisesta ovat mielestäni sinänsä uskottavia, mutta aiheen käsittelyä vaivaa yleisluontoisuus, pinnallisuus sekä kokonaisten teosten analyysien puuttuminen.

2.2 Tekstuurin merkityksen muutoksia musiikissa sarjallisuudesta nykypäivään

1900-luku on siis merkinnyt länsimaiselle taidemusiikille paitsi tonaalisuuden ja harmonian merkityksen vähenemistä musiikin muodontajana, myös sitä, että melodia ei ole enää välttämättä ollut ensisijaisen musiikillisen objektityypin asemassa. Melodian rooli on säveltäjästä ja hänen tyylillisestä asennoitumisestaan riippuen tosin 1900-luvun jälkipuolenkin musiikissa huomattavasti vaihdellut. Luon seuraavassa suppean katsauksen ns. sarjallisen koulun tai Darmstadtin koulun musiikkiin sekä musiikin hahmotuksen kysymyksiin ja ongelmiin sarjallisissa teoksissa. Tämän jälkeen tarkastelen lyhyesti musiikin hahmotuksen ja tekstuuriajattelun muutoksia täyssarjallisuutta seurannutta ns. jälkisarjallisuutta edustavassa musiikissa.

Pierre Boulezin, Karlheinz Stockhausenin ja muiden sarjallisen musiikin pioneerien ensisijainen säveltäjäesikuva 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa ei ollut temaattisessa ajattelussa ja perinteisissä muotoratkaisuissa pitäytynyt Arnold Schönberg, vaan Schönbergiä ”atemaattisempi” ja aforistisempi Anton Webern. Darmstadtin uuden musiikin kursseille 1940-luvun lopulta lähtien kokoontuneiden nuorten säveltäjien erityisen mielenkiinnon kohteena oli Webernin myöhäiskauden tuotanto, jossa oli

⁶ Koko teoksen luvussa *Texture* ei ole yhtään esimerkkiä 1950-lukua uudemmasta musiikista. Berry ei kuitenkaan ilmoita rajaavansa mitään musiikkityyliä tai musiikin ajanjaksoa esimerkkiensä ulkopuolelle. Ajatteleeko Berry kenties implisiittisesti musiikin loppuneen 1950-luvulle?

idullaan sarjallisen kontrollin ulottuminen säveltasojen lisäksi myös muihin parametreihin. Weberniä tutkittaessa syntyi myös ajatus kaikkien parametrien samanarvoisuudesta. Tärkeä innoittaja Darmstadtin nuorille säveltäjille oli myös Olivier Messiaenin usean parametrin osalta sarjallistettu pianoteos *Mode de valeurs et d'intensités* (1949).

Boulez, Stockhausen ja muut varhaiset sarjalliset säveltäjät kehittivät myöhäisen Webernin ja Messiaenin esisarjallisia ideoita eteenpäin ja loivat 1950-luvun alussa täyssarjallisia teoksia, kuten esimerkiksi Boulezin *Polyphonie X* (1951) ja *Structures I* (1952) sekä Stockhausenin *Kreuzspiel* (1951) ja *Kontra-Punkte* (1952–53). Näissä teoksissa rivimuotojen avulla ohjataan säveltasojen lisäksi myös sävelkestojen, dynamiikan ja artikulaation arvoja ja tapahtumia. Myöhemmin, kuten Stockhausenin teoksessa *Gruppen* (1955–56), rivikontrolli ulotettiin koskemaan myös äänen liikettä tilassa sekä rekisteriä. Paavo Heininen toteaa kirjoituksessaan *Sarjallisuus*:

Vahvemmassa muodossa sarjallisuuden perusväittäjä edellyttää saman hahmon generoivan kaikkien parametrien sisällön (Heininen 1998: 33).

Tämä kaikkien parametrien sisältöjä ohjaava hahmo oli rivi. Yleensä käytettiin jo olemassa olevaa (joko itse keksittyä tai toiselta säveltäjältä lainattua) säveltasoriviä, josta johdettiin lukurivejä sovellettavaksi muihin parametreihin.

1950-luvun alun sarjallisessa musiikissa säveltasorivejä siis käytettiin suoraviivaisesti myös muiden parametrien tapahtumien ohjailuun. Varhaisessa sarjallisuudessa sävelkorkeuden lisäksi myös mm. kesto-, dynamiikka-, artikulaatio- ja väriparametrien arvoja jaettiin yksittäisille sävelpisteille, ”nuottikohtaisesti”. Tämä johti musiikin etenemiseen yksittäisestä sävelpisteestä toiseen vailla selkeästi profiloituvia ”musiikillisia objekteja” ja niiden tuomaa jatkuvuutta. 1950-luvun sarjallista musiikkia onkin usein kutsuttu ”pistemusiikiksi” (mm. Heininen 1998: 38). Heininen on kuvannut perinteisen, teemoja ja muita melodisia objekteja sisältäneen dodekafonisen musiikin ja sarjallisen ajattelun eroja seuraavasti:

Moniulotteinen sarjallisuus on alun alkaen ollut kuulemistavaltaan ei-objektikeskeisesti, paremmin: atemaattisesti, orientoitunutta. Tämä johtuneesi siitä, että

musiikillinen objekti on sinänsä illuusio, jonka luovat eri parametrien yhteistyön eräät tapaukset. Jos joka parametrissa tapahtuma (=muutos) osuu samaan hetkeen, syntyy vaikutelma musiikillisista olioista, yksinkertaisissa tapauksessa nuoteista, joissa kaikissa on joka kerta potentiaalisesti kaikilla parametreilla uusi arvo. (Heininen 1998: 40.)

Heininen toteaa jatkuvuuden puutteen ja musiikin hahmottamisen ongelmat 1950-luvun sarjallisessa musiikissa:

Kun menettelytapana *a priori* on toisistaan riippumattomien parametrisarjojen käyttö, syntyy pysyvän olion illuusio vain poikkeuksellisesti, sattumalta, ellei eri parametrien yhteistyötä tietoisesti suunnitella tätä silmällä pitäen. Tätä tietoisuutta ei yleensä ole ollut, ei myöskään suurempaa halua. (Heininen 1998: 41.)

Edelleen Heininen kommentoi jatkuvuuden puutetta 1950-luvun sarjallisessa musiikissa seuraavasti:

Kun eri parametrien sarjojen perättäiset arvot jatkuvasti sovellettiin juuri perättäisiin nuotteihin ja kun sarjat ymmärrettävästi olivat täynnä suuria intervaleja (=kontrasteja), oli tuloksena tyyli, jossa jatkuvuus jäi hyvin vähäiseksi ja jatkuvat kontrastit loivat vaikutelman pisteiden täyttämästä kirjavasta mutta kaiken kaikkiaan usein staattisesta ja homogeenisesta avaruudesta. Vaikutelmaa lisäsi se, että [sarjallisten teosten] laajat kestot ja niiden sisäinen jakautumattomuus eivät tarjonneet virikettä eivätkä mahdollisuutta lähikuunteluun. (Heininen 1998: 41.)

Heinisen mukaan täyssarjallisen musiikin pääongelmana oli siis jatkuvuuden, selkeiden musiikillisten objektien sekä pysyvien ”musiikillisten olioiden” puute.⁷

Kuten edellisestä kävi ilmi, täyssarjallisuuden aikana kaikille parametreille annettiin arvoja samantapaisella, yleensä kaksitoistaportaisella asteikolla. Ihmiskorva ei kykene kuitenkaan havainnoimaan kaikkien parametrien tapahtumia yhtä tarkasti. Esimerkiksi siirtymä tasavireisen järjestelmän yhdestä sävelluokasta toiseen, jopa vierekkäiseen sävelluokkaan, on kuulijalle helposti havaittavissa, mutta on jokseenkin vaikeaa ellei mahdotonta havaita kuulemalla yksiselitteistä muutosta esimerkiksi dynamiikka-arvosta *p* dynamiikka-arvoon *più p*. Tätä ei 1950-luvun sarjallisuus erityisemmin

ottanut huomioon. Toisaalta muusikot eivät edes pystyneet toteuttamaan täsmällisesti kaksitoistaportaisten dynamiikka- ja artikulaatioasteikkojen kaikkia arvoja ja niiden eroja.

1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa ehdittiin Darmstadtin piirissä kokeilla vielä ns. kenttäsarjallisuutta ja ryhmäsarjallisuutta (mm. Boulezin teoksessa *Structures II* ja Stockhausenin teoksessa *Gruppen*), joissa rivimuotojen avulla ohjaillaan yhtä sävelpistettä selvästi laajempien sävelmassojen ja sointiblokkien ominaisuuksia. Täyssarjallisuuden aika loppui kuitenkin jo 1960-luvun alussa ja jäi vain noin vuosikymmenen mittaiseksi. Säveltäjät lienevät varsin pian kyllästyneet sarjallisen sävellystekniikan ankaruuteen ja sen suomaan vähäiseen liikkumavapauteen valittujen organisaatioperiaatteiden puitteissa. Myös sarjallisten sävellysten esitykset lienee koettu puutteellisiksi. On myös mahdollista, että monet säveltäjät alkoivat kaivata musiikkiin jälleen jatkuvuutta ja profiloituvia sointiobjekteja yksittäisestä sävelpisteestä toiseen tapahtuvan etenemisen sijaan.

Vaikka täyssarjallisuuden aika olikin lyhyt, oli sarjallisuudella merkittävä vaikutuksensa koko 1900-luvun loppupuolen musiikin kehitykseen. Sarjallisuuden jälkeisessä musiikissa on esiintynyt entistä vähemmän perinteisiä melodisia teemoja. Sarjallisuuden ajoista lähtien säveltäjät ovat kiinnittäneet melodian, harmonian ja ylipäätään säveltasojen lisäksi entistä enemmän huomiota myös muihin parametreihin. Sarjallisuuden seurausilmiönä syntyivät mm. aleatorinen musiikki, kenttäteknikka sekä ajan mittaan joukko muita ns. jälkisarjallisia tekniikoita.⁸ Sarjallisuudesta sai

⁷ Heininen ei tekstissään määrittele musiikillista objektia ja oliota eikä näiden eroja.

⁸ ”Jälkisarjallisuus” on tunnetusti ongelmallinen termi, joka ei varsinaisesti kerro musiikista paljoakaan. Mikko Heiniön mukaan termillä on ”saatettu varsin laveasti viitata mitä erilaisimpiin sarjallisuutta seuranneisiin tyyliin tai tekniikoihin, kunhan ne ovat jollakin tavoin pyrkineet uudistuksiin” (Heiniö 1995: 394). Jälkisarjallisuus-termin käytölle näen kaksi perustetta, joista ensimmäinen on lähinnä käytännöllinen, toinen periaatteellinen. Jälkisarjallisuus on ensinnäkin yleisesti tunnettu ja käytetty termi, joka laajoissa lukijapiireissä herättää jonkinlaisia mielikuvia puheena olevasta musiikista. Siksi termiä voidaan mielestäni käyttää silloin, kun sen avulla ei ole tarkoituksaan kuvata musiikin tyyliä tai sävellystekniikkaa mitenkään täsmällisesti ja jos voidaan olettaa, että lukijoilla on edes jollain tavalla yhtenevä käsitys termin merkityksestä. Toisaalta vaikka termi jälkisarjallisuus ei musiikista tai sävellystekniikasta kovin paljon kerrokaan, kertoo se kuitenkin jotain musiikin takana olevasta traditiosta, filosofisesta taustasta ja arvomaailmasta. Mikko Heiniö määrittelee jälkisarjallisuuden väljästi ”suuntaukseksi, joka luopui rivitekniikasta ym. sarjallisuuden konstruktivisista keinoista, mutta säilytti sarjallisen (tai dodekafonisen) musiikin atonaalisen intervallikielen sekä sen melodis-rytmisen eriytyneisyyden ja kompleksisen polyfonian” (Heiniö 1995: 394).

vaikutteita myös Iannis Xenakis, joka käytti sävellyksissään tilastollisia menetelmiä orkesterin sointimassojen ohjailuun.

2.3 Tekstuuriterminologian vakiintumattomuudesta ja säveltäjien tekstuuriajattelun eroista

”Pistemusiikin” aika päättyi siis täyssarjallisuuden myötä. Modernistista ideologiaa tunnustavat säveltäjät eivät viime vuosikymmeninä ole musiikkiaan esitellessään kuitenkaan yleensä enää käyttäneet termiä teema.⁹ Toisaalta säveltäjien teksteissä on viime vuosikymmeninä viitattu täyssarjallisuuden aikaa vähemmän myös rivirakenteisiin sekä muihin säveltäso-organisaation ”piilokonstruktion” piiriin luettaviin asioihin, sillä niiden merkitys on alettu usein ymmärtää sävellyksen kokonaismuodon ja kuulovaraisen hahmottamisen hahmottamisen kannalta toissijaiseksi. Säveltäjät ovat konserttien käsiohjelmateksteissä, uuden musiikin lehdissä julkaistuissa kirjoituksissa, muissa teksteissä, haastatteluissa sekä luentopuheissa sen sijaan toistuvasti puhuneet ilmiöistä, jotka kuuluvat (laajasti ymmärretyn) tekstuurikäsitteen piiriin.

Tekstuurinkäsitteen alaan kuuluivat jo 1960-luvulla keksityt termit *kenttä* ja *aleatorinen kontrapunkti*. Musiikkiaan kuvatessaan säveltäjät ovat viime vuosikymmeninä käyttäneet myös mm. termejä *ele*, *aihe*, *hahmo*, *figuuri*, *kuvio*, *temaattinen teksturi*, *tekstuuripinta*, *tekstuuritaso* sekä *sointimassa*. Kun säveltäjät ovat kuvanneet edellä mainituilla tai niiden kaltaisilla termeillä teoksiaan tai musiikillista ajatteluaan, he ovat yleensä viittaneet musiikillisiin tilanteisiin, joissa esiintyy enemmän jatkuvuutta sekä selkeästi profiloituvia musiikillisia objekteja kuin 1950-luvun ns. pistemusiikissa. Yhteistä edellämainituille termeille on kuitenkin myös se, etteivät ne viittaa tarkan intervallirakenteen omaaviin melodioihin. Sen sijaan kaikki edellämainitut termit kuvaavat tilanteita, jossa musiikin ensisijaisena hahmottajana ja sointiobjektina on musiikin koko teksturi.

⁹ Modernistisilla säveltäjillä tarkoitan karkeasti ottaen niitä säveltäjiä, jotka eivät ole tunteneet kiinnostusta uustonaalisuutta ja muuta tyylirestaatiota kohtaan. Nähdäkseni modernistisen säveltäjän ajatteluun kuuluu myös jollain tasolla ilmenevä musiikillinen edistysusko sekä sarjallisuuden

Tekstuurin ilmiöitä kuvaava terminologia ei ole kuitenkaan vakiintunutta. Toisaalta säveltäjät ovat viitanneet samantapaisiin tekstuuri-ilmiöihin eri termein, toisaalta eri säveltäjien antamat merkityssisällöt samoille termeille ovat saattaneet vaihdella.

Eroja on luonnollisesti myös siinä, minkälaista musiikillista ajattelua säveltäjien käyttämä tekstuuriterminologia ylipäättään implikoi. Tässä suhteessa tärkeimmät erot koskevat nähdäkseni säveltäjien suhdetta musiikilliseen ajankäyttöön, musiikillisen ajan jaksottamiseen ja muodontaan. Osa säveltäjien käyttämistä tekstuuritermeistä tuntuu viittaavan sellaisiin hahmoihin tai eleisiin, jotka jaksottavat musiikillista aikaa pienoismuotojen tasolla perinteisten fraasien tai säkeiden tapaan.¹⁰ Näillä hahmoilla tai eleillä on perinteisten fraasien ja säkeiden tapaan alku ja loppu sekä kenties selkeä liikesuunta tai kaarros. Hahmot ja eleet taas muodostavat muiden vastaavien pienten muotoyksiköiden kanssa laajempia, hierarkkisesti jaksottuvia muotokokonaisuuksia. Nykysäveltäjien tekstuuritermeillä kuvaamat hahmot tai eleet eroavat perinteisistä teemoista ja fraaseista kuitenkin siten, että ne muodostuvat musiikin koko tekstuurista tai vähintäänkin useamman äänen tai linjan yhteisvaikutuksesta, toisin kuin perinteiset teemamelodian säkeet. Toinen ero on siinä, ettei tekstuuritermein kuvattujen hahmojen tai eleiden tarkka intervallisisältö välttämättä ole niiden identiteetin kannalta oleellinen.

Osa säveltäjien käyttämästä tekstuuriterminologiasta sen sijaan kertoo ainoastaan tekstuurin *ominaisuuksista* ja niiden mahdollisesta muuttumisesta. Tämäntapaiseen terminologiaan liittyy usein ajatus musiikista pitkinä *sointipintoina*, joiden *ominaisuuksia* useat parametrit määrittävät; musiikin eteneminen, jännitteet ja muoto syntyvät tällaisen ajattelun mukaan sointipinnan ominaisuuksien vähittäisestä tai nopeasta muutoksesta. Tekstuurin ominaisuuksista puhuva sointipinta-ajattelu näkee musiikin yleensä jatkuvana ja yhtenäisenä prosessina, johon eivät kuulu fraasinomaiset, alun ja lopun rajaamat hahmot tai muut pienet muotoyksiköt. Viime vuosikymmeninä suosittu sointipinta-ajattelu onkin mielestäni selvä irtiotto musiikin

näkeminen historiallisesti johdonmukaiseksi reaktioksi dodekafoniaan ja muihin 1900-luvun alkupuolen ilmiöihin.

¹⁰ Kun käytän tässä alaluvussa sanoja ”le” tai ”hahmo”, viittaan yleisesti lyhyisiin musiikillisiin tapahtumiin tai muotoyksiköihin, joilla on alku ja loppu. En siis viittaa vielä tässä vaiheessa esimerkiksi Paavo Heinisen nimenomaisesti ”hahmoiksi” kutsumiin ilmiöihin.

perinteisistä hahmotustavoista, koska se ei tunnusta fraasien tai säkeiden kaltaisten pienten muotoyksiköiden merkitystä musiikillisen ajan jaksottajana.

3 PAAVO HEINISEN TEKSTUURITERMINOLOGIAN JA TEKSTUURIAJATTELUN ESITTELYÄ

3.1 *Miten sävellykseni ovat syntyneet*

Paavo Heinisen teksti *Miten sävellykseni ovat syntyneet* (1976) on julkaistu Erkki Salmenhaaran toimittamassa samannimisessä kirjassa, jossa 1970-luvulla toimineet suomalaiset nykysäveltäjät kirjoittivat sävellystyöstään ja sävellystensä syntyprosesseista.

Heininen selvitti kirjoituksessaan monin tavoin 1970-luvun aikaista sävellystekniikkaansa ja musiikillista ajatteluaan. Hän ei tässä tekstissä kuitenkaan käsitellyt tarkemmin tekstuureja musiikkinsa hahmottajana eikä esittänyt kovin monia uusia tekstuuritermejä. Monista tekstin yksityiskohdista voi silti päätellä, etteivät musiikilliset objektit Heiniselle 1970-luvullakaan merkinneet välttämättä ensisijaisesti melodioita. Heininen kirjoittaa mm. seuraavaa:

Epäilemättä melodia on minulle musiikin keskeisin elementti, ja varsinkin viime aikoina olen eliminoinut koloristiset mutta paljolti myös rytmiset ja harmoniset seikkailut melodis-arkkitehtonisen työn hyväksi. Kuitenkin musiikin arkkityyppi on minulle sellainen sävelhahmo, jossa melodisten rinnalla myös rytmiset, harmoniset, koloristiset, jopa tooppis-avaruudelliset ominaisuudet ovat tasa-arvoisia ilmaisutekijöitä. (Heininen 1976: 53.)

Lainauksessa esiintyy kaksi Heinisen omaa tekstuuritermiä: *sävelhahmo* ja *tooppis-avaruudelliset ominaisuudet*. Kumpakaan termiä Heininen ei varsinaisesti määrittele. Termin *sävelhahmo* sisältö on kuitenkin lainauksen kokonaisuudesta pääteltävissä: *sävelhahmolla* Heininen tarkoittaa mielestäni sellaista alun ja lopun rajaamaa musiikillista objektia tai fraasiin verrattavaa pientä muotoyksikköä, jossa melodian ohella keskeisiä parametrejä voivat olla myös rytmi, harmonia, sointiväri tai tekstuuri. Lainauksen lopussa esiintyvä termi *tooppis-avaruudelliset ominaisuudet* jää sen sijaan epäselväksi. *Tooppisilla ominaisuuksilla* Heininen tuskin viittaa 1700-luvun teoriaan musiikillisista toopeista, sillä hän ei tekstissä lainkaan puhu klassismin ajan tooppiajattelun roolista musiikissaan. On pikemminkin luultavaa, että *tooppiset*

ominaisuudet ja *topiikka* tarkoittavat lainauksessa äänen stereofonisia ominaisuuksia, toisin sanoen äänen tulosuuntaa ja sen vaihteluja tilassa. Tällaisen merkityksen *topiikka*-termille Heininen antaa myös myöhemmässä *Sarjallisuus*-artikkelissaan (Heininen 1998: 61, 73). Ilmaus *avaruudelliset ominaisuudet* voisi tarkoittaa samaa kuin edellä esittämäni tulkinta tooppisista ominaisuuksista, toisin sanoen äänen tulosuuntaa, sijaintia ja liikettä *tila-avaruudessa*. Toisaalta termi *avaruudelliset ominaisuudet* voisi tarkoittaa myös äänten sijoittelua musiikin tekstuurin *rekisterillisessä avaruudessa*. Epäselväksi jää, kumpaa asiaa *avaruudellisilla ominaisuuksilla* tekstissä tarkoitetaan. Otaksun kuitenkin, että Heininen tarkoittaa *avaruudellisilla ominaisuuksilla* äänen tulosuuntaa ja sen muutoksiin liittyviä tekijöitä. Jos näin on, tulee myös luontevaksi liittää *tooppiset* ja *avaruudelliset ominaisuudet* yhteen termiksi *tooppis-avaruudelliset ominaisuudet*.

Lainauksen kaksi toteamusta näyttävät lisäksi olevan ristiriidassa keskenään. Ensin Heininen nimeää melodian musiikkinsa keskeisimmäksi elementiksi ja toteaa kolorististen, harmonisten ja rytmisten kokeilujen paljolti joutuneen väistymään sen tieltä. Välittömästi tämän jälkeen hän kuitenkin ilmoittaa, että musiikin arkkityyppi onkin hänelle sellainen sävelhahmo, jossa melodian rinnalla myös useat muut ominaisuudet tai parametrit, myös edellä mainitut, ovat tasa-arvoisia ilmaisutekijöitä.

Lainausta tarkasteltaessa on otettava huomioon tekstin kirjoitusajankohta ja säveltäjän kehitysvaihe tänä aikana. 1970-luvun puoliväli on ollut Heinisen säveltäjänuralla tärkeä taitekohta. Näihin aikoihin Heininen luopui 12-säveltekniikasta, jota hän oli käyttänyt vuodesta 1957. Heinisen tyyli ja sävelkieli muuttuivat vuoden 1976 tienoilla myös muilla tavoin.

1960-luvulla ja 1970-luvun alkupuolella Heininen oli modernististen teostensa saaman nuivan vastaanoton seurauksena säveltänyt joukon ns. tyyliteltyjä teoksia, joissa säveltäjän omien sanojen mukaan vain ”kaukaa vihjataan hänen sisäisen sävelkuvittelunsa maailmaan sen täyden toteuttamisen sijasta” (Heininen 1976: 62). Lievästi tyyliteltyjä teoksia olivat Heinisen mukaan mm. urkuteos *Oculus aquilae* (1968) ja *pianosonaatti op. 32a* (1974), voimakkaasti tyyliteltyjä taas mm. *toinen pianokonsertto* (1966), *sonaatti viululle ja pianolle* (1970) ja *Libretto della primavera* (1971) (Heininen 1976: 62). Vaikka tyyliteltyt teokset Heinisen näkökulmasta

olivatkin klassismia, eivät ne kuulijoiden näkökulmasta edustaneet mitään ”helppoja” ratkaisuja, sillä Heininen säilytti näissäkin teoksissa dodekafonisen sävelkielen sekä siihen kuuluvan jatkuvan varioinnin periaatteen. Ero koko persoonallisuuden voimalla tehtyihin ei-tyyliteltyihin sävellyksiin on kuitenkin selvästi havaittavissa: verrattuna ei-tyyliteltyihin teoksiin on tyyliteltyjen teosten rytmiikka yksinkertaisempaa, tekstuuri pelkistetympää ja muodonta selkeämpää. Sitaatin ensimmäinen toteamus melodian keskeisyydestä sekä kolorististen, rytmisten ja harmonisten seikkailujen eliminoimisesta tulee ymmärrettäväksi, kun muistetaan, että Heinisen tuotanto vuosilta 1966–1975 oli ollut valtaosin nimenomaan ns. tyyliteltyjä teoksia. Niissä musiikin keskeisin elementti epäilemättä olikin melodia.

1960-luvun alussa ja 1970-luvun puolivälin jälkeen Heininen taas sävelsi ei-tyyliteltyjä teoksia, joissa melodia ei useinkaan ollut keskeinen elementti, vaan joissa useat eri parametrit todella olivat keskeisessä ja suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa. Tätä taustaa vasten voidaan ymmärtää sitaatin loppuosan toteamus monien tasa-arvoisten ominaisuuksien muodostamista *sävelhahmoista*.

Vuosien 1960–1965 teoksissa oli vaikutteita sarjallisuudesta, joten niihin ajatus eri parametrien tasa-arvoisesta käytöstä kuului luontevasti. Heininen toteaa tämän ajan teoksista kirjoituksensa loppupuolella seuraavaa:

Vuosien 1960–65 teoksissa tein uuden yrityksen eteenpäin [...] mutta ratkaisevaa askelta moniulotteiseen sarjatekniikkaan en ottanut, vaan yritin toteuttaa yhtenäistä musiikillista maailmankuvaa, jossa sarjallisuuden ja aleatorisuuden tarjoamat teknilliset ja sointimahdollisuudet olisivat osatekijöinä (Heininen 1976: 61–62).

Heinisen mainitsemaan musiikilliseen maailmankuvaan, jossa sarjalliset ja aleatoriset mahdollisuudet ovat osatekijöinä, voi mielestäni hyvin kuulua ensimmäisen sitaatin loppuosan ajatus useiden tasa-arvoisten ominaisuuksien tai parametrien muodostamista sävelhahmoista. Tällaisista sävelhahmoista puhuessaan Heininen viitanee siis osaltaan omiin 1960-luvun alkupuolen teoksiinsa.

Ensimmäisen sitaatin loppuosan sävelhahmoista puhuessaan Heininen lienee toisaalta viitannut myös tuleviin, 1970-luvun lopun teoksiinsa, joiden sävellystekniikkaa ja

ilmaisumaaailmaa hän jo hahmotteli vuonna 1976 (Heininen 1976: 63). Tekstin kirjoitusajankohdan (1976) tienoilla Heininen oli jättämässä lopullisesti tyylittelyn kautta taakseen. Hän siirtyi vuoden 1977 tienoilla jälkisarjalliseen tyyliin ja sävellystekniikkaan, jota hän itse on kutsunut *polyparametriseksi* säveltämiseksi. Uusi tyyli merkitsi tavallaan paluuta nuoruuden sarjallisiin ideoihin, mistä seurasivat vuosien 1966–1975 teoksiin verrattuna eri parametrien itsenäisyyden lisääntyminen, melodian merkityksen väheneminen sekä tekstuurin merkityksen korostuminen musiikin kuulonvaraisessa hahmotuksessa. Samalla Heininen luopui 12-sävelrivien käytöstä, mutta täyskromaattinen sävelkieli toki säilyi. 1970-luvun lopulla alkaneen polyparametrisen vaiheen keskeisiä teoksia olivat mm. nauhateos *Maiandros* (1977), laulusarja *Reality* (1978), orkesteriteos *Dia* (1979), *kolmas pianokonsertto* (1981) sekä ooppera *Silkkirumpu* (1981–1983).

Koko tekstistä *Miten sävellykseni ovat syntyneet* voi havaita, että se on kirjoitettu kahden kehityskauden, vuosien 1966 – 1975 tyylittelyvaiheen ja sitä seuranneen ei-tyylittelevän polyparametrisen vaiheen taitteessa. Tekstin loppupuolella Heininen kyseenalaistaa omia tyylittelyratkaisujaan:

Teinkö väärin, kun annoin ulkoisten seikkojen vaikuttaa työhöni [...] (Heininen 1976: 62).

Heininen myös puolustaa nuoruutensa tinkimättömiä sarjallisia sävellyksiä sekä viihjaa palaavansa näiden teosten maailmaan:

Mutta jotkut myöhemmät kokemukset ovat osoittaneet, että todella olin periaatteellisesti oikeassa silloin kun sävelsin kvinteton, *Musique d'été*n, *Adagion*, I pianokonserton ja *Discantus I:n* [teoksia vuosilta 1961–1965], ja että juuri tätä suuntaa velvollisuuteni on edelleen tutkia. Sillä rehellisen säveltäjän tehtävänä olisi prosessoida koko sisäisen kuulemisensa fantasiamailma taiteellisiksi muodoiksi, leikkaamatta siitä mitään pois [...] (Heininen 1976: 62).

Heininen puhuu kirjoituksessaan runsaasti muotoajattelustaan. Keskeinen muodon ongelma näyttää hänelle olevan ”yhtenäisyyden luominen materiaaliin, joka laajuudellaan ja detaljirunsaudellaan uhkaa räjäyttää koheesion” (Heininen 1976: 58).

Tähän ongelmaan Heininen haluaa etsiä ”positiivisia ratkaisuja, joissa muoto kesyttäisi koko sisältörunsauden kuristamatta sitä” (Heininen 1976: 58). Tässä yhteydessä kirjoituksessa esiintyy tekstuuritermi *hahmo*. Heininen toteaa:

Pienoismuotojen osalta vaikeutta merkitsee se, että musiikkini perusyksikkö on *hahmo* [kursivointi Heinisen] eikä karakteri tai tekstuuri. Hahmolla on luonteenomainen alku, painopiste ja päätös, eikä niitä siis voi sitoa peräkkäin yhtä helposti kuin laulumelodian säkeitä tai perpetuum-mobile-figuraation niveliä. Mutta juuri tässä suhteessa on Sibelius hyödyllinen opettaja 70-luvullakin – sitä suuremmalla syyllä, kun viime vuosikymmenien suuret muoto-oivallukset on luotu globaalisemman musiikkikäsityksen puitteissa. (Heininen 1976: 58.)

Tässä sitaatissa Heininen tekee selkeän eron *hahmojen* ja *laulumelodian säkeiden* välillä. Hän ei valitettavasti tule tarkkaan määritelleeksi, mikä *hahmo* on. On kuitenkin syytä olettaa, etteivät *hahmot* Heiniselle tarkoittaneet välttämättä melodioita, vaan ne saattoivat merkitä usean eri parametrin tapahtumien tuloksena tai useamman äänen tai linjan yhteisvaikutuksena syntyvää sointiobjektia, jolla on, kuten Heininen itsekin toteaa, *alku, painopiste ja päätös*. Äskeisen sitaatin *hahmo* onkin kenties suurin piirtein sama asia kuin ensimmäisessä sitaatissa mainittu *sävelhahmo*, jossa ”melodisten rinnalla myös rytmiset, harmoniset, koloristiset, jopa tooppis-avaruudelliset ominaisuudet ovat tasa-arvoisia ilmaisutekijöitä”.

Määrittelemättä jää myös Heinisen termi *perusyksikkö*. Luullakseni *perusyksikkö* tarkoittaa kestoltaan fraasiin tai säkeeseen rinnastettavaa pientä muotoyksikköä, joka Heinisellä siis on sisällöltään *hahmo*.

Mitä tarkoittaa Heinisen toteamus, ettei hänen musiikkinsa perusyksikkö ole *karakter*i eikä *tekstuuri*? Kyse ei mielestäni ole siitä, että Heininen olisi halunnut korostaa musiikkinsa melodisuutta. Termiä *karakter*i Heininen lienee käyttänyt siinä merkityksessä, joka sillä on ollut Usko Meriläisen musiikista puhuttaessa. Heininen ei pidä *karakteria* musiikkinsa perusyksikkönä uskoakseni sen vuoksi, että hän on halunnut tehdä pesäeron Usko Meriläisen musiikilliseen ajatteluun.¹¹ *Tekstuuria*

¹¹ Usko Meriläisen musiikin yhteydessä ovat termejä ”karakter” ja ”karakteritekniikka” käyttäneet sekä Meriläinen itse että hänen musiikkinsa muut kommentaattorit, kuten mm. Heininen laajassa Meriläis-tutkielmassaan (Heininen 1972b). Termien ”karakter” ja ”karakteritekniikka” käytöstä ja

Heininen taas ei näe musiikkinsa perusyksikkönä kenties siksi, että hän on tahtonut erottautua sointipintoja ja klusterikenttiä 1960- ja 1970-luvuilla kirjoittaneista säveltäjistä, kuten Ligetistä ja Lutoslawskista.¹²

Monelle lukijalle saattaa termi *globaalinen musiikkikäsitys* ja ajatus Sibeliuksen liittymisestä tällaiseen musiikkikäsitykseen tuottaa ongelmia. Termejä *globaalinen musiikkikäsitys*, *globaalinen muotoajattelu* tai *globaaliset lähtökohdat* ovat käyttäneet Heinisen lisäksi mm. Mikko Heiniö (Heiniö 1995: 463, 472, 482). Heininen ei määrittele termiään *globaalinen musiikkikäsitys*; sen sijaan Heiniön mukaan *globaalissa muotoajattelussa* musiikin ”hahmotuksellisia yksiköinä ovat kokonaiset tekstuurit, sointipinnat” (Heiniö 1995: 463).

Heinisen kanssa sävellystunneilla käymieni keskustelujen perusteella olen kuitenkin tullut siihen johtopäätökseen, että *globaalinen* -termillä voidaan musiikin yhteydessä tarkoittaa useita eri asioita. Säveltämisen *globaaliset lähtökohdat* voivat ensinnäkin merkitä sellaista käytännön sävellystyön strategiaa, jossa uuden teoksen suunnittelu aloitetaan sävellyksen kokonaisuudesta tai muista kokonaisuuteen liittyvistä ideoista käsin. Tämän strategian vastakohtana on sävellysmetodi, jossa uutta teosta ideoitaessa keksitään ensin lyhyitä motiiveja, ideoita tai aiheita, joiden kehittelytavat ja niistä syntyvä kokonaisuus selviävät vasta myöhemmin sävellysprosessin aikana. Toisaalta ne parametrit, joiden tapahtumien perusteella sävellyksen kokonaisuus määrittyy, ovat *globaalisen musiikkikäsityksen* mukaan ensisijaisesti muita kuin säveltasot ja melodia. *Globaalissa musiikkikäsityksessä* teksturi kaikkine siihen kuuluvine ilmiöineen on keskeinen parametri, samoin dynamiikka ja sointiväri. *Globaalinen musiikkikäsitys* merkitsee siis musiikin hahmottamista ensisijaisesti tekstuurin ja soinnin perusteella, ei esimerkiksi harmonisten alueiden pohjalta eikä perinteisistä satsillisista lähtökohdista, joiden mukaan musiikissa nähtiin selkeästi erilliset melodia ja säestys. *Globaalista musiikkikäsitystä* edustavat näin ollen mm. monet 1960-luvun tekstuurimusiikkiteokset, kuten esimerkiksi Ligetin edellä mainittu *Atmosphères* (1961).

merkityssisällöstä sekä Usko Meriläisen musiikillisesta ajattelusta katso esimerkiksi Meriläinen 1976: 103–115 sekä Heininen 1972b

Kirjoituksensa loppupuolella Heininen ilmaisee halunsa hyödyntää entistä monipuolisempia musiikillisia keinovaroja ja ilmaisutapoja:

Minun materiaalialueeni muodostaisivat siis kaikki ne äänet ja äänten väliset suhteet, joita viime vuosien instrumentaalinen ja elektroninen musiikki – myös jazz ja pop sekä eksoottinen musiikki – on löytänyt. (Heininen 1976: 62.)

Heininen myös kertoo aikovansa tähdätä sävellystyössään yhä enemmän eri parametrien samanarvoisuuteen. Näin hän tulee samalla viitanneeksi seuraavina vuosina syntyneisiin polyparametrisiin teoksiinsa:

Mutta sarjallisen tekniikan tapa luoda detaljeista muotoa, sen enempää kuin sekään, mitä Lutoslawskin ja Ligetin musiikki on meille opettanut musiikillisesta muodosta, ei tarjoa sellaisenaan mallia minun fantasiamaailmani organisoinnille. Mielessäni väikkyä jotain, johon jälleen voisi soveltaa nimitystä 'pistemusiikki': yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatioita, joissa eivät vain rytmiset ja dynaamiset, melodiset ja harmoniset, koloristiset ja avaruudelliset ominaisuudet vaihdu pisteestä pisteeseen vaan myös näiden karakteridimensioiden keskinäiset painotussuhteet. Musiikkini perusyksikkönä olisi siis laajennettu intervallikäsité: suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen. (Heininen 1976: 62–63.)

Edellisessä lainauksessa on lyhyesti kiteytetty Heinisen seuraavien vuosien polyparametrinen tekniikka. Tätä tekniikkaa Heininen selvittää tarkemmin *Sarjallisuus*-artikkelin kolmannessa luvussa, jonka ajatuksia ja terminologiaa käyn läpi alaluvussa 3.3.3.

Edellisessä lainauksessa esiintyy useita Heinisen omia tekstuuritermejä: *yksilölliset sävelpisteet*, *yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatiot*, *avaruudelliset ominaisuudet*, *karakteridimensiot*, *karakteridimensioiden keskinäiset painotussuhteet*, *laajennettu intervallikäsité*, *multidimensionaalinen karakteripiste*. Heinisen mielessä siis väikkyi musiikki, jossa *yksilölliset sävelpisteet* muodostavat yhdessä *konfiguraatioita* eli hahmoja (lat. *configuratio* = ulkoinen muoto, hahmo). Heinisen mielessä väikkyyneessä musiikissa *sävelpisteiden* eri parametrien arvot ja ominaisuudet vaihtuvat pisteestä pisteeseen. Vaihtelua tapahtuu myös siinä, mikä parametri

¹² Esimerkiksi Ligetin teoksesta *Atmosphères* (1961) on sangen vaikea löytää Heinisen mainitsemia *hahmoja*, joilla on alku, painopiste ja päätös.

missäkin sävelpisteessä on kuulonvaraisen hahmotuksen kannalta dominoiva; tätä tarkoittaa *karakteridimensioiden keskinäisten painotussuhteiden* vaihtuminen. Näin ollen *karakteridimensio*-termillä ei tässä ole mitään tekemistä Usko Meriläisen karakteritekniikan kanssa. Kun pisteestä toiseen siirryttäessä eri parametrien ominaisuudet vaihtuvat ja eri parametrit vuorollaan dominoivat, syntyy *suhteita multidimensionaalisista karakteripisteistä toisiin*. Näiden suhteiden kuvaamiseen taas tarvitaan *laajennettua intervallikäsitettä*, jolla voidaan kuvata sävelpisteiden välillä tapahtuvia muutoksia kaikissa parametreissa, joissa muutosta tapahtuu. *Laajennettua intervallikäsitettä* Heininen on *Sarjallisuus*-artikkelin kolmannessa luvussa kuvannut myös termeillä *totaalinen intervalli* ja *karakter-intervalli*. Näihin termeihin ja niihin liittyviin esimerkkeihin palaan alaluvussa 3.3.3.

Ilmaukset *yksilöllinen sävelpiste* ja *multidimensionaalinen karakteripiste* viittaavat mielestäni siihen, etteivät nämä termit merkitse Heiniselle välttämättä yksittäistä ääntä tai säveltä. Sen sijaan nämä termit voivat Heiniselle käsittääkseni merkitä myös *tekstuuri-ilannetta*, joka muodostuu useasta äänestä sekä monen parametrin ominaisuuksista ja tapahtumista. Tähän viittaisi sekin, että Heinisen suunnittelemassa musiikissa rytmiset, melodiset, harmoniset ja avaruudelliset ominaisuudet vaihtuvat pisteestä toiseen; edellä mainittuja ominaisuuksiahan ei voi olla pelkällä yksittäisellä sävelellä tai äänellä.

Kaiken kaikkiaan viimeisessä lainauksessa hahmoteltu ajattelutapa merkitsee siirtymistä entistä kauemmas perinteisestä satsillisesta ajattelusta, jossa musiikin keskeisinä elementteinä nähtiin melodia ja sitä tukeva harmonia. Mutta musiikin ajallisia jaksotustapoja Heininen ei mielessään väikkyvällä uudennaisella ”pistemusiikillaan” luvannut muuttaa: *yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatioista* puhuessaan Heininen ei sanonut, etteikö niilläkin olisi kirjoituksessa aiemmin mainittujen *hahmojen* tapaan ”alku, painopiste ja päätös”.

3.2 *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa*

Heinisen kirjoitus *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa* oli Suomen rakennustaiteen museossa 2.11.1983 pidetty laaja esitelmä, joka sisältyi luentosarjaan ”Arkkitehtuurin rajat: kontekstuaalisia määrittäjiä”. Kenties esitelmän kohdeyleisöstä johtuen Heininen ei kirjoituksessaan selvitä omaa sävellystekniikkaansa kovinkaan perusteellisesti. Tekstin näkökulmat ovat ennen kaikkea filosofisia ja poikkitaiteellisia; tosin Heininen esittää kirjoituksessaan myös omia näkemyksiään musiikkianalyysistä sekä nykymusiikin kehityksestä.

Vapaus ja lainalaisuus musiikissa -teksti on kirjoitettu seitsemän vuotta myöhemmin kuin edellä käsitelty kirjoitus *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Vuonna 1983 Heininen oli jo jättänyt tyylittelyn kaudet taakseen. Hän oli ehtinyt säveltää useita polyparametrisia teoksia, kuten mm. *Silkkirumpu*-oopperan (1981–1983), ja vuonna 1983 hän eli monessa mielessä radikaaleinta ja modernistisinta vaihettaan säveltäjänä.

Tekstissä on yksi kohta, joka on tämän tutkimuksen kannalta relevantti. Heininen toteaa uudessa musiikissa tapahtuneista hahmotustapojen muutoksista seuraavaa:

Teeman käsitteen on uudessa musiikissa korvannut äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti. Ja nyt ääni tarkoittaa kaikkea, mikä soi yhtä aikaa, eikä vain yhden esittäjän osuutta, stemmaa. Bartókista lähtien oliomaisuuden tilalle on tullut ominaisuuspaketteja, jotka vaihtavat sisältöään niin monimuotoisesti, että enää ei komponoida olioita vaan ominaisuuksia; musiikin sointi kokonaisuudessaan on kantoaalto, jota moduloidaan karakteriominaisuuksilla. (Heininen 1983: 21.)

Lainauksessa esiintyy muutamia tekstuuritermejä: *äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti, ominaisuuspaketti, karakteriominaisuus*.

Heininen ei puhu lainauksessa omasta musiikistaan, vaan uudenlaisista ajattelu- ja hahmotustavoista uudessa musiikissa yleensä. Lainauksen voimakkaat ja vahvasti yleistävät lausunnot on kuitenkin nähtävä mielipiteinä, jotka kertovat vähintään yhtä

paljon esittäjästään ja tämän ajatusmaailmasta kuin puheen kohteena olevasta musiikista.¹³

Lainauksesta voi tehdä sen johtopäätöksen, että 1980-luvulle tultaessa periaate eri parametrien tasavertaisuudesta oli Heinisen ajattelussa entisestään vahvistunut. Tekstistä voi myös todeta, että teeman ja melodian merkitys Heiniselle oli edelleen vähentynyt: Heinisen mukaan enää ei komponoida *olioita* (=teemoja), vaan *ominaisuuksia*.¹⁴ Musiikin hahmotuksen kannalta olennaisia elementtejä olivat Heiniselle nyt *äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti* sekä *ominaisuuspaketit*. Koska äänen kaikki karakterit (= kaikki parametrit) luovat Heinisen mukaan *tietyn hetken identiteetin*, ja koska ”ääni tarkoittaa kaikkea, mikä soi yhtä aikaa”, merkitsevät ilmaukset *tietyn hetken identiteetti* ja *ominaisuuspaketti* mielestäni suunnilleen samaa kuin termi *tekstuuritilanne*. Uskon Heinisen siis tarkoittavan, että nykysäveltäjä komponoi teemojen sijasta *tekstuuritilanteita*, jotka vaihtelevat monimuotoisesti ja monipuolisesti.

Lainauksessa esiintyvät ilmaukset *kantaaalto* ja *modulointi* ovat myös keskeisiä Heinisen termejä. *Kantaaalto*-termin Heininen selittää *Sarjallisuus*-artikkelin toisessa luvussa (Heininen 1998: 52–53), *moduloinnin* saman artikkelin toisessa ja kolmannessa luvussa (Heininen 1998: 52, 66–75). Palaan näihin termeihin, niiden merkityssisältöihin ja niihin liittyviin esimerkkeihin tarkemmin alaluvussa 3.3.3.

Käsittelen tässä kuitenkin vielä lyhyesti edellisen lainauksen loppuosaa, jossa äsken mainittuja termejä esiintyy. Mitä tarkoittaa musiikin soinnin moduloiminen *karakteriominaisuuksilla*? Termi *karakteriominaisuus* tarkoittaa ymmärtääkseni suunnilleen samaa kuin *parametri*. Soinnin moduloiminen *karakteriominaisuuksilla* voisi siis tarkoittaa tilannetta, jossa soinnin ja tekstuurin ominaisuudet pysyvät joidenkin parametrien osalta ennallaan, mutta yhden tai useampien parametrien osalta muuttuvat. Toisaalta *moduloiminen karakteriominaisuuksilla* voi Heinisellä tarkoittaa myös tietyssä parametrissa esiintyvän *funktion* tai *motiivin* siirtämistä toisen

¹³ Tätä taustaa vasten voidaan mielestäni ymmärtää esimerkiksi seuraava varsin suoraviivaisesti yleistävä lainauksen kohta: ”Bartókista lähtien oliomaisuuden tilalle on tullut ominaisuuspaketteja[...] (sic!)”.

¹⁴ Ilman henkilökohtaista keskusteluyhteyttä Heinisen kanssa lienee mahdotonta tietää, että Heinisen terminologiassa *olio* merkitsee *teemaa*.

parametrin alueelle (ks. Heininen 1998: 52–54). Tällainen olisi esimerkiksi seuraava tilanne: säveltasoparametrin nousevaa glissandoa kuvaava, tasaisesti nouseva funktio siirretään dynamiikkaparametrin alueelle, jolloin tuloksena on crescendo.¹⁵ Palaan Heinisen *modulaatio*-termin merkityssisältöihin sekä *modulaation* ja tekstuurin suhteeseen tarkemmin alaluvussa 3.3.3.

3.3 Sarjallisuus

3.3.1 Sarjallisuus-artikkelin luonteesta

Heinisen teksti *Sarjallisuus* oli alunperin tarkoitettu Lauri Otonkosken toimittamaan kirjaan *Klang – uusin musiikki* (Gaudeamus, 1991), mutta jäi tässä yhteydessä julkaisematta. Teksti julkaistiin lievästi editoituna ja muutamilla uusilla kommentteilla varustettuna, mutta olennaisilta osiltaan alkuperäisessä muodossaan *Sävellys ja musiikinteoria* -lehden numerossa 2/1998.

Sarjallisuus-artikkelin aiheena on otsikon mukaisesti sarjallinen ajattelutapa ja sen eri musiikilliset sovellutukset. Kirjoitus jakaantuu kolmeen osaan.¹⁶ Ensimmäinen osa *Dodekafonia – säveltasojen sarjallisuus* esittelee perinteisen 12-säveltekniikan eli Heinisen terminologian mukaan *yksiulotteisen sarjallisuuden* mahdollisuuksia. Toinen osa *Moniulotteinen sarjallisuus* käsittelee klassista täyssarjallisuutta, sen keskeisiä ideoita ja ongelmia. Täyssarjallisten teosten ja sävellystekniikkojen esittely jää toisessa osassa tosin varsin lyhyeksi ja pintapuoliseksi, sillä osan tärkeäksi teemaksi nousee pikemminkin Heinisen kritiikki 1950-luvun täyssarjallisuutta kohtaan. Toisen osan keskeistä sisältöä ovat myös Heinisen näkemykset sarjallisuuden tärkeimmistä ideoista sekä näiden ideoiden tarkoituksenmukaisista toteutustavoista. Kaikkein eniten Heinisen henkilökohtaisiin visioihin, mielipiteisiin ja kokemuksiin painottuu artikkelin kolmas osa *Sarjallisuus tänään*, jossa Heininen esittelee näkemyksiään siitä, mitä sarjallisen ajatusmaailman perintö tänään voisi olla. Suurin osa *Sarjallisuus*-artikkelin nuottiesimerkeistä on Heinisen omista teoksista. Sarjallisuuteen liittyviä ideoitaan Heininen valaisee myös kuvataiteesta ja kaunokirjallisuudesta lainattujen esimerkkien avulla.

¹⁵ Esimerkki on kirjoittajan.

Artikkelissaan Heininen ei selvästikään pyri esittelemään sarjallisen musiikin ohjelmistoa, historiaa, sävellystekniikkoja tai tutkimuksen teoreettisia näkökulmia mitenkään objektiivisesti tai kattavasti. Sarjallisuuden ilmiöitä ja ajattelutapoja tarkastellaan tekstissä pikemminkin Heinisen omien säveltäjänkokemusten kautta: onhan Heininen itse säveltäjänurallaan kulkenut tien dodekafoniasta sarjallisuuden kautta ”polymodulointiin”.¹⁷ Vaikka artikkelissa on esimerkkejä muidenkin säveltäjien metodeista, on teksti siis ennen kaikkea arvokas dokumentti Heinisen omasta musiikillisesta ajattelusta ja säveltäjänkehityksestä. Toisaalta juuri näkökulmiensa ja ajatustensa subjektiivisuuden vuoksi artikkeli on oman tutkimukseni kannalta kiintoisa, sillä tekstissä, erityisesti sen kolmannessa osassa, Heininen viljelee runsaasti omaa tekstuuriterminologiaansa ja esittelee omaa tekstuuriajatteluaan.

Lukijan kannalta *Sarjallisuus*-artikkelin esitystavassa ja kommunikaatiossa on monia haasteita ja jopa ongelmia.¹⁸ Epäselväksi lopultakin jää, millaista kohderyhmää varten koko artikkeli ylipäänsä on kirjoitettu. Minkäänlaisena ensi johdatuksena sarjallisuuden maailmaan teksti ei ainakaan voi toimia, sillä monet sarjallisuuden historian keskeisetkin ilmiöt ja käsitteet jäävät tekstissä selvittämättä tai mainitaan vain ohimennen. Itse asiassa artikkelin kiinnostavimmat näkökulmat aukeavat uskoakseni vain sellaiselle lukijalle, joka pääpiirteittäin tuntee sarjallisuuden kehitysvaiheet jo ennestään ja on kiinnostunut tutustumaan Heinisen omasta säveltäjäntyöstä kummunneisiin sarjallisuusajatuksiin.

Kirjoittajana Heininen on monesti vaikeaselkoinen, jopa sekava. Heininen tosin usein pyrkii kielenkäytössään eksaktiuteen, mutta käyttää toistuvasti myös poeettisia ja metaforisia ilmaisuja, joiden viesti lukijalle ei voi olla yksiselitteinen. Lukijan vastuulle jää oivaltaa, mitä tyyliä tai ilmaisutapaa ajatellen tekstiä pitäisi milloinkin lukea. Heininen lienee hakenut kielenkäyttöönsä tarkkuutta nimeämällä toistuvasti musiikillisia ilmiöitä luonnontieteestä lainatuin termein. Toisen tieteenalan termien käyttö musiikin yhteydessä ei kuitenkaan välttämättä lisää tekstin havainnollisuutta eikä selkiytä Heinisen ilmaisua. Vaikka lukija näiden termien tavanomaisen

¹⁶ Heininen on nimennyt tekstin kolme pääjaksoa *osiksi*, ei luvuiksi (Heininen 1998: 20).

¹⁷ ”Polymoduloinnista” ks. Heininen 1998: 52–54, 64–76

merkityssisällön sattuisi tuntemaankin, ovat Heinisen niille antamat merkityssisällöt tietenkin erilaisia termien alkuperäisiin käyttötilanteisiin ja merkityssisältöihin verrattuna.¹⁹ Termejään ja käsitteitään Heininen ei yleensä määrittele – ei edes silloin, kun hänen ilmaisunsa ovat itse keksittyjä tai merkityssisällöltään selvästi tavanomaisesta poikkeavia. Heininen siis ilmeisesti olettaa, että kontekstiinsa sidottuina omaperäisimmätkin ilmaisut selittyvät riittävästi.

Artikkelin asiasisällön välittymistä vaikeuttaa myös se, että nuotti- ja kuvaesimerkkien niukat esittelytekstit eivät yleensä riitä kertomaan, mistä esimerkissä todella on kyse. Tekstissä esitettyjä tietoja tai kirjoittajan lainaamia lausuntoja taas on mahdotonta tarkistaa, koska Heininen ei nimeä lähteitään.

Myös jäsentelyltään artikkeli on lukijalle hyvin haastava. Sekä kirjoituksen kokonaisjäsentely että tekstin eteneminen yksittäisten asiakokonaisuuksien sisällä vaikuttavat ajoittain jopa sattumanvaraisilta. Väliotsikoinnin hierarkia jäi ainakin itselleni epäselväksi. Tekstin kokonaismuoto (tai sen puute) kummastuttaa usein, sillä kirjoituksessa aiemmin jo esitettyyn asiaan saatetaan melko yllättäen palata myöhemmin uudestaan.²⁰ Moni tekstissä esitelty ajatus taas todella selviääkin kunnolla vasta myöhemmin, toisen asiakokonaisuuden käsittelyn yhteydessä. Myös yksittäisten aihepiirien sisällä Heinisen ajatuskulkujen eteneminen saattaa vaikuttaa oudolta: paikoin teksti tuntuu olevan kuin tajunnanvirtaa, jossa kirjoittajan hetkelliset oivallukset ja villit assosiaatioketjut saattavat viedä asiasisällön kauaksikin väliotsikon lupaamasta aiheesta. Erityisesti artikkelin kolmannen osan asiasta toiseen poukkoileva esitystyyli saa lukijan epäilemään, että kirjoittajan aika, voimat tai kärsivällisyys ovat loppuneet kesken.

Käsittelen *Sarjallisuus*-artikkeliin sisältyviä tekstuuritermejä sekä Heinisen tekstuuriajatuksia osittain siinä järjestyksessä kuin ne tekstissä esiintyvät, mutta periaatteessa termien ja ajatusten aihepiirien mukaisesti. Heinisen ajatuksia

¹⁸ Tämä koskee uskoakseni sellaistaakin lukijaa, joka tuntee läheisesti Heinisen ajattelua esimerkiksi pitkäaikaisen Heinisen johdolla tapahtuneen sävellysohjoamisen vuoksi.

¹⁹ Luonnontieteestä lainatut termit tuottavat tietenkin vielä enemmän hankaluuksia lukijalle, jonka matemaattis-luonnontieteellinen yleissivistys on heikko.

²⁰ Esimerkiksi termi *supermelodia* määritellään sekä sivulla 68 että sivulla 77.

sarjallisuudesta käyn läpi siltä osin, kun niiden tunteminen on Heinisen tekstuuritermien tai tekstuuriajattelun ymmärtämisen kannalta mielestäni tarpeellista.

3.3.2 *Heinisen täyssarjallisuuskritiikkiin liittyvät tekstuuritermit*

Siteerasin jo edellä, tämän tutkimuksen toisessa luvussa, Heinisen kritiikkiä 1950-luvun täyssarjallisuutta kohtaan. Palaan tähän aiheeseen nyt uudestaan Heinisen tekstuuritermien ja tekstuuriajattelun analyysin merkeissä. Heininen toteaa artikkelin toisessa osassa dodekafonisen ja sarjallisen musiikin hahmotuksen eroista seuraavaa:

Tämän erilaisuuden syyt kiertyvät kaikki ääniolion, objektin käsitteen ympärille. [Sarjallisen] Metodin perustana oli alkeisobjektin käsite, joksi valittiin nuotti, nuottipiste. Mutta kun tämä metodi sitten tuloksena tuotti musiikkia, jossa oli laajoja, röykkiö- tai pilvimäisiä objekteja staattisine ominaisuuksineen, niin tämän asiointilan toteaminen ja johtopäätösten vetäminen siitä tapahtui hitaasti. (Heininen 1998: 40.)

Lainauksessa esiintyy kaksi tekstuuritermiä: *röykkiömäiset objektit* ja *pilvimäiset objektit*. Heinisen mukaan siis sarjallisen musiikin lukuisat nuottipisteet muodostivat yhdessä *röykkiö- tai pilvimäisiä objekteja*, jotka olivat ominaisuuksiltaan staattisia. Toisin sanoen sarjallisen musiikin yksittäisistä nuottipisteistä muodostui Heinisen mielestä staattisia *tekstuuritilanteita*, jotka voitiin havaita yhtenäisinä sointiobjekteina. Näiden ominaisuuksia Heininen taas kuvaa lainauksessa adjektiiveilla *röykkiömäinen* ja *pilvimäinen*. Nämä adjektiivit ovat mielestäni yleisiä luonnehdintoja tekstuuritilanteen tai sointiobjektin ominaisuuksista: esimerkiksi *röykkiömäisyys* ei tässä Heinisellä uskoakseni ole vain yksi parametri, vaan yleisluonnehdinta tekstuuritilanteen kokonaisvaikutelmasta, joka syntyy usean parametrin arvoista ja ominaisuuksista. Tekstuurin *röykkiömäisyyteen* vaikuttavia alaparametreja voisivat taas mielestäni olla ainakin tekstuurin ääniluku, tekstuurin rekisterillinen tiheys, tekstuurin ajallinen tiheys (eli atakkien lukumäärä aikayksikköä kohti), tekstuurin yksittäisten nuottien keskipituus, yksittäisten nuottipituuksien vaihtelu ja säännöllisyyden aste sekä dynamiikka ja sointiväri.

Edellisessä lainauksessa Heininen toteaa myös, että sarjallisilta säveltäjiltä vei kauan aikaa huomata heidän musiikissaan esiintyvät, ominaisuuksiltaan staattiset *röykkiö- tai pilvimäiset objektit*. Epäsuorasti Heininen antaa siis ymmärtää, että sarjallisten

säveltäjien olisi tullut kiinnittää enemmän huomiota näiden *röykkiö- tai pilvimäisten objektien* ja ylipäätään sointimassan ominaisuuksiin, rakentamiseen ja muotoiluun yksittäisten sävelpisteiden parametriarvojen pohtimisen sijaan. Tämän mielipiteensä Heininen toteaa artikkelin toisessa osassa myös myöhemmin:

Kehitys pistemusiikin metodista ja estetiikasta kohti ryhmiä ja ryöppyjä oli tietenkin operointia musiikillisen olion dimensiolla. Mutta siihen aikaan ei asiaa mielletty näin – eikä vedetty sen mukaisia johtopäätöksiä. Ryhmiä ja tuokioita generoitiin soveltaen edelleen yksinkertaisia sarjaoperaatioita mikrotasolla ja kiinnittämättä paljonkaan huomiota uuden dimension itseensä kätkeisiin tyylillisiin laajakatseisuusimplikaatioihin – vaikka Debussy-analyysyjä nähtiinkin. (Heininen 1998: 63.)

Heininen ei tekstissään täsmennä, mitä tarkoittaa lainauksen alussa mainittu ”kehitys pistemusiikin metodista ja estetiikasta kohti ryhmiä ja ryöppyjä”. Tällä kehityksellä Heininen on mitä todennäköisimmin tarkoittanut 1950-luvun lopun sarjallisuuden kehitysvaihetta, jota on kutsuttu *ryhmäsarjallisuudeksi*. Tässä sarjallisuuden suuntauksessa rivimuodoilla ja sarjoilla ohjailtiin yhtä nuottia selvästi laajempien kokonaisuuksien, ns. *ryhmien* ominaisuuksia.²¹ Heinisen mukaan siis ryhmäsarjallisuus toi mukanaan uudenlaiset musiikilliset ilmiöt, *ryhmät* ja *ryöpyt*.²² Heinisen mielestä *ryhmät* ja *ryöpyt* toivat pistesarjallisuuden jälkeen musiikkiin uudelleen *musiikillisen olion* ulottuvuuden. Sarjallisuuden ajan säveltäjät eivät kuitenkaan ymmärtäneet asiaa näin, vaan rakensivat *ryhmiä* ja *tuokioita* edelleen lähinnä mikrotason sarjallisten operaatioiden avulla.²³

3.3.3 *Heinisen omaan sarjallisuusajatteluun liittyvät tekstuuritermit*

Käyn seuraavassa ensin läpi keskeisiä Heinisen omia ajatuksia sarjallisuudesta, koska niiden tunteminen on monien Heinisen tekstuuritermien ymmärtämisen kannalta mielestäni oleellista. Kovin perusteelliseen Heinisen sarjallisuusajattelun tarkasteluun ei tässä tosin ole mahdollisuuksia – rajoitun selostamaan Heinisen

²¹ *Ryhmä* oli jo 1950-luvun sarjallisten säveltäjien käyttämä termi, ei Heinisen keksimä ilmaus.

Ryhmäsarjallisuudesta ja *ryhmistä* katso esimerkiksi Castrén 1991: 67–68

²² *Ryöppy* = useista peräkkäisistä ja erittäin nopeasti soitettavista nuoteista muodostuva ele. Ryöpyyn määritelmä on kirjoittajan.

²³ Termi *tuokio* viittaa tässä Karlheinz Stockhausenin *Momentform*-ajatteluun. *Momentform*-ajattelusta ja *momenteista* katso esimerkiksi Tiensuu 1991: 27.

sarjallisuuskäsityksiä siltä osin kuin oman aiheeni käsittelyn kannalta on tarpeen. Tämän jälkeen käyn Heinisen sarjallisuusajatteluun liittyviä tekstuuritermejä yksityiskohtaisesti läpi.

Sarjallisuuden perusideoista Heininen toteaa seuraavaa:²⁴

Sarjallisuuden perushahmo on järjestetty joukko kvantiteetteja, joilla on tulkintansa, projektionsa joka parametrin arvojoukkoon, joka parametrin asteikkoon eli paradigmaan [...]
Olennaista on kuitenkin, että tarkastellaan peräkkäisten arvojen eroja eli intervaleja distansseina ja suuntina. Silloin voidaan tarkoittaa, että parametrien väliset erot kategorisoidaan pieniin ja suuriin, tai pieniin, keskikokoisiin ja suuriin, tai minimaalisiin, aivan pieniin, pienehköihin, keskikokoisiin, suurehköihin, hyvin suuriin ja maksimaalisiin. (Heininen 1998: 47.)

Heinisen mukaan siis sarjallisuuden pääajatus on, että yhden parametrin arvojen *erot* tai arvojen väliset *suhteet* voidaan siirtää minkä tahansa toisen parametrin alueelle. Heinisen mainitsema *sarjallisuuden perushahmo* ilmaisee siis uskoakseni ennen kaikkea parametrien välisiä *eroja* ja *suhteita*, jotka siis voidaan toteuttaa minkä tahansa parametrin alueella. Heinisen mielestä myös keskeistä on, että peräkkäisten parametrien välillä nähdään etäisyyksiä ja suuntia. Hän ei kuitenkaan edes mainitse kaksitoistasävelriviä eri parametrien lähteenä eikä suinkaan oletta kaikkien parametrien asteikkojen olevan kaksitoistasävelriviä. Heiniselle riittää parametrien erojen karkeampi ja yleisluontoisempi määrittely ainakin useiden parametrien kohdalla.²⁵

Heininen myöntää, että saman perushahmon siirtäminen eri parametreille tuottaa ongelmia:

²⁴ Seuraavat lainaukset on syytä lukea nimenomaan dokumentteina Heinisen omasta ajattelusta ja sävellystekniikasta, vaikka ne esiintyvätkin artikkelin toisessa osassa ”Moniulotteinen sarjallisuus”, jonka aiheena periaatteessa on 1950-luvun täyssarjallisuus. Tekstissään Heininen ei ylipäättään juuri koskaan tee selväksi, milloin hän pyrkii kuvaamaan objektiivisesti sarjallisuuden historiaa, milloin taas kertomaan subjektiivisesti omista ajatuksistaan ja sävellyskokemuksistaan.

²⁵ Myös tästä voi päätellä, että Heininen kertoo kyseisessä lainauksessa omista ajatuksistaan, ei 1950-luvulla totetuneista teoksista, joissa parametrien erot pyrittiin aina määrittelemään hyvinkin tarkasti ja usein nimenomaan kaksitoistasävelriviä.

Hahmojen transformaatiota vaikeuttaa eri parametrien erilainen erottelukynnys ja siitä johtuen käytettävissä olevien paradigmojen erilainen pituus. Edelleen eri parametreilla on erilainen looginen rakenne – säveltasojen i-avaruuden syklisyyttä ei voi katsoa olevan olemassa missään muussa parametrissa. Siten puhdas kvantitatiivinen kuvio, esim. melodisen linjan kaareutumiskuvio, voidaan siirtää melko helposti muihin parametreihin, mutta sävelluokkahahmoa (sävellyshahmoa) ei, koska se ei ole kvantitatiivinen (ennen kuin vasta tietyssä realisaatiossa, instanssina). [...]

Edelleen: eri värejä voi tietysti olla melko paljon ja värierojen suuruuksia voidaan arvioida. Itse väriarvoja sitävastoin on hankala asettaa ”suuruusjärjestykseen”, joten väri-intervallien suuntaa on hankala määritellä ja värisarjan kaareutumiskuviota hankala hahmottaa. (Heininen 1998: 47.)

Johtopäätöksenä ja ohjeena perushahmon siirrosta muille parametreille Heininen toteaa seuraavaa:

Kokonaistuloksena on, että yhden perushahmon siirto kaikkiin parametreihin on sekä käsitteellisesti että käytännössä hankalaa mutta ei mahdotonta. Eri parametrien eri käyttäytyminen vaatii, että hahmon olisi oltava tarpeeksi selkeä ja yleiskatsauksellinen: freskomainen, cantus firmus -mainen. (Heininen 1998: 47.)

Saman perushahmon toimivuudesta eri parametreilla Heininen toteaa edelleen:

Missä määrin toimivaksi voi saada yrityksen käyttää samaa hahmoa kaikissa parametreissa?

Vastaus edellyttää sen tutkimista, minkäluontoinen tuo ”hahmo” alun perin on. Samalla joudutaan täsmentämään analyysin ”ideoista” käyttämien apukäsitteiden (esim. ”motiivi”) määrittelyä sekä itse identiteetin käsitettä. (Heininen 1998: 48.)

Mikä sitten on Heiniselle eri parametreissa toteutuva perushahmo, jos sen on oltava yleiskatsauksellinen ja jos se ei välttämättä ole rivi? Tällaisia sarjallisia perushahmoja ovat Heiniselle ainakin *funktiot* ja *motiivit*, jotka ovat myös hänen sarjallisuusajattelunsa keskeisiä käsitteitä (Heininen 1998: 48–54).²⁶ Funktiosta Heininen toteaa:

²⁶ Heinisen subjektiivisesta kirjoittajanotteesta kertoo, että nämä nimenomaisesti hänen omaan sävellystekniikkaansa liittyvät termit esitellään näkyvästi jo artikkelin toisessa osassa. Otsikon perusteellahan voisi olettaa, että tekstin toisessa osassa käytäisiin läpi lähinnä 1950-luvulla toteutuneita

Funktio on kahden dimension keskinäinen suhde (projektio). Se voidaan esittää ja kuvata kaavana, käyränä tai taulukkona. (Heininen 1998: 48.)

Heinisen mukaan funktioilla kuvataan musiikissa useimmiten ilmiöiden muuttumista ajassa, ja funktion kuvaajassa x-akselina on useimmiten aika (Heininen 1998: 49). Funktioilla voidaan Heinisen mielestä kuvata kaikkien parametrien tapahtumia, ja sama funktio voidaan myös ulottaa koskemaan eri parametreja (Heininen 1998: 48–54, 70–72).

Motiivin ja funktion suhteesta Heininen toteaa:

Funktio voi olla koko kappaleen mittainen. Mutta jos lyhyt funktio esiintyy lukuisia kertoja, on se pysyvä idea, jonka kaltaista usein nimitetään motiiviksi. Siten motiivi ei ole reaalinen musiikillinen olio vaan muodon kuvaus, joka voi koskea reaalioliota, jonka voi nähdä reaalioliossa ja joka voi konkretisoitua eri ja erilaisissa reaaliolioissa.

Motiivi on siis Heinisen mielestä lyhyt, useita kertoja esiintyvä pysyvä idea. Se ei ole hänen mukaansa tietty musiikillinen olio (=teema), vaan muodon kuvaus, joka voidaan toteuttaa useilla eri parametreilla.

Funktioihin ja motiiveihin taas liittyvät oleellisesti Heinisen termit *modulointi* ja *kantaaalto* (Heininen 1998: 52–53). Näitä termejä Heininen ei selitä kovin perusteellisesti, vaikka nekin ilman muuta kuuluvat keskeisesti hänen ajatteluunsa. *Moduloinnista* Heininen tosin toteaa:

Funktiota voidaan käyttää jonkin toisen käyrän, tapahtuman moduloimiseen. Radiotekniikassa äänitaajuutta paljon tiheämpää kantaaaltoa moduloidaan äänitaajuisella *signaaliaallolla*. Vastaanotossa signaali jälleen erotetaan kantaaallosta (oikeammin kantaaalto erotetaan signaalista). [...] Modulaatioteknisesti on samantekevää, kumpi määritellään signaaliksi, kumpi kantaaalloksi; ero on käyttäjän kannalta intressikysymys, mielenkiintoisuus- ja informaatiokysymys. Kantaaalto on luonnostaan se, joka on neutraali, ehkä täysin muuttumaton. (Heininen 1998: 52–53.)

”klassisia” täyssarjallisia metodeja eikä kirjoittajan omia, sinänsä kiinnostavia sävellysteknisiä ajattelutapoja.

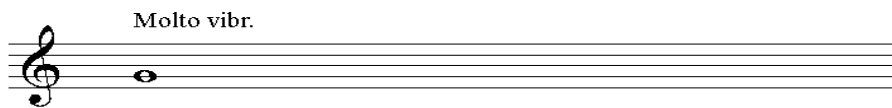
Heinisen mukaan siis *moduloinnissa* on kyse joko siitä, että tietty funktio siirretään yhdestä parametrasta toiseen, tai siitä, että kahden erilaisen funktion ominaisuudet yhdistetään (Heininen 1998: 52–54, 64–76). Jälkimmäistä tapausta koetan valaista seuraavan, äärimmäisen yksinkertaisen esimerkin avulla (esimerkki on kirjoittajan).

Oletetaan kaksi äänitapahtumaa:

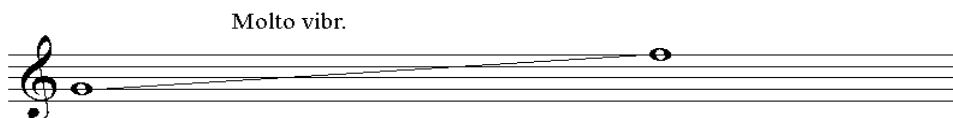
1) ylöspäinen glissando, joka esitetään ilman vibratoa.



2) paikallaan pysyvä ääni, joka esitetään runsaalla vibratolla



3) Kun nämä yhdistetään, saadaan tulokseksi nouseva glissando, joka esitetään runsaalla vibratolla.



Esimerkki 1. Modulaatio. Nouseva senza vibrato -glissando moduloidaan paikallaan pysyvällä molto vibrato -äänellä, jolloin lopputulokseksi saadaan nouseva molto vibrato -glissando. Esimerkki on kirjoittajan.

Heininen ei tarkkaan ottaen kerro, merkitsevätkö *modulaatio* ja *polymodulaatio* hänen terminologiassaan samaa asiaa. Näin on mielestäni syytä olettaa. *Polymodulaatiosta* Heinien toteaa seuraavaa:

Siinä yhtä kantoaaltoa moduloidaan eri parametrien alueella eri muotoisilla ja (ennen kaikkea) eri tavoin ajoitetuilla funktiokäyrillä. [...] Harjoitelmanomainen perustapaus olisi se, jossa kantoaaltoa moduloisi vuorollaan eri parametri, muiden parametrien pysyessä sillä aikaa passiivisina tai ainakin tahdikkaina (= ei liikkumattomina mutta selvästi vähemmän huomiota herättävinä). (Heininen 1998: 70.)

Oman tutkimukseni kannalta oleellista on, että *funktiot* ja *motiivit* voivat Heinisen ajattelussa kuvata myös tekstuurin tapahtumia, ja että eri parametrien tapahtumia kuvaavat funktiot voidaan siirtää tai *moduloida* koskemaan ja kuvaamaan myös tekstuurin tapahtumia.

Tämän päivän sarjallisuudesta Heininen toteaa:

Tämän päivän polymoduloiva sarjallisuus on säveltämistä ainoastaan havaittavilla parametreilla ja funktioilla

1. Parametrien on siis koskettava koko soivaa massaa, joka siten on perustapauksessa nähtävä yhtenä kerroksena (Xenakis: *Trame*).
2. Parametrien on oltava komplekseja, koska ne koskevat kokonaisia suuria ääniobjekteja. Niiden on muodostuttava monista ala- ja perusparametreista, ja silti niitä on ylätasollakin oltava monta.
3. Parametrien muuttumista ajassa ohjaavien funktioiden on oltava muotoiltuja ja mitoitettuja tilanteen psykofysikaalisten ehtojen mukaan. Usein se suhteessa vanhaan sarjallisuuteen merkitsee yleiskatsauksellisempaa mittakaavaa ja yksinkertaisempia kuvioita, freskomaisuutta. Päämääränä on siis teon ja tuloksen, operaation ja kvaliteetin ykseys. (Heininen 1998: 64–65.)

Se, mitä muut kuin havaittavat parametrit ja funktiot voisivat olla, jää Heiniseltä kertomatta.²⁷ Uskon Heinisen tarkoittaneen tällä, että musiikin funktioiden ja parametriarvojen muutosten tulee olla oikeasti merkityksellisiä musiikin kuulonvaraisessa hahmotuksessa. Lainauksessa esiintyy muutama tekstuuritermi: *soiva massa*, *kerros*, *suuri ääniobjekti*. Nämä kaikki termit merkitsevät mielestäni jotakuinkin samaa kuin alaluvussa 3.2 esitellyt Heinisen termit *ominaisuuspaketti* ja *äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti*, jotka taas mielestäni

²⁷ Jonkinlaisen selityksen Heininen tosin antaa tähän kysymykseen seuraavalla sivulla (Heininen 1998: 65).

merkitsivät *tekstuuritilannetta*. Koska myös *soiva massa*, *kerros* ja *suuri ääniobjekti* viittaavat *ominaisuuspakettien* tapaan kaikkeen, mikä musiikissa tietyllä hetkellä soi tai tapahtuu, merkitsevät myös nämä termit mielestäni yksinkertaisesti samaa kuin *tekstuuri* tai *tekstuuritilanne*.

Mitä tarkoittaa lainauksen ensimmäisen kohdan toteamus, että parametrien on koskettava koko soivaa massaa? Millä perusteella tästä seuraa, että soiva massa on nähtävä yhtenä kerroksena? Antaako Heininen lainauksessa ylipäätään ohjeita säveltäjille sävellystyötä varten vai musiikintutkijoille musiikkianalyysiä varten? Lainauksen kaikki kohdat ovat mielestäni ensisijaisesti säveltäjille tarkoitettuja ohjeita. Lainauksen ensimmäisellä kohdalla ymmärrän Heinisen tarkoittaneen seuraavaa: säveltäjän on suunniteltava ja otettava huomioon *soivan massan* eli tekstuurin ominaisuudet jokaisen parametrin osalta. Tästä taas Heinisen mukaan seuraa, että soiva massa on perustapauksessa yksi kerros.

Musiikin uudentlaisista hahmotustavoista nykyaikaisessa sarjallisuudessa Heininen jatkaa edelleen:

”Musiikin perusosa-olio ei enää ole nuotti vaan monen nuotin ryöppy tai yksi pintaporeista nuotin sisällä. Perushahmo-olio ei ole linja vaan kompleksi *kerros*. Mutta tietenkin kompleksejakin kerroksia voi esiintyä yhtäaikaa enemmän kuin yksi – ei kuitenkaan kovin monia. Parhaimmillaan tilanteissa, joissa äänilähteen jäsentyminen kompleksisti ja dramaattisesti luo vastakohta- tai kerroksellisuusasetelmia: kaksi orkesteria, paremmin kuoro ja orkesteri, solisti ja orkesteri, nauha ja elävä ääni.”
(Heininen 1998: 65.)

Lainauksen uusia tekstuuritermejä ovat *perusosa-olio*, *ryöppy*, *pintapore*, *perushahmo-olio*, *linja* ja *kerroksellisuusasetelma*. Omaperäisimpiä lainauksen termeistä lienevät *perusosa-olio* ja *perushahmo-olio*. Kumpakaan näistä termeistä Heininen ei määrittele, enkä aio tässä tutkimuksessa myöskään esittää niille itse omia määritelmiäni. Musiikin *perusosa-olio* oli Heinisen mukaan siis aikaisemmin yksittäinen nuotti, nykyään taas *ryöppy*.²⁸ Myöskään termiä *ryöppy* Heininen ei määrittele. Itse määrittelin ryöpyn seuraavasti: useista peräkkäisistä ja erittäin

nopeasti soitettavista nuoteista muodostuva, pienenä yhtenäisenä muotoyksikkönä havaittava ele. Heininen ei täsmennä, mikä tarkkaan ottaen on *pintapore nuotin sisällä*. Luulen Heinisen tarkoittavan tällä yhden äänen puitteissa tapahtuvaa äänen värin ja dynamiikan vaihtelua sekä pientä ornamentointia, kuten esimerkiksi trillejä. Musiikin *perushahmo-olio* oli Heinisen mukaan aiemmin *linja* (= melodia), nykyään taas kompleksi kerros (=tekstuuri). Sitä, minkä pituinen muotoyksikkö *perushahmo-olio* on, Heininen ei valitettavasti kerro. Vaikka Heininen edellisessä lainauksessa totesikin, että *soiva massa* on perustapauksessa nähtävä yhtenä *kerroksena*, on hän jälkimmäisessä sitaatissa kuitenkin sitä mieltä, että kompleksejakin *kerroksia* voi esiintyä yhtäaikaa enemmän kuin yksi. Tämä onnistuu Heinisen mukaan parhaiten silloin, kun esittäjistä on kaksi toisistaan selkeästi erottuvaa äänilähdettä, joiden keskinäinen suhde hahmottuu kuultuna luontevasti *kerroksellisuusasetelmina*. *Kerroksellisuusasetelma* tarkoittaisi tällöin useamman itsenäisen tekstuurin esiintymistä samanaikaisesti ja päällekkäin.

Tämän päivän sarjallisuudesta suhteessa vanhaan sarjallisuuteen Heininen toteaa edelleen:

Sarjallisuuden menetelmästä monine ei-analyttisistä (= ei-havaittavine) säikeineen siis harvempiin mutta havaittaviin kerroksiin ja kohti hahmoja ja pysyvyyskäsiä. ”Piilokonstruktiosta” kohti tarkoituksenmukaisesti toteutettua ja toimivaa pinta-asua [...] Ja kun hahmot ja oliot ovat suurempia ja harvalukuisempia, siirrytään kohti suhteellisesti itsenäisempiä, absoluuttisia, lähes uniikkeja tapauksia ja alkioden alistus systeemiasemalleen (Stellenwert) vähenee. Silloin musiikki ei ole kielioppiin perustuvaa niinkuin väitelauset vaan ainutkertaisia oivaltamisia niin kuin runot ja arvoitukset. [...]

Hahmojen ja kerrosten yhdistämisessä voidaan toteuttaa sellaista arvojen (s.o. ärsykearvojen) tasapainotusta, jota oli komplementtirytmikka vanhassa polyfoniassa: ei olioiden vaan funktioiden, käyrien tasapainotusta. (Heininen 1998: 65.)

Heininen siis toteaa, että 1950-luvun sarjallisuuteen verrattuna nyt on siirrytty harvempiin mutta havaittaviin kerroksiin. Tällä hän mielestäni tarkoittaa, että

²⁸ Jos musiikin *perusosa-olio* olisi Heinisen mukaan nykyäänkin nuotti, voisi *perusosa-olion* määritelmä olla seuraava: musiikin pienin nuottitekstissä näkyvä osa. Mutta jos *perusosa-olio* onkin nykyisin ryöppy, ei esittämääni määritelmää voida enää käyttää.

musiikin ensisijainen objekti on nykyisin koko tekstuuri tai tietyn hetken tekstuuritilanne, ei yksittäinen linja tai yksittäinen sävelpiste.²⁹ Tästä taas seuraa, että kerroksia on nykyisin vähemmän ja harvemmassa kuin ennen, mutta kerrokset ja niiden tapahtumat ovat selvästi havaittavissa ja todella merkityksellisiä musiikin kuulonvaraiselle hahmotukselle. Samalla Heinisen mukaan hahmot ja pysyvyydet ovat uudestaan tulleet mukaan musiikkiin.

Mitä tarkoittaa lainauksen kohta, jonka mukaan hahmot ja oliot ovat nyt suurempia kuin aiemmin? Viittaako Heininen tällä hahmojen ja olioiden kestoon vai siihen, mistä hahmot ja oliot muodostuvat ja millaisia ne ovat? Uskon Heinisen tarkoittaneen tätä kaikkea, ja samalla kyseinen toteamus on mielestäni lähellä lainauksen alkuosan ajatusta, jonka mukaan sarjallisuuden menetelmästä on nyt siirrytty harvempiin mutta havaittaviin kerroksiin. Nykyisten hahmojen ja olioiden ”suuruus” verrattuna aiempaan tarkoittaa mielestäni seuraavaa: hahmot ja oliot muodostuvat nykyisin musiikin koko tietyn hetken tekstuurista. Tästä seuraa, että tämän hetken musiikin hahmoissa ja olioissa esimerkiksi rekisteriavaruus, ääniluku, tiheys ja myös dynamiikka todella on ”suurempi” kuin aikaisemman musiikin hahmoissa ja olioissa. Edellämämainitun tavoin ilmenevä hahmojen ja olioiden ”suuruus” johtaa kuitenkin myös siihen, että hahmot ja oliot ovat nykyisin usein myös kestoaltaan pidempiä kuin aikaisemmassa musiikissa. Toisaalta, kun hahmot ja oliot nykyisin muodostuvat koko tekstuurista ja ovat siis aiempaa ”suurempia”, sisältyy niihin myös paljon enemmän erilaisia yksityiskohtia kuin ennen. Tämä tekee nykyisistä hahmoista ja olioista selvästi yksilöllisempiä ja vaikeammin toistettavia kuin mitä aikaisemman musiikin hahmot ja oliot olivat. Tätä mielestäni tarkoittaa lainauksen toteamus siirtymisestä kohti ”suhteellisesti itsenäisempiä, absoluuttisia, lähes uniikkeja tapauksia”.

Lainauksen loppuosan ajatus, jonka mukaan hahmoja ja kerroksia voidaan yhdistää funktioita ja käyriä tasapainottamalla, jää valitettavan epäselväksi. Uskon Heinisen tarkoittaneen funktioiden ja käyrien tasapainotuksella seuraavaa menettelytapaa: kukin parametri on kerroksessa (eli tekstuurissa) vuorollaan aktiivisessa roolissa, eli tekstuurissa on siis huomiota herättäviä tapahtumia tai muutoksia tietyllä hetkellä vain yhden parametrin alueella. Kun yhdessä parametrissa tapahtuu muutoksia, ei niitä

²⁹ Termin objekti merkityksestä tässä tutkimuksessa katso alaviite 1.

muissa parametreissa tapahdu, tai ainakin muiden parametrien muutokset ovat hyvin vähäisiä. Eri parametrit ovat siis aktiivisia eri aikaan, ja eri parametrien funktiot tasapainottavat näin toisiaan. Heinisen hahmottelema funktioiden tasapainotus on näin ollen verrattavissa perinteisen polyfonian komplementtirytmiiikkaan, jossa eri äänet olivat rytmisesti aktiivisia eri aikaan ja siten rytmisesti tasapainottivat toisiaan. Heininen käsittelee funktioiden tasapainotusta myös muualla tekstissään.³⁰

Heinisen sarjallisuus- ja tekstuuriajattelussa keskeisiä termejä ovat myös *totaalinen intervalli* ja *supermelodia*. *Totaalisen intervallin* synonyymejä Heinisen kielenkäytössä taas ovat termit *polyparametrinen intervalli*, *karakteri-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi karakteri-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakteri-intervalli* ja *superintervalli* (Heininen 1998: 68, 76).³¹

Totaalisen intervallin (ja sen synonyymien) ideaa Heininen selittää seuraavasti:

[...] Siten konkreettisen musiikin käytettävissä ei ole ollut eri parametrien laajoja täydellisiä asteikkoja, paradigmoja, vaan joukko annettuja tai löydettyjä yksittäistapauksia, ei mitä tahansa intervaleja vaan rajoitettu joukko komplekseja: superintervalleja.

60-luvulla (?) suunnittelimme yhdessä Olavi Kaukon kanssa opetusmonistetta musiikin teoriasta. Ainoaksi jääneen suunnitteluistunnon aikana Kauko kysyi mm.: ”Intervalli alton alimmasta kielestä viulun alimmalle kielelle on kvintti. Patarummun c:stä viulun g:lle samoin. Entä isonrummun äänestä viulun g:lle, mikä intervalli?”

Työ keskeytyi silloin siihen; nyt vastaisin: Kysymys vaatii vastaukseen kolme toteamusta (siinä kun normaali intervalli on abstraktio yhden puhtaan parametrin nim. säveltason tapahtumista).

Ero rummun äänestä viulun ääneen on (karkeasti ottaen) kolmenlainen:

1. eri äänenväri (kaikkine osatekijöineen)
2. edellisen täydennyksenä: periodisuuden, siis määrätasaisuuden osuus äänessä on ratkaisevasti erilainen;

³⁰ Ks. Heininen 1998: 70 sekä Heininen 1998: 76–77

³¹ Tässä kohdin lukijalle herää kysymys, miksi Heininen ei ole voinut valita yhtä termiä ja käyttää sitä.

3. siltä osin kuin säveltasoisuutta on olemassa, on rummun ääni tummempi, siis matalampi kuin viulun, säveltasointervalli siis nouseva (ja suurehko) vaikka tarkalta suuruudeltaan määräämätön.

Tämän pohdinnan tuloksena syntyi idea totaalisesta intervallista, kompleksista moniulotteisesta karakteri-intervallista, joiden sarja nykyaikainen äänihahmo on. Ilmeinen seuraus oli määritellä tällaista superintervallia kohti oma kompleksi parametri ja keksiä sen alueella muita intervaleja. (Heininen 1998: 68.)

Kuten lainauksen esimerkistä ilmenee, *totaalinen intervalli* ja sen edellä mainitut synonyymit merkitsevät siis itse asiassa samaa kuin alaluvun 3.1 viimeisen lainauksen yhteydessä käsiteltyt termit *laajennettu intervallikäsite, suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen ja yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatio* (vrt. Heininen 1976: 62–63). Kuten nämä termit, myös *totaalinen intervalli* ilmaisee siis siirtymää useiden parametrien määrittämästä karakteripisteestä toiseen, jolloin siis pisteestä toiseen siirryttäessä myös usean parametrin arvot muuttuvat. Ja kuten alaluvussa 3.1 totesin, karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin ominaisuuksien määrittämä *tekstuuritilanne*. *Totaalinen intervalli* ja sen synonyymit voivat siis merkitä paitsi siirtymää yksittäisestä sävelpisteestä toiseen, myös *siirtymää tekstuuritilanteesta toiseen*.

Useiden peräkkäisten totaalisten intervallien jatkumoa tai sarjaa Heininen taas ilmaisee termillä *supermelodia*, jonka hän määrittelee seuraavasti:

Supermelodia: sarja ala-olioita tai tilanteita, joilla on kullakin kompleksi moniulotteinen karakteristiikka ja joiden väliset suhteet siten ovat moniulotteisia intervaleja, karakteri-intervalleja. (Heininen 1998: 68.)

Heininen antaa *supermelodialle* tekstissä myöhemmin toisenkin määritelmän:

Supermelodia: linja moniulotteisessa avaruudessa siten, että avaruuden joka piste tai alue (suunnilleen, halutulla kattavuudella) otetaan huomioon – läpi avaruuden: DIA. (Heininen 1998: 77.)

Supermelodia merkitsee mielestäni suurin piirtein samaa kuin alaluvussa 3.1 käsitelty termi *yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatio*. *Supermelodia* voi siis mielestäni merkitä paitsi useiden peräkkäisten, parametriarvoiltaan erilaisten sävelpisteiden ketjua, myös *useiden erilaisten peräkkäisten tekstuuri-tilanteiden sarjaa*. Tätä käsitystäni vahvistaa ensimmäisen Heinisen esittämän supermelodian määritelmän kohta, jonka mukaan supermelodia voi olla sarja *tilanteita*. Kuitenkin joitakin *supermelodiaan* liittyviä kysymyksiä jää avoimeksi. Heininen ei tee selväksi, riittääkö kaksi *ala-oliota* tai *tilannetta* (joita siis erottaa yksi *totaalinen intervalli*) muodostamaan *supermelodian*, vai onko *supermelodia* hänen mukaansa kahta useamman *ala-olion* tai *tilanteen* sarja. Epäselväksi jää myös, millä perusteella kaksi peräkkäistä tilannetta kuuluvat tai eivät kuulu samaan *supermelodiaan*. Kuinka pitkiä muotoyksiköitä *supermelodiat* ylipäättään ovat? Kuuluvatko samaan supermelodiaan kaikki peräkkäiset ala-oliot tai tilanteet, joiden välissä ei ole taukoa tai kesuuraa? Voivatko *supermelodiat* Heinisellä olla alaluvussa 3.1 käsiteltyjen *hahmojen* tapaisia musiikin perusyksiköitä tai säkeisiin rinnastettavia musiikin lyhyitä muotoyksiköitä?

Useampien *supermelodioiden* esiintymisestä samanaikaisesti Heininen toteaa:

Supermelodioita voi tietenkin asettaa päällekkäin kontrapunktiin keskenään – tai miksei myös kvasiparalleeli-etenemiseen. Ihanteellinen, luonteva esittäjistö tällaiselle kerrosrakenteelle on esim. kaksi orkesteria, tai kuoro ja orkesteri, nauha ja orkesteri, solisti (tarpeeksi voimakas ja rikas, esim. piano) ja orkesteri. (Heininen 1998: 77.)

Heininen kuvaa siis *supermelodioiden päällekkäinasettelulle* ihanteellista esittäjistöä lähes täsmälleen samoin kuin hän aiemmin tekstissä kuvasi *useampien kompleksien kerrosten samanaikaiselle esiintymiselle* sopivaa esityskokoonpanoa (vrt. Heininen 1998: 65).³² Ovatko *päällekkäiset supermelodiat* ja *päällekkäiset kerrokset* Heiniselle siis jotakuinkin sama asia? (Ja merkitsevätkö myös termit *supermelodia* ja *kerros* näin ollen Heiniselle sittenkin melko lailla samaa asiaa, vaikka tässä tekstissä olenkin joutunut Heinisen artikkelin muiden jaksojen perusteella määrittelemään nämä termit eri tavoin?)

³² Ks. alaluvussa 3.1 esittämiäni ajatuksia ja mielipiteitä Sarjallisuus-artikkelin jäsentelystä.

Millaiset tekstuuri-tilanteet voivat sitten Heinisen mukaan olla osa supermelodiaa, ja mihin tekstuurin alaparametreihin Heininen erityisesti kiinnittää huomiota supermelodioita sekä niiden *ala-olioita* ja *tilanteita* rakentaessaan? Tähän kysymykseen Heininen antaa osittaisen vastauksen seuraavassa lainauksessa:

Olen erityisesti käyttänyt rakeisuus-parametria – soinnin vivahteita sileän–jauhoisen–muruisen–rakeisen–lohkareisen ulottuvuudella. Rakeisuusglissando sileästä lohkareiseen on DIAssa [...]. (Heininen 1998: 69.)

Lainauksen *rakeisuus-parametri* voidaan nähdä yhtenä tekstuurin alaparametrinä. Soinnin vivahteita kuvaavat adjektiivit *sileä–jauhoinen–muruinen–rakeinen–lohkareinen* taas ovat *rakeisuus*-parametrille annettuja summittaisia sanallisia arvoja, jotka ilmaisevat rakeisuuden eri asteita lähinnä poeettisen kuvailevin keinoin. Samassa yhteydessä lainauksen tekstin kanssa Heininen esittää *kolmannesta pianokonsertostaan* (1981) nuottiesimerkin, jossa kapean clusterin alueella esiintyy seitsemän erilaista rakeisuustilannetta (Heininen 1998: 69). Esitän kyseisen nuottinäytteen seuraavassa kokonaisuudessaan:

The musical score consists of three systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a forte (*f*) dynamic. Measure 2 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a slur. Measure 3 has a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, a sforzando (*sfz*) dynamic, and a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system contains measures 4 and 5. Measure 4 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a sforzando (*sfz*) dynamic. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. The third system contains measures 6 and 7. Measure 6 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a slur. Measure 7 has a forte (*f*) dynamic.

Esimerkki 2. Seitsemän eri rakeisuustilannetta Paavo Heinisen *kolmannessa pianokonsertossa*. Esimerkin numerointi on tilanteiden järjestysnumerointia, joka ei siis viittaa tilanteiden rakeisuuden asteeseen. Esimerkki on Paavo Heinisen artikkelista *Sarjallisuus*.

On huomattava, että Heininen ei ole teoksensa kyseisessä kohdassa ajatellut seitsemän rakeisuustilanteensa sijoittuvan millekään ”rakeisuusasteikolle”, vaan hänen tarkoituksenaan on ollut ylipäättään erilaisten rakeisuustilanteiden luominen. Esimerkin numerointi on siis puhtaasti rakeisuustilanteiden järjestysnumerointia; numerointi ei siis viittaa mitenkään tilanteiden ”rakeisuusasteeseen”.³³

Säveltasorakenteen osalta katkelman tilanteet eivät juuri poikkea toisistaan, eikä säveltasorakenteen siis voi juuri sanoa olevan tilanteiden tai niiden rakeisuusasteiden välille eroja luova tekijä. Viimeistä kolmaskymmeneskahdesosanuottia lukuunottamatta katkelmassa käytetään vain viittä samassa oktaavialassa sijaitsevaa sävelluokkaa, jotka yhdessä muodostavat ambitukseltaan suuren terssin laajuisen kromaattisen clusterin. Vaikka tilanteissa 1 ja 3 esiintyykin viisiäänisen clusterin sijaan vain kolme samaan clusteriin kuuluvaa säveltä, ja vaikka viiden katkelmassa pääasiallisesti esiintyvän sävelluokan esiintymisjärjestys eri tilanteissa onkin erilainen, jäänee kuulijan päävaikutelmaksi katkelman säveltasorakenteesta lähinnä staattisuus ja muuttumattomuus. Tilanteiden välillä ja niiden sisällä on jonkin verran dynamiikan ja artikulaation arvojen vaihteluja, jotka epäilemättä osaltaan vaikuttavat musiikin ”rakeisuudesta” kullakin hetkellä syntyvään mielikuvaan. Pääosin tilanteiden väliset erot, kuten myös tilanteiden ”rakeisuusasteiden” erot, syntynevät kuitenkin tilanteiden erilaisesta kudostyypistä, tekstuurista.

En tässä yhteydessä aio perinpohjaisesti eritellä tekstuurin ja rakeisuuden yhteyttä esimerkin jokaisessa tilanteessa enkä luokitella jokaisen seitsemän tilanteen rakeisuusasteita, vaan tyydyn pohtimaan näitä kysymyksiä vertailemalla esimerkin ensimmäistä ja toista tilannetta. Ensimmäisessä tilanteessa esiintyy samanaikaisesti 2–3 soivaa ääntä. Niitä soitetaan viisi kertaa tasaisessa kuudestoistaosarytmissä siten, että ensimmäisellä ja viidennellä kuudestoistaosanuotilla soitetaan äänet c^2 , d^2 ja e^2 , muilla kuudestoistaosanuoteilla vain äänet c^2 ja e^2 .³⁴ Tekstuurin ääriään pysyvät siis koko tilanteen ajan samoina. Samojen, kapealla rekisterialueella sijaitsevien äänten toistaminen *forte*-dynamiikalla tasaisessa keskinopeassa rytmissä jättää ainakin

³³ Heinisen lausunto kirjoittajalle syksyllä 2001

³⁴ Heininen ei ole esimerkissään kertonut katkelman esitystempoa. Teoksen levytyksessä neljäsosanuotin metronomilukema on katkelman kohdalla noin 80.

itselleni vaikutelman kovasta, jopa hakkaavasta soinnista. Ensimmäisen tilanteen sointia ja rakeisuusastetta, joihin siis tilanteen tekstuuri oleellisesti liittyy, voisi siten Heinisen asteikolla mielestäni kuvata vähintäänkin *rakeiseksi*, ellei peräti *lohkareiseksi*.

Toisessa tilanteessa tekstuurin yhtä aikaa soivien äänten lukumäärä on koko ajan 1. Tilanteessa käytetään viittä $his^1:n$ ja $fes^2:n$ välillä sijaitsevaa säveltasoa, joita ei ensimmäisestä tilanteesta poiketen koskaan soiteta useampaa kertaa peräkkäin. Toisen tilanteen sävelet soitetaan tasaisessa kolmaskymmeneskahdeosarytmissä, ja peräkkäisten sävelluokkien välinen etäisyys on aina yksi puolissävelaskel. Toisen tilanteen ensimmäistä tilannetta alhaisempi dynamiikkataso, tasainen legatoartikulaatio, yksiäänisyys, repetitioiden puuttuminen, tilanteen rekisteriavaruuden kapeus sekä peräkkäisten äänten välinen säännönmukainen puolissävelaskeletäisyys antavat mielestäni vaikutelman sileästä ja tasaisesta soinnista. Tätä vaikutelmaa vahvistaa edelleen se, että toisen tilanteen tekstuuri on ajallisesti huomattavasti tiheämpi kuin ensimmäisen tilanteen tekstuuri; toisin sanoen äänten esiintymisnopeus on toisessa tilanteessa kaksinkertainen suhteessa ensimmäiseen tilanteeseen. Tämä on mielestäni esimerkin tapauksessa sointivaikutelman *sileyttä* lisäävä tekijä, koska suuren ajallisen tiheyden vuoksi kuulija ei toisessa tilanteessa todennäköisesti enää ehdi kiinnittää huomiota yksittäisiin ääniin, vaan tulee havainnoineeksi tilannetta yhtenäisenä ja jatkuvana sointipintana. (Uskon tämän olleen säveltäjän tarkoituskin). Luokittelisin toisen tilanteen soinnin ja rakeisuusasteen Heinisen asteikolla siis *sileäksi*.

Käsittelin jo edellä Heinisen termiä *modulaatio* ja totesin *modulaation* voivan Heinisen ajattelussa liittyä myös tekstuurin tapahtumiin. Modulaation ja tekstuurin suhdetta Heininen kuvaa artikkelissaan nuottiesimerkillä, jonka esitän seuraavaksi kokonaisuudessaan tutkielmani esimerkissä 3 (ks. Heininen 1998: 75). Esimerkissä 2 nähty rakeisuustilanteiden sarja on esimerkissä 3 moduloitu nousevalla linjalla. Samalla esimerkissä 3 on rakeisuustilanteiden järjestys esimerkkiin 2 nähden permutoitu, eli rakeisuustilanteet on esimerkissä 3 pantu uuteen järjestykseen. Jos rakeisuustilanteiden järjestys oli edellisessä esimerkissä 1 2 3 4 5 6 7, on niiden

järjestys jälkimmäisessä esimerkissä 7 2 6 1 4 3 5.³⁵ Heininen ei kerro, onko esimerkissä 3 nähtävä katkelma esimerkin 2 tavoin myös hänen *kolmannesta pianokonsertostaan*, vai onko esimerkin 3 nuottinäyte sävelletty nimenomaisesti *Sarjallisuus*-artikkelia varten.

Esimerkki 3. Edellisessä esimerkissä nähty seitsemän rakeisuustilanteen sarja on moduloitu nousevalla linjalla ja samalla rakeisuustilanteiden järjestys on permutoitu. Esimerkki 3 on Paavo Heinisen artikkelista *Sarjallisuus*. Modulaatio nousevalla linjalla näkyy siinä, että esimerkin kuluessa tekstuuri siirtyy vähitellen korkeampaan rekisteriin. Jokainen rakeisuustilanne esiintyy edellistä tilannetta ylemmässä rekisterissä, mutta myös jokaisen rakeisuustilanteen sisällä on havaittavissa selvä rekisterin nousun tendenssi. Heininen ei artikkelissaan ole jostain syystä merkinnyt numeroa 5 kohtaan, joka tekstuuriltaan ja rakeisuudeltaan mitä ilmeisimmin vastaa esimerkin 2 viidettä rakeisuustilannetta. Tämän vuoksi numero 5 on esimerkissä 3 hakasuluissa. Heininen ei myöskään kerro, onko esimerkin 3 katkelma hänen *kolmannesta pianokonsertostaan*, vai onko esimerkki sävelletty nimenomaisesti hänen *Sarjallisuus*-artikkeliaan varten.

³⁵ Heininen on tosin tähän esimerkkiin jättänyt merkitsemättä järjestysnumeron 5 kyseistä rakeisuustilannetta mitä ilmeisimmin vastaavaan kohtaan. Tämä lienee ollut vahinko, ja siksi tässä esityksessä on järjestysnumero 5 lisätty hakasuluissa sinne, minne sen on syytä olettaa kuuluvan. Samalla Heininen on merkinnyt nuottiesimerkkiin järjestysnumero 3:n perään kysymysmerkin. Ehkä

Myös seuraava lainaus Heinisen tekstistä käsittelee modulaation ja tekstuurin suhdetta:

Dictan lähes koko metodi perustuu modulointiin, esim:

- linja (melodia) moduloidaan tilalla
- nauha (kahden linjan rajaama pilvialue) moduloidaan tiheyden ja dynamiikan arvoilla. (Heininen 1998: 76.)

Lainauksessa Heininen puhuu kamariorkesteriteoksestaan *Dicta* (1983). Valitettavasti Heininen ei kerro sanallisesti tarkemmin tai näytä lainauksen yhteydessä nuottiesimerkein, millaisin keinoin *Dictassa* lopultakin linja moduloidaan tilalla tai nauha tiheyden ja dynamiikan arvoilla. Heinisen antamien selvitysten puuttuessa en lähde myöskään itse esittämään tarkempia hypoteeseja tai analyysyjä *Dictan* modulointimetoista. Pysähdyn kuitenkin tarkastelemaan lainauksen tekstuuri-termejä *tila*, *nauha* ja *pilvialue*. *Dictan* esitysohjeissa soittajien fyysinen sijainti konserttisalissa on tarkasti määritelty, ja äänen tulosuunta on siis teoksessa yksi olennainen parametri. Lainauksen termi *tila* ei siis todennäköisesti merkitse äänten rekisterillistä sijoittelua, vaan konkreettisesti *äänten tulosuuntaa ja liikettä esitystilassa*. Termin *nauha* Heininen on lainauksessa itse määritellyt *kahden linjan rajaamaksi pilvialueeksi*. Heinisen esittämään *nauha*-termin määrittelyyn sisältyy myös uusi tekstuuri-termi *pilvialue*, minkä vuoksi uskon Heinisen määrittelyn jäävän monelle lukijalle riittämättömäksi ja epäselväksi. Näin ollen jatkan määrittelyä itse. Totesin tässä tekstissä aiemmin *linjan* tarkoittavan Heinisen terminologiassa suunnilleen samaa kuin *melodia*. *Pilvialue* taas viittaa musiikin tietyn jakson tekstuurin ominaisuuksiin (tai ”pilvimäisen” tekstuurin omaavaan sointiobjektiin), joita Heininen on muualla tekstissään kuvannut myös termeillä *pilvimäinen objekti* (ks. Heininen 1998: 40) tai *pilvi* (ks. esim. Heininen 1998: 79). Termejä *pilvialue*, *pilvimäinen objekti* tai *pilvi* Heininen ei missään määrittele eikä hän siis tee selväksi, mikä tarkkaan ottaen tekee jostakin objektista *pilvimäisen* tai tietystä tekstuuri-tilanteesta *pilven*. Oman käsitykseni mukaan tekstuurin pilvimäistä vaikutelmaa luovat mm. tekstuurin suhteellisen suuri ääniluku ja rekisterillinen tiheys, runsas ajallinen tapahtumatiheys sekä runsas liike tekstuurin sisällä. Tekstuurin pilvimäisyyteen kuuluu mielestäni myös se, etteivät tekstuurin yksityiskohdat ole

Heininen ei olekaan ollut aivan varma siitä, vastaako jälkimmäisen nuottiesimerkin tilanne 3?

erityisen selvästi havaittavia, vaan että tekstuuri kuullaan eräänlaisena globaalina yleishahmona. Tekstuuritermi *nauha* voitaisiin siis määritellä seuraavasti: kahden melodian rajaama *pilvimäinen* tekstuuri, jonka *pilvimäistä* luonnetta luovat mm. tekstuurin suuri ääniluku, suuri rekisterillinen ja ajallinen tiheys sekä runsas sisäinen liike.

Artikkelin erään väliotsikon nimi on *Pisteet ja ryöpyt, linjat ja pinnat*. Väliotsikossa esiintyy siis uusi tekstuuritermi *pinta*, jonka synonyymiä *sointipinta* käsittelin jo alaluvussa 2.3. Termiä *pinta* Heininen ei määrittele, joten koetan määritellä tämän termin itse. *Pinta* on käsittääkseni tekstuuri, jolla voi periaatteessa olla monenlaisia ominaisuuksia ja alaparametrien arvoja. *Pinnan* olemukseen kuuluu kuitenkin staattisuus ja muuttumattomuus, toisin sanoen saman *pinnan* aikana tekstuurin ominaisuudet ja alaparametrien arvot säilyvät suhteellisen pysyvinä tai ainakin vaihtelevat vain hyvin rajallisesti. *Pinnan* soinnilliselle yleisilmeelle on edellä käsiteltyjen *pilvien* tapaan myös ominaista tietty neutraalius; toisin sanoen *pinnan* tekstuurin yksityiskohdat eivät ole kovin huomiota herättäviä, vaan *pinta* kuullaan tekstuuriltaan yhtenäisenä globaalisenä jatkumona. Tämän vuoksi *pinnat* eivät musiikissa myöskään välttämättä esiinny yksinään eivätkä musiikin ensisijaisina objekteina. Sen sijaan *pinnat* voivat myös toimia eräänlaisena matalaprofiilisena *taustatekstuurina* muille samaan aikaan esiintyville, enemmän huomiota herättäville objekteille kuten esimerkiksi melodioille.³⁶ Ajallisesti *pinnat* voivat olla varsin pitkäkestoisia, tai ainakin ajallisen jatkuvuuden tunne on niissä voimakas: *pinta* ei ole säkeiden, fraasien tai *hahmojen* tapainen selkeästi rajautuva pieni muotoyksikkö, jolla olisi ”luonteenomainen alku, painopiste ja päätös” (vrt. Heininen 1976: 58).

Heti edellä mainitun väliotsikon jälkeen Heininen pohdiskelee, kuinka musiikin hahmotustavat ja ns. *perusoliot* ovat nykyaikaan tullessa muuttuneet:

Perinteisen musiikin tärkeimmät perusoliot olivat nuotti ja linja. [...] Nuotti oli pienin rakennuspalikka, se säilytti havaittavuutensa ja eroteltavuutensa, vaikka poikkeustilanteita alkoi ilmetä jo varhain ornamentiikan ja virtuositeetin alueella. Ja

rakeisuudeltaan täysin edellisen esimerkin tilannetta 3.

³⁶ Tekstuurin jakaminen etualalla olevaan melodiaan ja taka-alalla olevaan taustaan ei toki sinänsä ole musiikissa mitenkään uusi ilmiö. Samaa aihetta käsittelevät kaikki klassiset orkestrointioppaat jo 1800-

nuoteista rakentuva seuraavan tason perusolio oli linja, melodia. Tällä ajattelulla oli käytännön perusteensa musiikin toteutustavassa. Mutta nykyään emme ole laulajia kirkossa vaan kuuntelemme definitiivisen osan musiikkiamme nauhalta. [...] Ja viimeistään myöhäisromantiikan ja impressionimin orkesterikielen synnystä lähtien on ollut selvää, että myös live-musisoinnin ja sille säveltämisen käsitteistössä nuotti ja linja ovat menettäneet periaatteellisen merkityksensä. (Heininen 1998: 78.)

Lainauksen termi *perusolio* lienee eräänlainen yhteisnimitys tai yläkäsite aiemmassa lainauksessa esiintyneille termeille *perusosa-olio* ja *perushahmo-olio* (vrt. Heininen 1998: 65). Tarkastelen vielä lyhyesti lainauksen lopun toteamusta, jonka mukaan ”myöhäisromantiikan orkesterikielen synnystä lähtien nuotti ja linja ovat menettäneet periaatteellisen merkityksensä”. Toteamus tarkoittaa käsittääkseni sitä, että Heinisen mielestä myöhäisromantiikasta ja impressionismista lähtien musiikin ensisijainen objekti ei ole enää nuotti tai melodia, vaan musiikin koko tekstuuri. Kyseinen toteamus vertautuu siis aiemman lainauksen toteamukseen, jonka mukaan ”musiikin perusosaolio on nykyisin nuotin sijasta *ryöppy* ja *perushahmo-olio* linjan sijaan kompleksi *kerros*” (vrt. Heininen 1998: 65).

Välittömästi edellisen lainauksen jälkeen Heininen pohdiskelee musiikin nykyisten oliotyyppien ja fonetiikan yhteyksiä. Samalla hän tulee käsitelleeksi myös erilaisten tekstuurityyppien ja fonetiikan suhdetta, jolloin hän myös käyttäneeksi useita uusia tekstuuritermejä:

Kun kartoitetaan musiikin oliotyyppejä nykyään, tarjoaa fonetiikka malleja: fonetiikan klusiileja (esim. ”k”), affrikaattoja (esim. tsh) ja vokaaleja (ja soivia) konsonantteja vastaa musiikissa jako pisteisiin (ja tolppiin, s. o. sointublokkeihin), rajoitettuihin ja suunnattuihin ryöppyihin, kiiloihin tai ramppeihin sekä jatkuviin viivoihin ja pintoihin. (Heininen 1998: 78.)

Heinisen mukaan siis fonetiikan klusiileja vastaavat musiikissa *pisteet* ja *tolpat* eli *sointublokit*. Se, ovatko *tolppa* ja *sointublokki* sama asia kuin *sointu*, ei lainauksesta käy selväksi. Fonetiikan affrikaattoja taas vastaavat Heinisen mukaan musiikissa *rajoitetut ja suunnatut ryöpyt, kiilat ja rampit*. Termin *ryöppy* olen tässä tekstissä käsitellyt jo aiemmin. *Rajoitetulla ryöpyllä* Heininen tarkoittanee ryöppyä, joka on

luvun orkestrointitekniikkojen analyysin yhteydessä (ks. esim. Piston 1955). Aikaisemmin musiikin taustatekstuuria tai tekstuurin taka-alaa ei vain ole kutsuttu *pinnaksi*.

kestoltaan suhteellisen lyhyt ja jonka rekisterissä tapahtuu vain suhteellisen vähäisiä muutoksia. Termi *suunnattu ryöppy* taas viitanee ryöppyyn, jonka rekisteri selvästi muuttuu, eli jolla siis on rekisterillinen ”suunta”. Termit *kiila* ja *ramppi* taas eivät uskoakseni ensisijaisesti kerro musiikillisen tapahtuman tekstuurista. Sen sijaan nämä termit kuvaavat tietyn musiikillisen tapahtuman suhdetta toiseen tapahtumaan: yksi tapahtuma voi toimia toiseen tapahtumaan johtavana *ramppina* tai *kiilana*. Vokaalien ja soivien konsonanttien musiikillisia vastineita taas ovat Heinisen mielestä *jatkuvat viivat ja pinnat*. Termiä *pinta* olen käsitellyt jo aiemmin. Termin *jatkuva viiva* tarkkaa merkityssisältöä on lainauksen perusteella vaikea määrittää tarkkaan, mutta oletan termin tarkoittavan yhtä pitkää pysyvää ääntä.

Edellisessä lainauksessa mainittujen tekstuurityyppien luonteesta ja niiden säveltäjälle tarjoamista mahdollisuuksista Heininen toteaa edelleen:

Viivat ja pinnat ovat tyypillisiä kantoaallosi asettuvia objekteja. Ryöpyt (affrikaatat) ovat jo luonnostaan (ainakin yhden parametrin osalta) tietyn profiilin muotoisia, mutta kestoltaan rajoitettuinakin niitä ehtii moduloida vielä muullakin, siis vapaalla parametrilla. Pisteet ja blokit (”tolpat”) voivat pitkäkestoisempien kanssa muodostaa komplekseja hahmoja, niin kuin erilaiset foneemit järjestyvät tavuiksi ja sanoiksi: olioiden syntaksia. Jotkut oliot ovat tyypillisiä avaavia tai sulkevia, jotkut niiden keskellä painopistettä ja jatkuvuutta luovia. (Heininen 1998: 78.)

Viivat ja pinnat toimivat siis Heinisen mukaan tyypillisesti kantoaaltona, jota voidaan moduloida eri parametreilla.³⁷ Heinisen mielestä myös *ryöppyjä* voidaan niiden rajoitetusta kestosta huolimatta moduloida sellaisella parametrilla, joka ei alkuperäisen ryöpyyn sisällä ole aktiivinen. Lainauksen loppuosassa Heininen taas pohtii, kuinka erilaisia tapahtumia tai tekstuurityyppejä peräkkäin asettamalla voidaan luoda laajempia ja monimutkaisia hahmoja.

Samassa yhteydessä Heininen toteaa:

Avaus ja lopetus ovat tapahtumia ajassa mutta edellyttävät oliomaisuutta: ”jokin” alkaa ja loppuu. Nämä vaikutelmat ovat keskeisiä klassisen tyylin hahmotuksessa; uskon,

³⁷ Termin kantoaalto merkityssisällöstä Heinisen ajattelussa ks. Heininen 1998: 52–53, 70–72

että niillä on tänään jälleen sovellutuksia. Tätä olen tarkoittanut, kun olen toivonut musiikin kielenomaisuuden säilyvän. (Heininen 1998: 78.)

Alaluvussa 3.2 lainasin Heinisen toteamusta, jonka mukaan ”enää ei komponoida olioita vaan ominaisuuksia” (Heininen 1983: 21). Yllä olevassa lainauksessa Heininen tuntuu kuitenkin suorastaan toivovan, että musiikissa olisi olioita, joilla on selkeä alku ja loppu. Yllä oleva sitaatti tuo myös mieleen alaluvussa 3.1 lainaamani Heinisen toteamuksen *hahmoista*, joilla on ”luonteenomainen alku, painopiste ja päätös” (vrt. Heininen 1976: 58). Heinisen näkemykset selkeän alun ja lopun omaavien olioiden tarpeellisuudesta ovat siis ilmeisesti vuosien kuluessa vaihdelleet.

Termi *kenttä* on jo 1960-luvulta alkaen keskeisesti kuulunut nykymusiikin yhteydessä käytettävään sanastoon, ja tätä termiä Heininenkin käyttää. Termiä *kenttä* Heininen ei määrittele, koska hän kenties olettaa termin merkityssisällön olevan lukijoille jo ennestään tuttu. Yleensä *kentällä* on laveasti ottaen tarkoitettu useasta äänestä muodostuvaa, staattista tai hitaasti muuttuvaa tekstuurityyppiä, jossa tärkeintä on soinnillinen ja tekstuurillinen yleishahmo. Usein *kentästä* on myös ajateltu, että sen yksityiskohdat voivat olla rikkaasti ja elävästi sommiteltuja, vaikka yksittäiset äänet eivät erotukaan. *Kentästä* Heininen toteaa:

”*Kenttä*” on tyypillinen kantoaaltoon perustuva oliotyyppi. Se eroaa vain ambitukseltaan ns. yhdensävelenkappaleen tekniikasta. *Kenttä* on toinen äärimmäisyys, kun toinen on yksinkertainen nuotti (pistemusiikki). Kumpikin ääritapaus on varsin yksinkertainen; mielenkiintoisempia ovat välitapaukset, esim. virvoitusjuomapullon ääni poreiden sihistessä. (Heininen 1998: 78.)

Kenttä on siis Heinisen mielestä oliotyyppi, joka perustuu kantoaaltoon; toisin sanoen *kenttää* voidaan Heinisen mukaan moduloida eri parametreilla (vrt. Heininen 1998: 52–53, 70–72). Merkitseekö *kenttä* siis Heiniselle suunnilleen samaa kuin aiemmissa lainauksissa esiintynyt termi *kerros*? Näin ei uskoakseni aivan ole. *Kerros* lienee Heinisen ajattelussa erilaisten kokonaisten tekstuurien yleisnimitys, joka ei siis sinänsä kerro tekstuurin ominaisuuksista tai ”oliotyypistä” paljonkaan. Sen sijaan *kenttä* näyttäisi lainauksen perusteella olevan Heiniselle nimenomaan tietyn tyyppinen olio. Heininen ei tosin kovin tarkkaan kerro, minkälainen oliotyyppi *kenttä* on. Hän kuitenkin toteaa, että *kenttä* eroaa vain ambitukseltaan ns. *yhdensävelenkappaleen*

tekniikasta. Tässä yhteydessä esiintyvää uutta tekstuuritermiä *yhdensävelenkappale* Heininen ei määrittele. Käsittääkseni *yhdensävelenkappale* ei tarkoita melodiaa eikä yksiaänistä musiikkia, vaan konkreettisesti kappaletta, jossa käytössä on vain yksi säveltaso, ja jossa kaikki muutos ja vaihtelu siis tapahtuu muiden parametrien kuin säveltason alueella. Edellisessä lainauksessa Heininen ei tarkemmin kuvaa *yhdensävelenkappaleen* ja *kentän* yhteyttä, mutta hän tulee käsitelleeksi tätä kysymystä tekstissään myöhemmin:

Kun objektit ovat komplekseja, myös niitä luovat parametrit ovat voimakkaampia ja kompleksimpia kuin yksityisiä nuotteja ohjaavat perusparametrit. Silti sävelmassoja karakterisoivat ominaisuudet ovat usein hyvin suoranaista laajennusta ja jatkoa yhden sävelen soinnin sisällä havaittaville ilmiöille: sileyden tai rakeisuuden käsite on helposti laajennettavissa, samoin sitkeyden tai haurauden (kimmoisuuden tai hiekkamaisuuden) – ne voidaan helposti soveltaa massojen tai ryöppyjen ominaisuuksiksi. (Heininen 1998: 80.)

Heininen on lainauksessa siis sitä mieltä, että yhden sävelen ominaisuuksiin vaikuttavat parametrit ja parametriarvojen muutokset voidaan ulottaa koskemaan myös kokonaisia *sävelmassoja* eli kokonaisia tekstuureja. Lainauksessa esiintyviä uusia tekstuuritermejä ovat *sitkeys*, *hauraus*, *kimmoisuus* ja *hiekkamaisuus*. Nämä termit merkitsevät – kuten aiemmin esitelty termi *rakeisuus* – tekstuurin mahdollisia ominaisuuksia, joita siis voi Heinisen mukaan olla sekä yhdellä sävelellä, ryöpyillä että kokonaisilla massoilla.

Tärkeä musiikillinen kysymys Heiniselle näyttää olevan myös melodian ja tekstuurin suhde; toisin sanoen Heininen pohtii, mikä on perinteisten melodis-motiivisten objektien suhde sellaisiin objekteihin, jotka eivät ole perinteisessä mielessä melodisia tai satsillisia, vaan joissa havainnon kohteena on korostetusti musiikin koko tekstuuri. Tähän kysymykseen Heininen etsii ja löytää ratkaisuja sekä nykymusiikkia että perinteistä musiikkia tarkastellessaan, kuten seuraavasta lainauksesta ilmenee:

Tärkeä parametri (jo Mozartilla) on oliomaisuuden osuus ja aste: sijainti motiivisuuden ja kenttämaisyyden välillä, temaattisen diskurssin suhde instrumentaaliseen vaikuttavuuteen. (Heininen 1998: 80.)

Heinisen mielestä siis musiikin tärkeä parametri on temaattisuuden aste. Toisin sanoen Heinisen mukaan jo Mozartin musiikissa tärkeä tekijä on se, milloin musiikilliset objektit ovat korostetusti melodisia ja temaattisia, milloin taas havainnon kohteena ensisijaisesti on musiikin koko tekstuuri sekä sen instrumentaalisesti taiturillinen kuviointi.

Mozartin musiikin temaattisesti matalaprofiilisisista mutta tekstuurillisesti huomiota herättävistä tapahtumista Heininen toteaa myöhemmin artikikkelissaan edelleen:

Ja Mozartin musiikissa se, mitä on totuttu tarkastelemaan vain perussatsin erilaisina ornamentaatioina tai pitkitettyinä kadensseina, korkeintaan erilaisina tooppeina (s.o. historiallis-ekspressiivisesti nimettyinä tapauksina), on itse asiassa eri ääniobjektityyppejä, joiden raison d'être on aivan erilaisissa ominaisuuksissa kuin temaattis-melodinen analyysi luuli (harmonis-ortodoksisesta analyysistä puhumattakaan). (Heininen 1998: 87.)

Mozartin musiikin huomiota herättävät tekstuuritilanteet ja -tapahtumat, kuten ornamentaatiot ja kadensseissa esiintyvät kuvioinnit, ovat siis Heinisen mukaan eri *ääniobjektityyppejä*, joiden tarkasteluun perinteiset analysimetodit eivät ole vielä löytäneet keinoja.

Perinteisten melodis-motiivisten ja teksturaalisten tapahtumien suhteesta Heininen toteaa myöhemmin edelleen:

Ei ehkä tarvitse olettaa, että kantoaalto- tai supernuottimusiikki koskaan tulee yksin vallitsevaksi musiikin olomuodoksi. Siten keskeinen kysymys on kompleksien ääniolioiden ja niiden mukaisten analyysitapojen suhde perinteisen musiikin (=perinteisen modernismin) mukaisiin hahmotustapoihin, sekä generatiivisiin että analyttisiin.

Myös suhde yhtäaikaisten (toistensa sisäisten) supernuottien ja perusnuottien välillä. (Vrt. Ravel: vasemman käden konserton kadenssi, jossa pilven sisällä melodia, jopa kaksi melodiaa, jopa toinen melodia vaihtelevasti vahvistettu oktaavein ja sointublokein. Tai Ravelin 1. Konserton kadenssin binäärisyys: trilliketju ja sointupilvi. Jne. jne.) (Heininen 1998: 88.)

Lainauksessa esiintyy kaksi uutta tekstuuritermiä: *supernuotti* ja *perusnuotti*. Termillä *supernuotti* lienee yhteys termiin *supermelodia*, joka siis Heinisen mukaan oli ”sarja ala-olioita tai tilanteita, joilla on kullakin kompleksi moniulotteinen karakteristiikka” (vrt. Heininen 1998: 68). *Supernuotti* olisi mielestäni tällöin *supermelodiaan kuuluva ala-olio tai tilanne*. Ja kuten aiemmin olen todennut, *supermelodian* osana oleva ala-olio voi olla joko yksittäinen ääni tai kokonainen *tekstuuritilanne* tai *tekstuuritapahtuma*. Termi *supernuotti* tarkoittaa siten myös mielestäni käytännössä samaa kuin alaluvussa 3.1 käsitellyt termit *yksilöllinen sävelpiste* ja *multidimensionaalinen karakteripiste*, jotka myös voivat tarkoittaa sekä yksittäistä ääntä että kokonaista tekstuuritilannetta. Yksi *supernuotin* monista tapauksista voisi olla esimerkiksi *ryöppy*, joka nuottikuvan perusteella muodostuu useista äänistä, mutta joka hyvinkin voidaan kuulla yhtenäisenä karakteripisteenä. Termi *perusnuotti* taas tarkoittaa mielestäni yksikkömuodossa tavallista sävelpistettä, monikkomuodossa taas tavallisista sävelpisteistä muodostuvaa melodiaa.

Lainauksessa Heininen siis pohdiskelee suhdetta yhtä aikaa esiintyvien *supernuottien* ja *perusnuottien* (= ja niistä muodostuvien melodioiden) välillä. *Supernuottien* ja *perusnuottien* välisen suhteen Heininen on löytänyt mm. Maurice Ravelin *Vasemman käden konserton* (1937) kadenssista, jossa melodia esiintyy *pilvimäisen* tekstuurin sisällä.

Melodisten ja tekstuurillisten tapahtumien suhdetta koskeville pohdinnoille löytyy lainauksen alusta myös syy: Heininenkään ei näytä olettaavan, että *kantaaalto- tai supernuottimusiikki* – joka siis on oleellisesti tekstuurimusiikkia – tulisi koskaan yksin vallitsevaksi musiikin olomuodoksi.

4. YHTEENVETO

4.1 Tutkimusaineistossa esiintyneet tekstuuritermit ja niiden määrittelyt

Tässä alaluvussa esitän aakkosjärjestyksellisen listan kaikista Paavo Heinisen tekstuuritermeistä, jotka esiintyivät kolmessa tutkimassani tekstissä. Luetteloimani termit esitän listassani lihavoidulla kirjasimella. Termin perään olen suluissa kirjainsymbolien avulla merkinnyt, mistä Heinisen tekstistä kyseinen termi löytyy; tällöin kirjainsymboli M viittaa tekstiin *Miten sävellykseni ovat syntyneet*, V tekstiin *Vapaus ja lainalaisuus musiikissa*, S II *Sarjallisuus*-artikkelin toiseen lukuun ja S III *Sarjallisuus*-artikkelin kolmanteen lukuun.

Kaikille termeille annan vielä kertaalleen myös määritelmät, jotka lähes samassa muodossa löytyvät myös luvusta 3. Mikäli Heininen on jonkin termin määritellyt itse, esitän Heinisen määritelmän ensin. Mikäli Heinisen määritelmää jollekin termille ei ole, kerron tämän. Omat määritelmäni esitän hakasuluissa Heinisen määritelmien jälkeen. Sekä Heinisen määritelmät että omat määritelmäni saattavat tarkkojen sanamuotojensa osalta joskus poiketa luvussa 3 nähdystä määritelmästä, koska olen toisinaan joutunut muokkaamaan määritelmiä paremmin sanakirjamaiseen muotoon sopiviksi.

.

Globaalinen musiikkikäsitys (M): Heininen ei määrittele. [Käsitys, jonka mukaan musiikin hahmotuksellisia yksikköinä ovat kokonaiset tekstuurit, sointipinnat].

Hahmo (M): Heinisen musiikin perusyksikkö, jolla on luonteenomainen alku, painopiste ja päätös. [Vrt. sävelhahmo; joko yksiääninen melodia tai usean äänen, linjan ja parametrin yhteisvaikutuksena syntyvä sointiobjekti, jolla on alku, painopiste ja päätös].

Hauraus (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin mahdollinen ominaisuus. Vrt. sitkeys, kimmoisuus ja hiekkamaisuus].

Hiekkamaisuus (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin mahdollinen ominaisuus. Vrt. sitkeys, hauraus ja kimmoisuus].

Jatkuva viiva (S III): Heininen ei määrittele. [Yksi pitkä pysyvä ääni].

Jauhoinen (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin rakeisuus-parametrin astetta kuvaava sanallinen luonnehdinta].

Karakteridimensio (M): Heininen ei määrittele. [Parametri; yhden tai useamman parametrin ominaisuus].

Karakteridimensioiden keskinäiset painotussuhteet (M): Heininen ei määrittele. [Kysymys siitä, mikä parametri missäkin sävelpisteessä on kuulonvaraisen hahmotuksen kannalta dominoiva].

Karakterointiväli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämästä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste taas voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen väli*, *polyparametrinen väli*, *moniuotteinen väli*, *moniuotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi karakteri-intervalli*, *kompleksi moniuotteinen karakteri-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu välikäsitys* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Karakteriominaisuus (V): Heininen ei määrittele. [Parametri; yhden tai useamman parametrin ominaisuus].

Kenttä (S III): Heininen ei määrittele. [Useasta äänestä muodostuva, staattinen tai hitaasti muuttuva tekstuurityyppi, jossa tärkeintä on soinnillinen ja tekstuurillinen yleishahmo. Kentän yksityiskohdat voivat olla rikkaasti ja elävästi sommiteltuja, vaikka yksittäiset äänet eivät erotukaan].

Kerroksellisuusasetelma (S III): Heininen ei varsinaisesti määrittele; termin merkityssisältö Heiniselle tekstiyhteydestä pääteltävissä. [Useamman itsenäisen tekstuurin esiintyminen samanaikaisesti ja päällekkäin].

Kerros (S III): Heininen ei määrittele; Heinisen mukaan nykyisin musiikin perushahmo-olio. [Tekstuuri, tekstuuritilanne; vrt. soiva massa, suuri ääniobjekti ja ominaisuuspaketti].

Kimmoisuus (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin mahdollinen ominaisuus. Vrt. sitkeys, hauraus, ja hiekkamaisuus].

Kompleksi karakteri-intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämistä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste taas voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *polyparametrinen intervalli*, *karakter-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakteri-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsitem* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Kompleksi moniulotteinen karakteri-intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämistä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste taas voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *polyparametrinen intervalli*, *karakter-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi karakteri-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsitem* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Laajennettu intervallikäsitem (M): Suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen. [Ks. myös *yksilöllinen sävelpiste* ja *multidimensionaalinen karakteripiste*; muutos tai suhde kahden yksilöllisen sävelpisteen tai multidimensionaalisen

karakteripisteen välillä; laajennetulla intervallikäsitteellä voidaan kuvata kahden yksilöllisen sävelpisteen välillä tapahtuvia muutoksia kaikissa parametreissa, joissa muutosta tapahtuu. Vrt. totaalinen intervalli].

Linja (S III): Melodia. [Melodia].

Lohkareinen (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin rakeisuus-parametrin astetta kuvaava sanallinen arvo].

Moniulotteinen intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämistä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *polyparametrinen intervalli*, *karakter-i-intervalli*, *moniulotteinen karakter-i-intervalli*, *kompleksi karakter-i-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakter-i-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsite* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Moniulotteinen karakteri-intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämistä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *polyparametrinen intervalli*, *karakter-i-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *kompleksi karakter-i-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakter-i-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsite* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Multidimensionaalinen karakteripiste (M): Heininen ei määrittele. [Vrt. *yksilöllinen sävelpiste*; joko yksittäinen ääni tai usean äänen ja monen parametrin ominaisuuksien muodostama *tekstuuritilanne*]

Muruinen (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin rakeisuus-parametrin astetta kuvaava sanallinen arvo].

Nauha (S III): Kahden linjan rajaama pilvialue. [Kahden melodian rajaama pilvimäinen tekstuuri, jonka *pilvimäistä* luonnetta luovat mm. tekstuurin suuri ääniluku, suuri rekisterillinen ja ajallinen tiheys sekä runsas sisäinen liike].

Ominaisuuspaketti: Äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti. [Tekstuuritilanne; Musiikin soinnillisten ja teksturaalisten ominaisuuksien tietyllä hetkellä synnyttämä kokonaisvaikutelma, joka synnyttää musiikille kyseisellä hetkellä tunnistettavan identiteetin].

Perusnuotti (S III): Heininen ei määrittele. [Yksittäinen sävelpiste tai yksittäisistä sävelpisteistä muodostuva melodia].

Pilvialue, pilvi (S III): Heininen ei määrittele. [Pilvimäisen tekstuurin omaava jakso tai sointiobjekti. Tekstuurin pilvimäistä vaikutelmaa luovat mm. tekstuurin suhteellisen suuri ääniluku ja rekisterillinen tiheys, runsas ajallinen tapahtumatiheys sekä runsas liike tekstuurin sisällä. Pilvimäiseen tekstuuriin kuuluu myös se, etteivät tekstuurin yksityiskohdat ole erityisen selvästi havaittavia, vaan että tekstuuri kuullaan eräänlaisena globaalina yleishahmona].

Pilvimäinen objekti (S II): Heininen ei määrittele. [Ominaisuuksiltaan pilvimäinen tekstuuritilanne, joka voidaan havaita yhtenäisenä sointiobjektina].

Pinta (S III): Heininen ei määrittele. [Ominaisuuksiltaan melko staattinen ja muuttumaton tekstuuri, jonka soinnilliselle yleisilmeelle on myös ominaista tietty neutraalius: toisin sanoen pinnan tekstuurin yksityiskohdat eivät ole kovin huomiota herättäviä, vaan pinta kuullaan tekstuuriltaan yhtenäisenä globaalisenä jatkumona. Pinnat voivat olla ajallisesti varsin pitkäkestoisia, ja jatkuvuuden tunne on niissä voimakas].

Polyparametrinen intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämisestä

karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *karakter-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi karakteri-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakteri-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsite* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Rajoitettu ryöppy (S III): Heininen ei määrittele. [Ryöppy, joka on kestoltaan suhteellisen lyhyt ja jonka rekisterissä tapahtuu vain suhteellisen vähäisiä muutoksia].

Rakeinen (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin rakeisuus-parametrin astetta kuvaava sanallinen luonnehdinta].

Rakeisuus-parametri (S III): Soinnin vivahteet sileän–jauhoisen–muruisen–rakeisen–lohkareisen ulottuvuudella. [Tekstuurin yksi alaparametri, jonka asteita voidaan kuvata mm. adjektiiveilla sileä, jauhoinen, muruinen, rakeinen ja lohkarainen].

Ryöppy (S II, S III): Heininen ei varsinaisesti määrittele; Heinisen mukaan nykyisin musiikin perusosa-olio. [Useista peräkkäisistä ja erittäin nopeasti soitettavista nuoteista muodostuva ele tai pieni yhtenäinen muotoyksikkö].

Röykkiömäinen objekti (S II): Heininen ei määrittele. [Ominaisuuksiltaan röykkiömäinen tekstuuritilanne, joka voidaan havaita yhtenäisenä sointiobjektina].

Sileä (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin rakeisuus-parametrin astetta kuvaava sanallinen luonnehdinta].

Sitkeys (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuurin mahdollinen ominaisuus. Vrt. hauraus, kimmoisuus ja hiekkamaisuus].

Soiva massa (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuuri, tekstuuritilanne; vrt. kerros, suuri ääniobjekti, ominaisuuspaketti].

Suhde multidimensionaalista karakteripisteestä toiseen (M): Laajennettu intervallikäsite. [Ks. multidimensionaalinen karakteripiste; kahden multidimensionaalisen karakteripisteen tai yksilöllisen sävelpisteen välinen suhde; suhde multidimensionaalista karakteripisteestä toiseen kuvaa kaikissa parametreissa ilmeneviä eroja kahden multidimensionaalisen karakteripisteen välillä; vrt. *totaalinen intervalli*].

Superintervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittäjästä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittäjä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *totaalinen intervalli*, *polyparametrinen intervalli*, *karakter-i-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakter-i-intervalli*, *kompleksi karakter-i-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakter-i-intervalli*, *laajennettu intervallikäsite* sekä *suhde multidimensionaalista karakteripisteestä toiseen*].

Supermelodia (S III): 1. Sarja ala-olioita tai tilanteita, joilla on kullakin kompleksi moniulotteinen karakteristiikka ja joiden väliset suhteet siten ovat moniulotteisia intervalleja, karakteri-intervalleja. 2. Linja moniulotteisessa avaruudessa siten, että avaruuden joka piste tai alue (suunnilleen, halutulla kattavuudella) otetaan huomioon – läpi avaruuden: DIA. [Useiden peräkkäisten totaalisten intervallien jatkumo tai sarja; useiden peräkkäisten, parametriarvoiltaan erilaisten sävelpisteiden tai tekstuuritilanteiden sarja; vrt. *yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatio*].

Supernuotti (S III): Heininen ei määrittele. [Ks. supermelodia; supermelodiaan kuuluva ala-olio tai tilanne; joko yksittäinen ääni tai kokonainen tekstuuritilanne tai tekstuuritapahtuma. Vrt. yksilöllinen sävelpiste ja multidimensionaalinen karakteripiste].

Suunnattu ryöppy (S III): Heininen ei määrittele. [Ryöppy, jonka rekisteri selvästi muuttuu, eli jolla siis on rekisterillinen ”suunta”].

Suuri ääniobjekti (S III): Heininen ei määrittele. [Tekstuuri, tekstuuritilanne; vrt. ominaisuuspaketti].

Sävelhahmo (M): Heininen ei määrittele. [Selkeän alun ja lopun rajaama musiikillinen objekti tai fraasiin verrattava pieni muotoyksikkö, jossa melodian ohella keskeisiä parametreja voivat olla myös rytmi, harmonia, sointiväri tai tekstuuri. Vrt. hahmo].

Tila (S III): Heininen ei määrittele. [Äänten tulosuuntaa ja liike esitystilassa].

Tolppa (S III): Sointublokki. [Sointublokki].

Tooppis-avaruudelliset ominaisuudet (M): Heininen ei määrittele. [Äänen tulosuuntaan ja sen muutokseen liittyvät tekijät].

Totaalinen intervalli (S III): Heininen määrittelee laajahkon esimerkin avulla, (ks. Heininen 1998: 68). [Siirtymä useiden parametrien määrittämästä karakteripisteestä toiseen, jolloin pisteestä toiseen siirryttäessä usean parametrin arvot muuttuvat; karakteripiste voi olla joko yksittäinen ääni tai useiden äänten sekä monen parametrin määrittämä *tekstuuritilanne*. Ks. myös *polyparametrinen intervalli*, *karakteriväri-intervalli*, *moniulotteinen intervalli*, *moniulotteinen karakteri-intervalli*, *kompleksi karakteri-intervalli*, *kompleksi moniulotteinen karakteri-intervalli*, *superintervalli*, *laajennettu intervallikäsitys* sekä *suhde multidimensionaalisesta karakteripisteestä toiseen*].

Viiva (S III): Heininen ei määrittele. [Yksi pitkä ääni].

Yhdensävelenkappale (S III): Heininen ei määrittele. [Kappale, jossa käytössä on vain yksi säveltaso, ja jossa kaikki muutos ja vaihtelu siis tapahtuu muiden parametrien kuin säveltason alueella].

Yksilöllinen sävelpiste (M): Heininen ei määrittele. [Vrt. multidimensionaalinen karakteripiste; joko yksittäinen ääni tai usean äänen ja monen parametrin ominaisuuksien muodostama *tekstuuritilanne*]

Yksilöllisten sävelpisteiden konfiguraatio (M): Heininen ei varsinaisesti määrittele; Heinisen mukaan tällaisessa konfiguraatiossa rytmiset, dynaamiset, melodiset, harmoniset, koloristiset ja avaruudelliset ominaisuudet vaihtuvat pisteestä pisteeseen, samoin näiden karakteridimensioiden keskinäiset painotussuhteet. [Usean yksilöllisen sävelpisteen yhdessä muodostama hahmo, jossa eri parametrien arvot ja ominaisuudet vaihtuvat pisteestä pisteeseen; samoin vaihtelee se, mikä parametri missäkin sävelpisteessä on kuulonvaraisen hahmotuksen kannalta dominoiva. Vrt. Supermelodia, totaalinen intervalli, yksilöllinen sävelpiste].

Äänen kaikkiin karaktereihin perustuva tietyn hetken identiteetti (V):

Ominaisuuspaketti. [Tekstuuritilanne; Soinnillisten ja teksturaalisten ominaisuuksien tietyllä hetkellä synnyttämä kokonaisvaikutelma, joka synnyttää musiikille kyseisellä hetkellä tunnistettavan identiteetin; vrt. Ominaisuuspaketti].

4.2 Johtopäätöksiä Heinisen tekstuuritermeistä ja tekstuuriajattelusta

Edellisessä alaluvussa luetteloin 53 tekstuuritermiä, jotka esiintyivät kolmessa käsittelemässäni Heinisen tekstissä. Jo termien runsaudesta voi päätellä, että tekstuuri on Heiniselle tärkeä musiikillinen tekijä. Erityisesti *Sarjallisuus*-artikkelin kolmatta osaa tarkastellessa uusia tekstuuritermejä tulee vastaan jatkuvasti, ja suurin osa luetteloni termeistä onkin peräisin *Sarjallisuus*-artikkelin kolmannesta osasta. *Sarjallisuus*-artikkeli on tarkastelemistani teksteistä myöhäisin, joten on mahdollista, että Heinisen kiinnostus tekstuurin ilmiöitä kohtaan on kahden varhaisemman tekstin kirjoittamisen jälkeen kasvanut.

Tekstuurin ominaisuuksia Heininen kuvaa usein runollisin attribuutein (esim. *jauhoinen*, *lohkareinen*, *pilvimäinen*). Jotkut termit ovat ytimekkäitä tekstuuri-sanan synonyymejä (esim. *kerros*, *soiva massa*, *ominaisuuspaketti*), kun taas esimerkiksi termit *supermelodia* ja *totaalinen intervalli* ilmaisevat sellaisia Heinisen sävelmaailman suhteita, joiden kuvaamiseen yleisesti vakiintunutta terminologiaa ei toistaiseksi olekaan.

Heinisen tekstuuritermien valtava määrä herättää myös muutamia kysymyksiä. Monia termejään Heininen on epäilemättä joutunut keksimään siksi, ettei vakiintuneesta terminologiasta ole löytynyt hänen tarvitsemiaan ilmaisuja. Mutta alaluvun 4.1 termiluetteloa tarkastellessa huomataan, että monet Heinisen omistakin tekstuuritermeistä ovat synonyymejä keskenään. Lisäksi mikään luettelon termeistä ei esiinny yhtä useammassa tekstissä, vaan Heininen näyttää vaihtaneen koko tekstuuriterminologiansa kirjoituksesta toiseen. Tämä herättää sen ajatuksen, etteivät Heinisen tekstuuritermit yleensä sittenkään ole syntyneet kovin perusteellisen määrittelyprosessin tuloksena. Pikemminkin monet termit tuntuvat improvisoiduilta kuvauksilta sellaisille musiikillisille ilmiöille, joille ei vakiintuneita termejä ole. Tässä ei ole toki sinänsä mitään pahaa. Heininen ei selvästikään ole tieteellisen kirjoittamisen ihanteita tavoitellutkaan.

Lähteet:

Berry, W. 1976. *Structural Functions in Music*. Toronto: Dover.

Castrén, M. 1991. Sarjallisuus. Teoksessa Lauri Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus. s. 52–72.

Covington, K. 1987. *A Study of Textural Stratification in Twentieth-Century Compositions*. Ann Arbor: University Microfilms International.

Heininen, P. 1972. Usko Meriläinen. *Musiikki 2 / 1972*.

Heininen, P. 1976. Miten sävellykseni ovat syntyneet. Teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava. s. 4–90.

Heininen, P. 1983. Vapaus ja lainalaisuus musiikissa. Teoksessa Risto Väisänen (toim.) *SIC. Sibelius-Akatemian vuosikirja 1983*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. s. 7–29.

Heininen, P. 1998. Sarjallisuus. *Sävellys ja Musiikinteoria 2 /1998*. s. 31–90.

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

Koivisto, T. 1997. *The Moment in the Flow: Understanding Continuity and Coherence in Selected Atonal Compositions*. Ann Arbor (MI): University Microfilms International.

Meriläinen, U. 1976. Miten sävellykseni ovat syntyneet. Teoksessa Erkki Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava.

Murtomäki, V. 1983. Tonaalisen organisaation ja muodon keskinäisyydestä: Beethovenin Pastoraalisinfonian (op. 68) ”Myrsky”-osan tonaalinen rakenne. Teoksessa Risto Väisänen (toim.) *SIC. Sibelius-Akatemian vuosikirja 1983*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. s. 66–85.

Piston, W. 1955. *Orchestration*. Lontoo: Victor Gollancz.

Tiensuu, J. 1991. Mutta onko se musiikkia. Teoksessa Lauri Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus. s. 9–51.

Virtamo, K. (toim.) 1987. hakusana Tekstuuri. *Otavan musiikkitieto*. Helsinki: Otava. s. 435.

Väisälä, O. 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music: Analytical Examples and Theoretical Principles*. Helsinki: Sibelius-Akatemia