

Kirjallinen työ

Ville Raasakka

sävellyksen koulutusohjelma

Sibelius-Akatemia

Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut

Lachenmannin pianokonsertossa *Ausklang* (1985)

SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

Työn nimi Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut Lachenmannin pianokonsertossa Ausklang (1985)	Sivumäärä 55
Tekijä(t) Ville Raasakka	Lukukausi Syksy 2010
Koulutusohjelma Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma	Suuntautumisvaihtoehto Sävellyksen suuntautumisvaihtoehto
Osasto Sävellyksen ja musiikinteorian osasto	
Tiivistelmä Kirjallinen lopputyö käsittelee Helmut Lachenmannin artikkelia 'Uuden musiikin äänityypit' vuodelta 1966 sekä pianokonserttoa Ausklang vuodelta 1985. Esittelen aluksi Lachenmannia säveltäjänä sekä hänen musiikkiinsa käytettyä termiä konkreettinen instrumentaalimusiikki. Käyn Lachenmannin artikkelin 'Uuden musiikin äänityypit' käsitteitä läpi artikkelissa esiteltujen esimerkkien avulla. Esittelen kaksi pääkategoriaa ääni olotilana ja ääni kulkuna, ja käyn läpi niiden alakategorioita eli äänityyppejä yksi kerrallaan. Sovellan kahden pääkategorian ja niihin kuuluvien äänityyppien käsitteitä Lachenmannin teoksen Ausklang tarkasteluun. Teoksesta kirjoitettuja lähteitä käyttäen johdatan lukijaa ensin teoksen maailmaan yleisellä tasolla. Analysoin teoksesta valitsemani katkelman äänityyppien avulla ja esitän partituuriesimerkkien alle kirjatulla merkinnöillä kunkin äänityypin esiintymisiä. Pyrin perinpohjaiseen ja kerrokselliseen analyysiin, ja olen käyttänyt verrattain lyhyttä katkelmaa teoksesta tämän saavuttamiseksi. Lopuksi käyn uudestaan läpi tekemääni analyysia. Tarkastelen kriittisesti ensin yksittäisiä analyttisiä havaintojani, ja pohdin vaihtoehtoisia tulkintoja partituurin analyysiin. Tämän jälkeen pohdin yleisesti äänityyppien ja kahden pääkategorian soveltuvuutta tämän teoksen tarkasteluun. Käyn Lachenmannin artikkelin käsitteenmäärittelyä yleisellä tasolla läpi, ja tarjoan lisähuomioita tekstiin. Lopuksi tarjoan lukijalle lisää viitteitä kirjallisuuteen, jonka avulla Lachenmannin teoksiin voi tutustua tarkemmin.	
Hakusanat Konkreettinen musiikki, konkreettinen instrumentaalimusiikki, spektraalinen musiikki, äänenväri, musiikinhistoria, musiikinteoria, notaatio, analyysi, äänityypit, ääni, esteettinen apparaatti, piano, konsertto	
Muita tietoja	

Sisällysluettelo

1. Johdanto kirjalliseen työhön

2. Analyysissa käytettävät äänityypit artikkelin “Uuden musiikin äänityypit” mukaan

2.1. Johdanto Lachenmannin artikkeliin

2.2.1. Ääni kulkuna 1: Kadenssiääni (Kadenzklang)

2.2.2 Kadenssiäänen alakategoriat lähestyminen (Einschwingvorgang) ja poistuminen (Ausschwingvorgang)

2.2.3. Ääni olotilana 1: Väriääni (Farbklang)

2.2.4. Ääni olotilana 2: Huojuntaääni (Fluktuationsklang)

2.2.5. Ääni olotilana 3: Tekstuuriääni (Texturklang)

2.2.6. Ääni kulkuna 2: Rakenneääni (Strukturklang)

3. Lachenmannin pianokonsertosta Ausklang (1985)

3.1. Äänityypeistä teoksessa Ausklang: Tilaääni ja äänijälki

3.2. Partituurin notaatiosta

4. Teoksen ensimmäisen taitteen tarkastelua äänityyppien avulla

4.1. Katkelman valinta

4.2.1. Tahdit 1-11

4.2.2. Tahdit 12-26

4.2.3. Tahdit 27-41

4.2.4. Tahdit 42-57

4.2.5. Tahdit 58-64

5. Johtopäätökset

5.1. Ääni olotilana ja ääni kulkuna valitussa katkelmassa

5.2. Äänityyppien soveltuvuudesta valitun teoksen tarkasteluun

5.3. Yhteenveto ja viitteitä luettavaksi

6. Lähteet

1. Johdanto kirjalliseen työhön

Haluan kirjallisessa työssäni esitellä Helmut Lachenmannin musiikkia ja musiikillista ajatusmaailmaa. Suomenkielistä referenssiä Lachenmannista ei juurikaan löydy. Käsittelen selvyyden vuoksi melko varhaista tekstiä, jotta Lachenmannin musiikinteoreettisen ajatusmaailman peruskäsitteistö tulee lukijalle ymmärretyksi. Tämän jälkeen käytän esimerkkinä hieman uudempaa teosta pyrkimyksenäni tarjota lukijalle ajallisesti ja sisällöllisesti hieman laajempi kuva säveltäjän työstä.

Esittelen Lachenmannin sävellystyötä kahden esimerkin avulla. Ensimmäinen esimerkki on Lachenmannin kirjoittama artikkeli Uuden musiikin äänityypit (Klangtypen der Neuen Musik, 1966), jonka lyhyesti referoin ja käyn kriittisesti ja selventäen läpi sen tärkeimmät käsitteet. Toisena esimerkkinä esittelen teoksen *Ausklang* (1985) alkua. Käyn läpi teoksen yhteydessä sekä säveltäjän että musiikkitieteilijöiden esittelemiä ajatuksia, ja sovellan niitä teoksen tarkasteluun. Yhdistän tarkasteluun edellä käydyn artikkelin ajatuksia ja käsitteistöä, joiden avulla tutkin teosta analyyttisesti.

Johtopäätöksissä käyn läpi artikkelissa esiteltyjen äänityyppien käsitteitä ja niiden soveltuvuutta teoksen *Ausklang* tarkasteluun. Lisäksi esittelen lyhyesti lukijalle teokseen *Ausklang* liittyviä kirjallisia referenssejä, joita ei tämän kirjallisen työn laajuuden puitteissa voinut käsitellä.

2. Analyysissa käytettävät äänityypit artikkelin “Uuden musiikin äänityypit” mukaan

2.1 Johdanto Lachenmannin artikkeliin

Helmut Lachenmann on aikamme tunnetuimpia saksalaisia säveltäjiä. Hän on luonnehtinut musiikkiaan termillä *musique concrète instrumentale*, **konkreettinen instrumentaalimusiikki**. Säveltäjän mukaan tällaisessa musiikissa “äänitapahtumat on valittu ja järjestetty siten, että tavalla, jolla äänet tuotetaan, on vähintään yhtä tärkeä merkitys kuin soivan lopputuloksen akustisilla ominaisuuksilla” (Lachenmann, 1990, 1) Lachenmann liitti termin ensimmäisen kerran sävellystyöhönsä teoksen *temA* (1968) yhteydessä.

Uraauurtavan sävellystuotannonsa lisäksi Lachenmann tunnetaan paitsi luennoitsijana, myös taitavana esseistinä ja kirjoittajana. Tärkeimpiä Lachenmannin kirjoituksia on koottu vuonna 1996 ilmestyneeseen kokoelmaan *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995* (Breitkopf & Härtel 1996). Tämän kokoelman merkittävimpiä kirjoituksia on varhainen artikkeli *Uuden musiikin äänityypit (Klangtypen der Neuen Musik)* vuodelta 1966.

Artikkelissaan Lachenmann pyrkii laatimaan perehdytyksen 1900-luvun musiikin akustisiksi luokittelemiinsa elementteihin. Vuosisadan tärkeimpiin saavutuksiin kuuluu Lachenmannin mukaan akustis-empiirisen äänikokemuksen vapautuminen alisteisesta asemasta tonaalisesti – dissonanssien ja konsonanssien kautta – orientuituneille äänikäsitteille (“emanzipation der akustisch vorgestellten Klänge aus [-] seiner untergeordneten Funktion in der alten Musik”; Lachenmann 1996a, 1). Lachenmann näkee tonaalisen ja akustisen lähestymistavan säveltämisessä erillään ajallisesti (vanha musiikki – uusi musiikki) ja myös ikään kuin poliittisesti latautuneina suuntauksina; Toinen on ollut alistettu, ja taistelun kautta saanut itsenäisen aseman.

Akustisen näkökulman itsenäistyminen on johtanut sekä kuuntelussa että säveltämisessä Lachenmannin mukaan lukuisiin harhapolkuihin, joista impressionismiin pohjautuva **äänenväri-fetisismi** (‘Klangfarben-Fetischismus’ Lachenmann 1996a, 1) on kaikkein kauimpana akustisen emansipaation avantgardistisesta alkuperästä (“ursprünglichen innovativen Ansatz der Avantgarde” Lachenmann 1996a, 1). Tämä perustava arvoasetelma

sekä lukuisten 1900-luvun merkkiteosten negatiivinen arvottaminen antavat Lachenmannin artikkelille voimakkaasti kantaaottavan pohjavireen. Ikään kuin puolustukseksi tälle lähtökohdalle säveltäjä toteaa, että tonaalisuuden jälkeen yleispätevän terminologian muodostaminen musiikilliseen keskusteluun on joka tapauksessa mahdotonta uuden musiikin osalta.

Lachenmann pyrkii artikkelissaan jakamaan näennäisen monilukuisia ääni-ilmiöitä muutamiiin kategorioihin abstrahoinnin ja sävellyksellisten funktioiden määrittämisen avulla. **Äänityyppiensä** ('Klangtypen') kategorisoinnin Lachenmann aloittaa hylkäämällä äänen perinteiseksi nimeämänsä akustisen määrittelyn; äänenkorkeuden, äänenväriin, voimakkuuden, keston ja osasävelten määrittelyn. Tämä on hänen mielestään sinänsä tärkeä muttei juuri merkityksellinen lähestymistapa ääniin. Peruslähtökohdaksi äänityyppiensä jaottelulle Lachenmann ottaa kaksi vaihtoehtoa. Ääni voi esiintyä joko **olotilana** ('Zustand') – äänitapahtumana jolle ei rajaudu mitään tiettyä kesto – tai **kulkuna** ('Verlauf') – äänitapahtumana jolle luonteensa puolesta rajautuu kesto sille tyypillisen kulun (Verlauf) myötä.

Lachenmann käyttää jälkimmäisestä kategoriasta artikkelissaan myös termiä **ääni prosessina** (Klang als Prozeß). Tämän termin ongelmana on mielestäni prosessin yksiselitteinen suoraviivaisuus liikkeen käsitteenä ja riittämättömyys erilaisten liikkeiden ja kulkujen yleisterminä. Ääni kulkuna kuvaa kategorian esimerkkejä kattavammin ja täsmällisemmin kuin termi Ääni prosessina. Käytän kahdesta peruskategoriasta tässä kirjoituksessa ainoastaan termejä **ääni olotilana** (Klang als Zustand) ja **ääni kulkuna** (Klang als Verlauf).

Ääni kulkuna -kategorian yksinkertaisinpana esimerkkinä Lachenmann esittelee **kadenssiäänen** ('Kadenzklang'; katso tarkemmin luku 2.2.1) . Kadenssiäänessä on kyse äänellisestä prosessista, joka tapahtuu ajassa ja joka vaatii aikaa kaikkien ominaisuuksiensa välittymiseen kuulijalle. Tällaisen äänitapahtuman niin sanottu **ominaisaika** ('Eigenzeit' Lachenmann 1996a, 8) on identtinen äänitapahtuman reaalisen keston kanssa. Jos sen sijaan tarkastellaan ääntä olotilana, äänitapahtuman ominaisajan ja reaalisen keston ei tarvitse olla Lachenmannin mukaan identtisiä, tai liittyä toisiinsa lainkaan.

Lachenmann esittää kustakin äänityypistä nuottiesimerkkejä. Sen lisäksi hän esittää äänityypin visuaalisesti kaaviolla, jossa hän käyttää varjostusta tai kuviota kuvaamaan

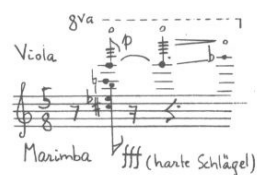
musiikin toteutustapaa; lisäksi hän ottaa rekisterin ja intensiteetin huomioon.

Musiikkiesimerkeissä Lachenmann käyttää kaavion pystysuoraa akselia kuvaamaan suurpiirteisesti äänenkorkeutta rekisterissä. Hän aloittaa kunkin äänityypin esittelyn yksinkertaisimmasta esimerkistä ja etenee mutkikkaampiin. Myös tässä työssä alaluvut on järjestetty siten, että siirrytään yksinkertaisimmasta äänityypistä monimutkaisimpaan. Äänityypin määritelmässä viitataan myös aina edeltävän äänityypin määritelmään. Siksi niiden esittely jossain toisessa järjestyksessä on mahdotonta.

2.2.1. Ääni kulkuna 1: Kadenssiääni (Kadenzklang)

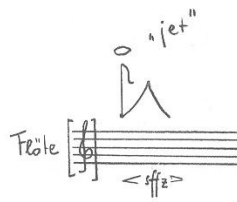
Lachenmann esittelee kadenssiäänestä esimerkkeinä lukuisia lyhyitä katkelmia, jotka eroavat toisistaan Lachenmannin mukaan niin yksittäisiltä soinneiltaan, kompleksisuudeltaan kuin persoonallisuudeltaankin:

esimerkki 1



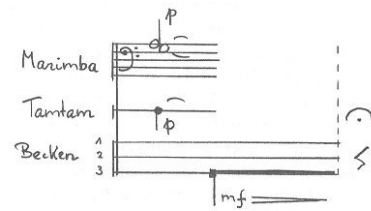
Helmut Lachenmann, *Trio fluido*, Takt 186

esimerkki 2



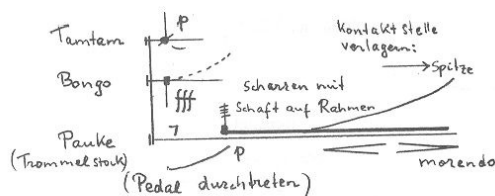
Luftstoß mit gewölbter Mundhöhle direkt ins Rohr

esimerkki 3



Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, Blatt 1 unten

esimerkki 4



Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, Blatt 17 unten

esimerkki 5

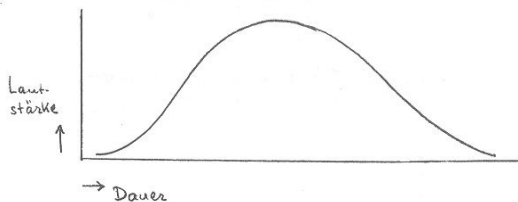


Helmut Lachenmann, *Trio fluido*, Takt 183

Jokainen esimerkeistä kuitenkin toistaa hänen mukaansa yhtä äänityyppiä, jolle on tunnusomaista joko tietynlainen **lähestyminen** ('Einschwingvorgang') tai tietynlainen **poistuminen** ('Ausschwingvorgang'). Nämä kaksi äänen liikettä muodostavat yhden äänen

liikkumisen kategorian, jonka Lachenmann nimeää **kadenssiääneksi** ('Kadenzklang' Lachenmann 1996a, 3). Lachenmann esittää kaavion kadenssiäänen liikkeestä:

esimerkki 6

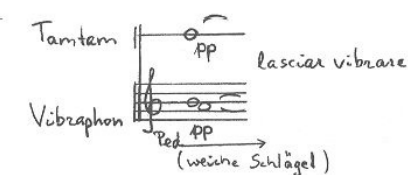


Lachenmannin on nimennyt tämän äänityypin kadenssiääneksi, koska tämäntyyppinen liike on tyypillistä hänen mukaansa myös tonaalisen kadenssin dynaamiselle kululle.

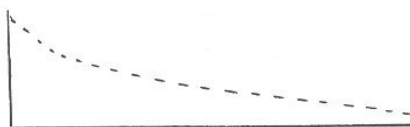
2.2.2 Kadenssiäänen alakategoriat lähestyminen (*Einschwingvorgang*) ja poistuminen (*Ausschwingvorgang*)

Kadenssiäänen alakategorialle, **poistumiselle** ('Ausschwingvorgang'; Lachenmann 1996a, 3) on Lachenmannin mukaan tyypillistä joko luontainen jälkikaiku (esimerkki 7 ja kaavio) tai keinotekoisesti liitetty jälkikaiku (esimerkki 8 ja kaavio) :

esimerkki 7 ja kaavio

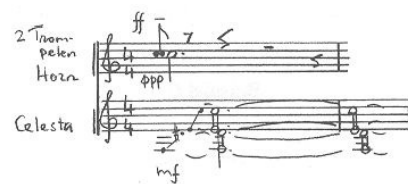


Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, Blatt 16

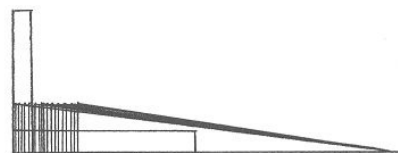


Schematische Darstellung

esimerkki 8 ja kaavio



Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*,
zwei Takte vor Ziffer 9



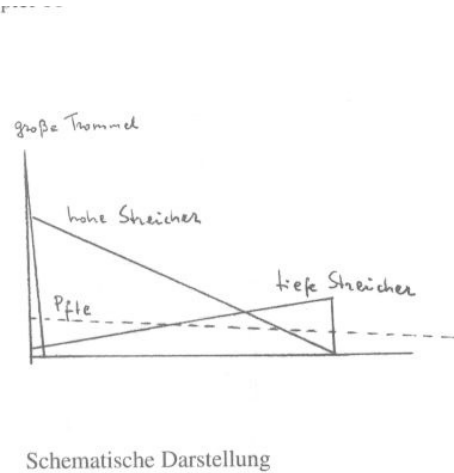
Schematische Darstellung

Poistumiselle on äänityypinä tunnusomaista laskeutuva liike, mutta laskeutumiseen voi

sisältyä myös uusia äänitapahtumia, jotka ikään kuin rikkovat kuuntelun tarkkaavaisuuden vähenevää tendenssiä. Tällaisia uusia äänitapahtumia ovat esimerkiksi matalien jousien äänenväriin kirkastumisesta johtuva huomion "nousu" (esimerkki 9) tai äänenväriin äkillisestä muutoksesta (harpun pedaalin puolittainen laskeminen) johtuva huomion "terävöityminen" (esimerkki 10) :

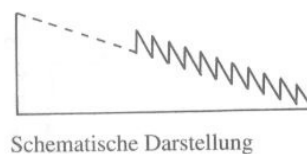
esimerkki 9 ja kaavio

György Ligeti, *Apparitions*, Takt 49



esimerkki 10 ja kaavio

Pedal unvollständig halten



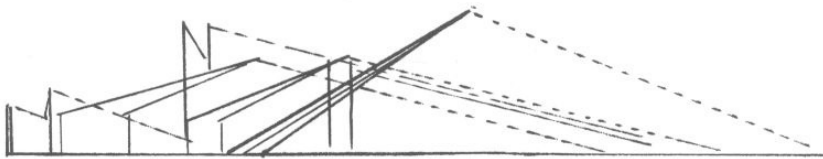
Und hier schließlich zwei Beispiele für im Einschwing- wie im Ausschwingvorgang gleichermaßen charakteristisch geformte Kadenzklänge:

Useista poistuvista tai **lähestyvistä** ('Einschwingvorgang') äänityypeistä voi tietysti muodostua kokonaissommitelmana yksi suuri kadenssiääni, kuten seuraavissa esimerkeissä:

esimerkki 11 ja kaavio

Handwritten musical score for Luigi Nono's *La terra e la compagna*, measures 159/160. The score is for a percussion ensemble consisting of 8 cymbals (Becken) and 4 tamtams (Tamtam). The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings (p, mf, f, ppp), and articulation marks. The bottom right of the score has the handwritten instruction "ausklingen lassen".

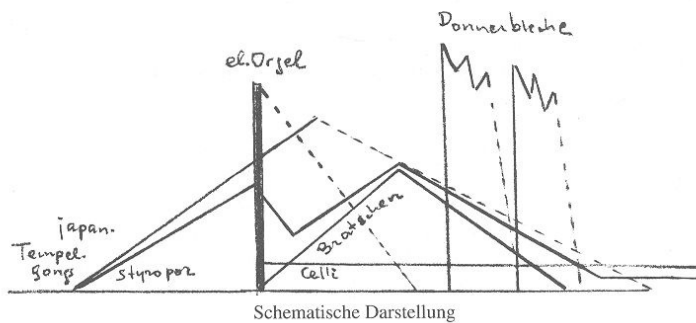
Luigi Nono, *La terra e la compagna*, Takte 159/160



Schematische Darstellung

esimerkki 12 ja kaavio

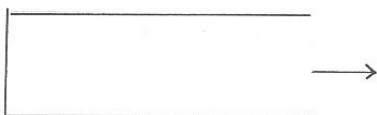
Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz*, Takte 259 – 262



2.2.3 Ääni olotilana 1: Väriääni (*Farbklang*)

Lachenmann esittelee ääni olotilana -kategorian kahtena ensimmäisenä esimerkkinä täysin liikkumattoman **äänenväriin** ('Klangfarb') sekä lähes liikkumattoman **väriään** ('Farbklang' Lachenmann 1996a, 8). Näistä Lachenmann käsittelee vain jälkimmäistä, jolle on ominaista lyhyt kesto. Väriäänin ominaisaika on Lachenmannin mukaan "häviävän pieni". Korva rekisteröi hetkessä yhtäaikaisten sävelten ja osasävelten vakion pystysuoran lopputuloksen. Väriääni voi siis olla mielivaltaisen kestoinen, ja ainoastaan lyhyt katkelma siitä riittää tunnistamaan äänityypin:

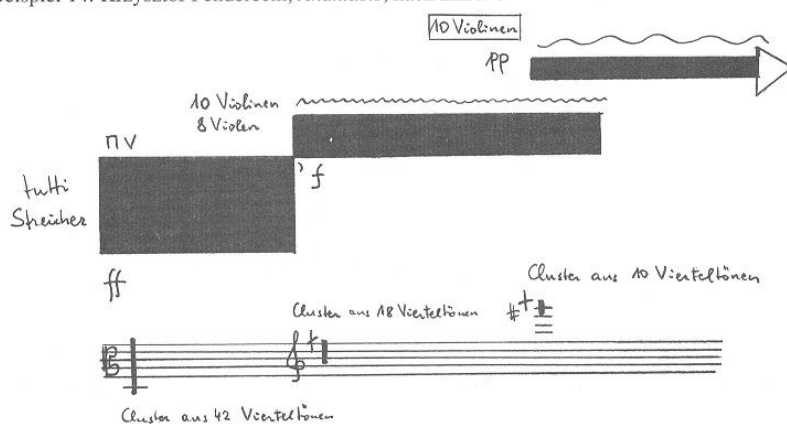
esimerkki 13



Tässä musiikkiesimerkissä väriäni esiintyy Lachenmannin mukaan kaikkein yksinkertaisimmillaan:

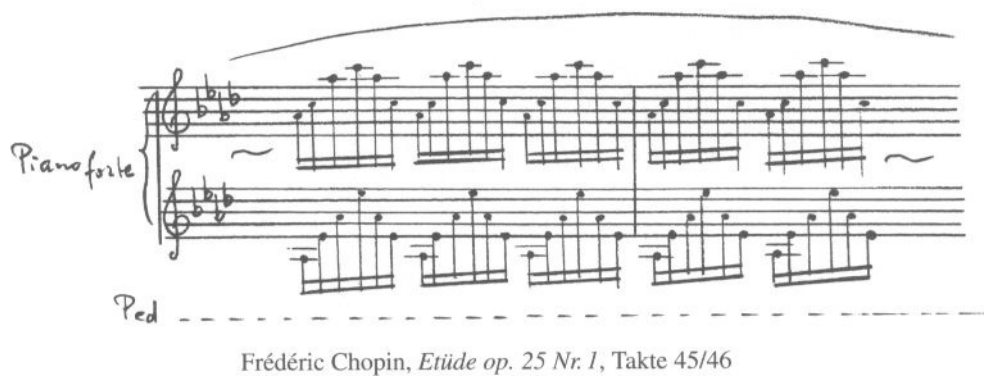
esimerkki 14 ja kaavio

Beispiel 14: Krzysztof Penderecki, *Anaklasis*, nach Ziffer 3



Seuraavaa katkelmaa Ligetin teoksesta *Atmosphères* Lachenmann käyttää esimerkkinä väriäänestä, joka muuttuu hitaasti. Lachenmannin mukaan *Atmosphèresin* voi jopa nähdä koostuvan kokonaisuudessaan yhdestä ainoasta väriäänestä, jonka pääasiallinen muokkaus teoksen aikana ulottuu vain massan ulkoisten ääriivioiden muokkaukseen:

esimerkki 17

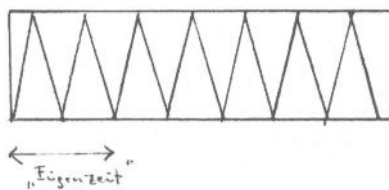


esimerkki 18



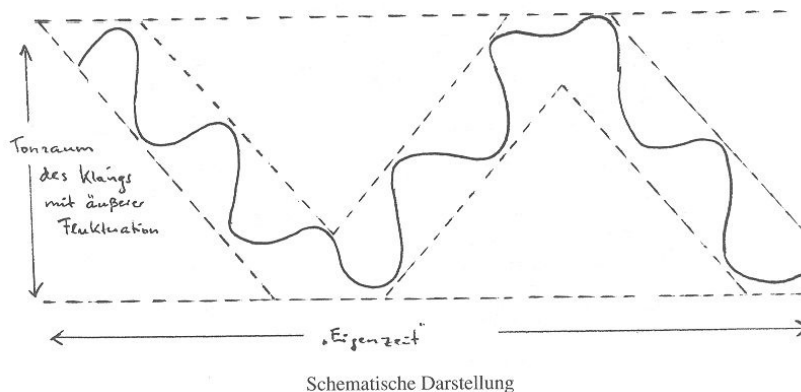
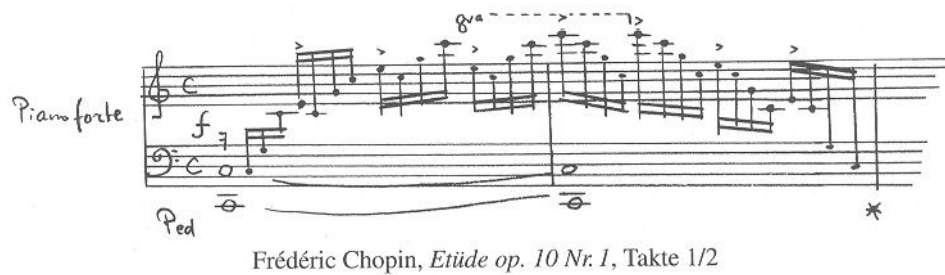
Huojuntaäänien ominaisaika on pidempi kuin väriäänellä, muttei kuitenkaan yhtä pitkä kuin huojuntaäänien reaalinen kesto. Lachenmannin laatimassa kaaviossa huojuntaäänien ominaisaika loppuu toistuvan huojuntakuvion tullessa tutuksi korvalle kahden huojahduksen jälkeen:

esimerkki 19



Huojunta voi myös olla samaan aikaan sekä äänityypin sisäinen ominaisuus että suuremman ulkoisen liikkeen ominaisuus (esimerkki 20):

esimerkki 20 ja kaavio

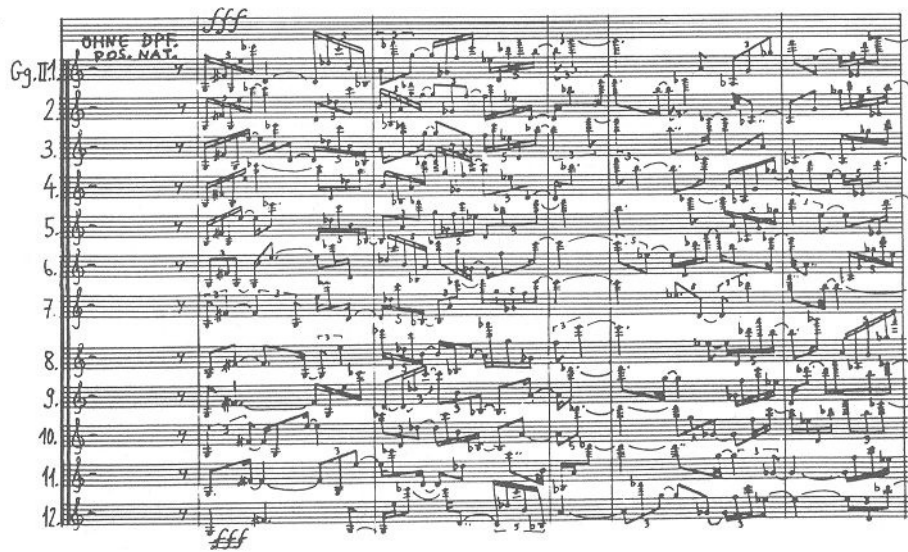


Huojuntaääneen sisältyvä toisteisuus tekee sen ominaisajasta helposti määriteltävän. Lachenmann kirjoittaa tekstissään korvan **tunnusteluprosessista** ('Abtastprozess' Lachenmann 1996a, 13), jossa korva aktiivisesti pyrkii tunnistamaan äänellisiä tapahtumia siihen pisteeseen asti, kunnes hahmo alkaa toistaa itseään ja kaikkein aktiivisimmalle kuuntelulle ei ole enää tarvetta. Huojuntaäänien tapauksessa hahmo voidaan tunnistaa ensimmäisen kahden tai kolmen huojahduksen aikana, ja voidaan sanoa, että äänityypin ominaisaika loppuu tähän, mikäli jatko on varioimatonta toistoa äänitapahtuman loppuun asti.

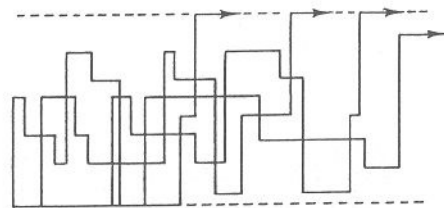
2.2.5. Ääni olotilana 3: Tekstuuriääni (Texturklang)

Tekstuuriäänien ('Texturklang' Lachenmann 1996a, 14) ominaisaika on pidempi kuin huojuntaäänellä. Tekstuuriääni koostuu useista osasista, joiden kestot voivat vaihdella suhteessa toisiinsa. Huojuntaäänelle tyypillinen toisteisuus ei ole kuitenkaan ominaista tekstuuriäänelle. Katkelma Ligetin teoksesta *Apparitions* edustaa tekstuuriääntä, joka koostuu erilaisista kanonisista linjoista (esimerkki 21 ja kaavio):

esimerkki 21 ja kaavio



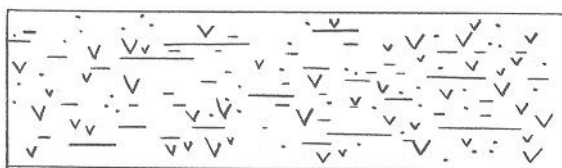
György Ligeti, *Apparitions*, Partitur Seite 19, Ausschnitt



Schematische Darstellung

Tekstuuriäänien ominaisaika voi alkuun vaikuttaa koko äänitapahtuman kestoiselta, mutta Lachenmannin mukaan jatkuvasti uudistuvien yksityiskohtien tulva aiheuttaa tilan, jossa kuuntelija alkaa havaita tapahtumia "tilastollisesti". Kun teksturi ei enää uudistu ulkoisesti, vaan pyörii sisäisen pienimuotoisen variaation varassa, kuuntelija ei enää keskity yksityiskohtiin vaan havaitsee muuttumattoman massan. Tämäkään äänityyppi ei Lachenmannin mukaan lopulta edusta ääntä kulkuna, vaan olotilana, koska ominaisajan loputtua hahmo jatkuu lähes muuttumattomana. Yksityiskohtien järjestyksellä ei ole teksturiäänessä merkitystä, ja siksi myöskään äänellistä kulkua ei voi syntyä. Tekstuurin osaset ovat keskenään vaihdettavissa. Yleispätevä kaavio teksturiäänestä näyttää Lachenmannin esittämänä tältä (esimerkki 22):

esimerkki 22



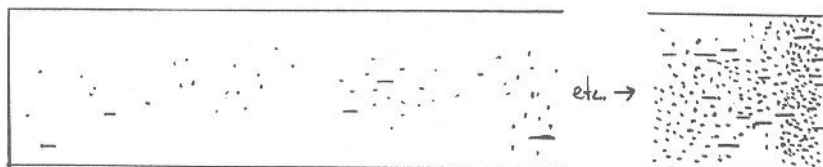
Lachenmann esittää myös esimerkin, jossa tekstuuriäni on yhdistynyt **lähestymiseen** ('einschwingvorgang' Lachenmann 1996a, 16). Tekstuuriäänien hidasta muutosta ohjaa suuremmassa mittakaavassa lähestymisen hahmo (esimerkki 23 ja kaavio):

esimerkki 23 ja kaavio

Handwritten musical score for Karlheinz Stockhausen's *Gruppen für drei Orchester*. The score is divided into three systems. The first system is for Trompeten (Trumpets) and Bassposaune (Bass Trombone), marked 'accelerando' and '♩=60'. The second system is for (accel) and marked '♩=118'. The third system is for (accel) and marked '♩=119' and '♩=120'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like p, mf, f, and sfz.

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, zwei Takte vor Ziffer 119

Schematisches Diagramm zu Stockhausens *Gruppen*, Ziffer 117–119



Tekstuuriäänien ulkoisella hahmolla ja sen yksityiskohtien hahmoilla ei ole välttämättä keskenään mitään tekemistä. Ulkoinen hahmo on useimmiten yksityiskohtia yksinkertaisempi ja muodostaa mielenkiintoisimmillaan esimerkin 23 kaltaisen suoraviivaisen muutoksen.

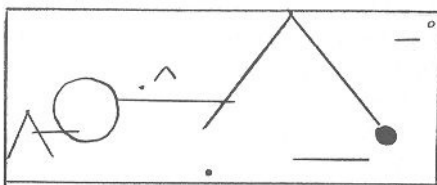
Muutoksen suunnan pääteltyään korva ei enää keskity kokonaisuuteen, joka muodostaa liikkumattoman massan, kuten edeltäneissä väriäänessä ja huojuntaäänessä.

2.2.6. Ääni kulkuna 2: Rakenneääni (*Strukturklang*)

Rakenneääni ('Strukturklang' Lachenmann 1996a, 17) on äänityyppi, jonka Lachenmann esittelee artikkelissaan aivan viimeisenä ja äänityyppien käsitteistä laajamuotoisimpana. Ulkoisesti rakenneääni muistuttaa eniten tekstuuriääntä. Testuuriäänien tapaan rakenneääni koostuu lukuisista yksityiskohdista, mutta sen kokonaishahmo ei ole yksiulotteinen, eikä sen ominaisaika ole irrallinen sen todellisesta kestosta. Rakenneääni rakentuu ajassa – kuten kadenssiäänikin – eikä se muodosta äänellistä ottilaa vaan kulun, tosin moni-ilmeisemmän ja monikerroksisemman kulun kuin kadenssiääni.

Lachenmann esittää ensimmäisenä esimerkkinä rakenneäänestä pelkän kaavion kuvitteellisesta musiikista (esimerkki 24). Kolmesta erilaisesta hahmosta – viivasta, kiilasta ja ympyrästä – löytyy useita variaatioita. Niiden kesto, koko, leveys ja kulmien jyrkkyys vaihtelee. Yhden hahmon eri variaatiot ovat tavallaan itsenäisiä, mutta niitä sitoo yhteen niiden yhteisen hahmon alkuperä ja mahdollisesti variaatioiden muodostama "suunta" tai kokonaisuus. Esimerkiksi tässä kaaviossa kolme kiilaa muodostavat yhtenäisen, kohoavan liikkeen joka muodostaa yksittäisiä kiiloja suuremman kokonaisuuden. Lachenmannin mukaan rakenneäänien osaset eivät ole kvantitatiivisia aineksia, jotka palautuvat yhdeksi hahmoksi (kuten edeltäneet äänityypit), vaan kvalitatiivisia aineksia, jotka muodostavat suuntaavuutensa ja päämäärähakuisuutensa ansiosta "sommitelmien polyfonian".

kaavio 24



Lachenmannin mukaan rakenneääni on käsitteenä periaatteessa samanlainen kuin Stockhausenin esittelemä käsite **aikaääni** ('Zeitgeräusches' Lachenmann 1996a, 18). Toisena

esimerkkinä rakenneäänestä Lachenman esitteleekin katkelman Stockhausenin teoksesta *Gruppen* (esimerkki 25).

esimerkki 25

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, Partitur Seite 2

Yksityiskohdat eivät Lachenmannin mukaan tässä katkelmassa ainoastaan toteuta jotain suurempaa hahmoa (sen tilastollisina osasina), vaan jokainen ele määrittää kokonaisuutta uudelleen. Tarkemmin tähän teokseen menemättä Lachenmann pyytää lukijaa perehtymään Gruppenin sisältämiin äänirakenteisiin Stockhausenin Die Reihe-julkaisussa ilmestyneen artikkelin "...wie die Zeit vergeht..." avulla.

Lachenmannin mukaan Pierre Boulezin Structure Ia kahdelle pianolle perustuu myös rakenneäänimäisille äänityypeille. Teoksessa ei sinänsä tapahdu akustista uudistumista, koska pianon ääni on kuulijalle tuttu koko ajan, mutta jokainen yksityiskohta vaikuttaa tuoreelta. Suuremmasta näkökulmasta teoksen äänisuunnittelu on paljon enemmän kuin osiensa –

sarjallisesti rakennettujen pisteiden – summa.

Lachenmann esittelee listan teoksia, jotka rakentuvat rakenneäänen varaan. Enää tarkemmin musiikkiesimerkkejä ruotimatta hän pyrkii tiivistämään rakenneäänen määritelmän tesktin avulla. Rakenneääni on äänityypeistä ainoa, jossa materiaali ja siitä syntyvä kokonaishahmo tai "muoto" ovat identtiset. Rakenneääni on siis jossain mielessä aktiivisin kaikista äänityypeistä. Rakenneäänen osaset osallistuvat kukin aktiivisesti suurempien hahmojen rakentamiseen, eikä niitä voi mielivaltaisesti vähentää, lisätä tai vaihtaa kuten väri-, huojuuta ja tekstuuriaännessä.

Lopuksi Lachenmann vielä tiivistää näkökulmansa suhteessa perinteiseen, akustiseen äänen tarkastelun näkökulmaan. Vertikaalien ja yhtäaikaisten tapahtumien tarkastelun sijaan kaikissa Lachenmannin äänityypeissä tarkastellaan pikemminkin peräkkäisiä tapahtumia, ja niiden muodostamaa jatkumoa. Lachenmann pyrkii siten häivyttämään rajan musiikillisen muodon rakentumisen (ajassa) ja yksittäisten akustisten ilmiöiden (hetkessä) välillä ja luomaan käsitteistön, jossa "ääni" ja "muoto" ovat toistensa synonyymejä. Lopuksi Lachenmann vielä toteaa, että hänen esittelemiänsä äänityyppejä voidaan yhdistää keskenään kaikin mahdollisin kombinaatioin, samaan tapaan kuin esimerkissä 23.

3. Lachenmannin pianokonsertosta *Ausklang* (1985)

Tarkastelen tässä työssä Lachenmannin konsertosta ainoastaan sen ensimmäistä taitetta. *Ausklang* on yksi säveltäjän laajamittaisimmista sävellyksistä, ja teoksen analyysi koko sen 50-minuutiselta kestolta ei sovellu tämän työn laajuuteen eikä analysointi liioin ole mielekästä valittujen keinojen kannalta. Teoksen kaikki äänityypit esiintyvät heti teoksen alussa, ja niistä tehdään lukuisia variaatioita ja yhdistelmiä saman tien. Koska äänityyppien perinpohjainen tarkastelu, Lachenmannin käsitteiden soveltaminen analyysiin ja niiden arviointi on kirjallisen työni päätavoite, jätän teoksen kokonaismuodon ja konserton tarkastelun suhteessa lajityyppinsä konventioihin tämän työn ulkopuolelle.

Teoksen sävellysprosessia edeltävinä vuosina säveltäjä Hans Werner Henze oli hyökännyt voimakkaasti Lachenmannia ja muutamia muita saksalaisia säveltäjiä vastaan nimittämällä heidän musiikkiaan termillä *musica negativa* (Pace, 1998, 4). Lachenmannia oli samoihin aikoihin myös kuvailtu säveltäjänä ”saarnaajaksi, joka kohottaa julistavan etusormensa tukahdutettujen raapimisäänten autiomaassa” (Wilson, 1994, 1), ja hänen musiikkiaan kuvailtu ”musiikilliseksi sotilassairaalaksi” (Wilson, 1994, 2). Lachenmann – hyvin tietoisena maineestaan säveltäjänä, jonka musiikki toistuvasti hylkää perinteet – vastasi kritiikkiin hylkäämällä nyt omia oletuksiaan musiikista. Lachenmannin musiikkiin usein sisäänkirjoitettu kritiikki laajeni pianokonsertossa itsekritiikiksi. ”Tavoite on nyt kieltää kieltäminen” (Wilson, 1994, 1), säveltäjä totesi haastattelussa teoksen sävellysprosessista, ja mainitsi pyrkimykseseen löytää uudelleen totunnaisia tai tuttuja ääni, uusia tapoja kuunnella, ei niinkään uusia ääniä (Wilson, 1994, 1).

Peter Wilson on kirjoittanut *Ausklangia* käsittelevässä artikkelissaan teoksen pianostemmasta seuraavaa: ”Virtuoosinen ja leikkimielinen pianostemma ei kavahda edellisen vuosisadan salonkipianismin kaikkein kuluneimpiakaan kliseitä kuten mekaanisia arpeggioita, kromaattisia juoksutuksia ja glissandoja.” (Wilson 1994, 3). Wilson puhuu teoksen kohdalla ”äänen puhtaasta nautinnosta” ja viittaa erityisesti teoksessa esiintyviin pitkiin yhden sävelen repetitioihin (Wilson 1994, 3). Lachenmann on itse maininnut repetitioiden viittaavan yhdysvaltalaisen pianistin Charlemagne Palestineen tapaan soittaa pianoa, jossa

taukoamattomat repetitiot muuttivat koko soittimen lähes pelkäksi kellomaiseksi resonanssiksi (Wilson 1994, 3). Wilsonin mukaan tämä äänen taianomainen puoli oli Lachenmannille sopiva valinta ainoastaan sen fyysisen mahdottomuuden takia (Wilson 1994, 3).

Teoksen pääpaino on sekä Peter Wilsonin että Lachenmannista paljon kirjoittaneen musiikkitieteilijä Ian Pacen mukaan musiikin selkeässä kahtiajaossa **resonanssiin** ja **liikkeeseen**. Tämä kahtiajako on mielestäni erittäin yhteensopiva Lachenmannin edellä käsittelemäni artikkelin kahtiajaon kanssa **äänestä olotilana** ja **äänestä kulkuna**. Wilsonin mukaan Lachenmannin keskittyi aiemmissa teoksissaan äänen syntymiseen ja äänen syntyhetkeen liittyviin olosuhteisiin. Tässä teoksessa taas keskitytään äänen loppumiseen, jälkikaikuun ja sammumiseen. Sana ausklang tarkoittaakin muun muassa jälkikaikua tai jälkisointia. (Wilson 1994, 2)

Jos teoksen nimeä tarkastellaan kahtena sanana, aus Klang, voidaan teoksen ymmärtää koostuvan yksinomaan ”soinnista”. Pianon soinnin eri piirteitä käsitellään teoksessa niin poikkeuksellisen monipuolisesti ja perusteellisesti, että teoksen voidaan hyvin nähdä koostuvan yksinomaan näiden piirteiden uloskirjoittamisesta solistille ja orkesterille. Äänettömästi pohjaan painetut koskettimet, sostenuto-pedaalin ja una corda -pedaalin hyödyntäminen, pianon laukaisemat kuvitteelliset kaiut orkesterissa sekä pianon kaikkein korkeimpien äänten sivutuotteena synnyttämä sävelkorkeudeton kohina ja tämän hiljaisen äänen ”suurentaminen” koko orkesterin tuottamina hälyääninä ovat kaikki elementtejä, jotka liittyvät äänen loppuun, jälkikaikuun, eivät niinkään äänen alkuun tai sen syttymiseen. Toisinaan äänen syttymishetki ei kuulu juuri ollenkaan, tai se on kokonaan poistettu, ja musiikissa esiintyvä jälkikaiku toimii vihjeenä kuulijalle äänen syntymähetkestä, joka täytyy itse kuvitella.

3.1. Äänityypeistä teoksessa *Ausklang*: Tilaääni ja äänijälki

Olen valinnut teoksen tarkastelun välineiksi Lachenmannin artikkelissaan esittelemät äänityypit (kadenssiääni, lähestyminen, poistuminen, väriääni, huojuntaääni, tekstuuriääni ja rakenneääni), joiden yleispätevyyttä ja soveltuvuutta analyysin välineiksi haluan kokeilla. Näiden äänityyppien lisäksi käytän kahta äänityyppiä, jotka olen itse laatinut artikkelin suuntaviivojen mukaisesti. Toinen äänityyppi kuuluu artikkelin pääsuuntaviivojen mukaisesti ääneen olotilana, toinen ääneen kulkuna.

Teoksen musiikilliseen ytimeen kuuluu jälkikaiun tutkiminen, ja molemmat laatimani kaksi ylimääräistä äänityyppiä liittyvät tähän ilmiöön. Musiikissa esiintyy toistuvasti kaiku, jota voisi kuvailla sanoilla “ontto” tai “tyhjän tilan kaiku”. Tästä äänityypistä käytän nimeä **tilaääni**. Tilaääni luonteeltaan passiivinen, edellä kuultuja ääniä lähinnä kaiunomaisesti toistava tai tilallisesti (kaiun määrää) laajentava tai supistava äänityyppi. Se kuuluu siten kategoriaan ääni olotilana. Tilaääni on erilainen kuin väriääni siinä mielessä, että se ei koostu erilaisista äänistä tai niiden äänenväreistä, vaan ikään kuin pelkästä pianon vapailla kielillä soivasta jälkisoinnista, joka syntyy soivan äänimateriaalin jälkeen.

Äänen syttymisen jälkeen tapahtuviin ilmiöihin tartutaan teoksessa myös aktiivisella tavalla. Musiikki ikään kuin tarkastelee aktiivisesti jälkisoinnissa olevia eri komponentteja, luokittelee ja järjestelee niitä. Välillä jälkisointi muuttuu äänen syttymistä tärkeämmäksi tapahtumaksi, ja erilaiset jälkisoinnit ja niiden variaatiot muodostavat aktiivisen tapahtumasarjan. Alkuperäinen ääni, joka synnytti jälkisoinnit, ei ole tärkeä, vaan tärkeä on suunta, johon erilaisten jälkisointien avulla edetään. Soinnit tuntuvat muodostavan jonkinlaisen polun tai “jäljen”, jota pitkin musiikki etenee. Tähän äänityyppiin viittaa nimellä **äänijälki**. Äänijälki kuuluu aktiivisen luonteensa mukaisesti kategoriaan ääni kulkuna. Äänijälkikin keskittyy tilaäänen tavoin äänen jälkeen syntyviin tapahtumiin, ei äänen aikana olevaan sointiin kuten väriääni.

3.2. *Partituurin notaatiosta*

Teoksen lukuisten poikkeuksellisten äänentuottotapojen takia partituuria ei pysty lukemaan perehtymättä ensisivujen ohjeisiin poikkeuksellista notaatiosta (esimerkki 26). Lachenmann ei juurikaan käytä normaaleja tai tavanomaisia soittotapoja, ja partituuriesimerkkien lukeminen ilman ohjeisiin tutustumista on lähes mahdotonta. Koska en käy notaation ohjeita tässä läpi, suosittelen lukijaa palaamaan partituuriesimerkkien lukemisen yhteydessä näihin ensisivujen ohjeisiin. Lachenmannin notaation suomenkielistä selvitystä on tehnyt Jarkko Hartikainen, ja lukija voi perehtyä asiaan tarkemmin tämän työn avulla. (Hartikainen, valmisteilla)

Explanation

Solo piano

For the glissando actions on the surface of the keys, the soloist needs two or three little plastic pots of about 4–8 cm in diameter (for example, one can buy a set of 8 or 9 little plastic pots available as childrens' toys and which all fit one into another). The soloist also needs a hammer (a plastic hammer can be used) which is suitable for striking the bars within the body of the instrument, and a metal rod for glissando actions along the tuning pegs. The blows on the outer surface of the instrument (right side, left side, right side from below, left side from below, right and left along the front side) are to be carried out with the flat of the hand with extreme abruptness. The quick scraping motions towards the end of the piece should be performed by first placing the left hand on the lower strings and then by pulling away abruptly, like a claw, the almost perpendicularly positioned fingernails or fingertips.



There are two horizontal beams drawn below the staff of the solo part: the upper beam, somewhat thicker, indicates the actions of the right pedal; the lower, thinner beam (always beginning with a note) indicates the actions of the sostenuto pedal.



Diamond-shaped note heads indicate keys which are to be depressed silently. Keys to be released are notated with "x".

The electrical amplification requires the positioning of microphones for the following purposes: a) for the overall level b) for the intensification of the harmonics (can be placed directly above the sound holes) c) for the clear and distinct rendering of the "guiro" actions (sliding fingernails across the surface of the keys).

Piano in orchestra

also requires the same additional props as the soloist; moreover, the performance instructions of the solo part also apply to this part.

For all instruments



Volume indications in quotation marks (at toneless passages) indicate the intensity of the performance manner and not the resulting absolute volume of the action!

Winds



Flutes: Blow from a few centimeters away from the blow hole; the pitch is nothing but a light shading of the much louder blowing noise.



Square note heads or note heads extended horizontally by a beam are to be performed tonelessly. For flutes: Blow directly into the tube with narrow mouth opening. Other woodwinds: It is possible to blow without a mouthpiece.



Brass: Avoid all direct contact between the lips and the mouthpiece, so as not to produce any real tones accidentally. The appropriate stops are to be employed whenever exact pitches are notated (but not for the trombones and the tuba, where only the shading between light and dark has been indicated); of course, only a relative shading can be obtained, but it should be made still clearer by the position of the mouth.



Flutes and clarinets: Key sounds which are to be strengthened by blowing only when they cannot otherwise be heard above the orchestra.



Brass: Strike the mouthpiece with the flat of the hand (in order to prevent the mouthpiece from blocking, it is recommended to prepare the mouthpiece before positioning with a thin strip of paper).



Flutes: Blow sharply with arched mouth position (almost an "overtone" whistling sound).

Percussion

All skin instruments should have natural skins if at all possible.

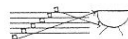
Notes with staccato dots signify stop attacks.



Instrument to be damped completely.

Percussion I requires moreover: timpani sticks, drumsticks, tam-tam beater, soft and hard marimba sticks, sticks with a flexible handle, a wooden stick, brushes or jazz brushes, a metal rod, a bow for string instruments, a long cardboard tube (for forceful friction on the surface of the tam-tam with the upper part placed almost perpendicularly).

The high shell attacks are produced at the bottom, the low attacks at the top of the shells. The location of the point of attack corresponds inversely to the notated figure:



The bongo drums are to be attached with their open end downward directly above the skins of one each of the middle bass drums, so that attacks on the bongo drums cause the skin of the bass drum to vibrate.

The rin laid out upon a kettledrum-skin (possibly of an additional kettledrum) are to be hit with hard mallets. When bowing, the respective "sound shell" is to be kept in place by pressing a finger down in the middle of the shell bottom. Depressing the kettledrum pedals produces distinct glissando effects. (The kettledrum on which the rin have been placed is the only one for which exceptionally a synthetic skin is to be recommended, in case the glissando effects cannot be achieved successfully otherwise.)

Percussion II and III also require sticks like Percussion I (II without a bow), plus one guiro stick and two friction sticks (fluted wooden sticks).

Percussion IV, also just like I, including a bow but with a bell hammer too.

 Brushing actions on skin instruments are to be performed with brushes or jazz brushes either as a back and forth motion ...

 ... or as a rapid circular motion.

 Rubbed tones on the xyloimba are to be performed with friction sticks. "White" keys signalize downward motion, "black" keys upward motion (from the tip to the handle).

 Scraping tones on the xyloimba plates are to be produced with hard rubber mallets or horn mallets (without striking!).

"Wooden rim": A sufficiently resonant rim of a table top or of a wooden music desk, on which one can clearly distinguish between clear attacks (with the tip of the stick) and dark attacks (with the handle of the stick).

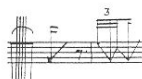
Strings



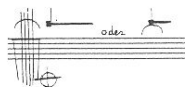
Mute symbol. Gently lay the left hand on all four strings so that they are prevented from vibrating.



"Bridge clef". It replaces the traditional clefs and depicts the outer form of the instruments: fingerboard – strings – bridge – tailpiece. Wherever it occurs, it does not indicate a certain pitch to be produced, but the position on the instrument where the action is to be performed.



Brushing motion on the surface of the strings (strings I and III) with the wood of the bow drawn loosely between the middle of the fingerboard and the vicinity of the bridge.



Toneless bowing. The indication "toneless" is to be taken absolutely literally. It is to be performed by bowing directly on the bridge while lightly covering the strings (eventually the bow can be drawn obliquely). In order to obtain an intensive result, the bow pressure and the speed of bowing must be sensitively balanced.

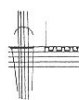
"Flautato" means: minimal bow pressure, the intrinsic weight of the bow must eventually be counter-balanced. Extremely airy, impure, almost veiled tones should be the result.



The string clef does not indicate pitches, but the strings on which one is to play.



Pressed bowing behind the bridge should be performed near the tailpiece. The result should be a dry rattling sound, strongly "perforated". A whining smudgy or otherwise distorted tone should be avoided at all costs. The bow can be held in the fist.



The same applies to pressed bowing actions before the bridge. They are to be performed precisely at the indicated spot between the edge and the middle of the fingerboard, and never between the bridge and the edge of the fingerboard.



"Rattling" effect obtained by abruptly drawing the bow, pressed down at the frog, in an upward motion between the middle of the fingerboard and the front edge of the fingerboard. The bow should be drawn in the direction of the performer, hence from the middle of the fingerboard towards the bridge for the high strings, and vice versa for the lower strings. But the result should always be an extremely dry "perforated" rattling effect.



A toneless bowing on the side of the bridge is to be produced occasionally by the cello and double bass. Never bow on the slit, since real whistling tones can occur. The result should be a clear toneless bowing sound.



There are also bowing actions on the tuning pegs for the violins and violas. The performer should choose one of the two right-hand pegs on the side of the neck which is at a proper angle to the bow so that the bow does not slide off. The bow should not be pressed, but drawn quickly and loosely.



In these col legno actions, the given pitch is not to be stopped with the left hand, but tapped directly with the wood of the bow. The left hand should mute the strings to prevent them from vibrating.



Pizzicato with fingernail



Pizzicato with plectrum



Violins: "pizzicato fluído": The left hand plucks the E string. The right hand has previously placed the bow, held upright, with the tension-screw touching the string. The shifting of the tension-screw on the string after the pizzicato produces the desired glissando effect.

Duration: approx. 50 minutes

Commissioned by the WDR Cologne
World Premiere: 18 April 1986, Cologne
Orchestra of the WDR
Conductor: Peter Eötvös
Soloist: Massimiliano Damerini

Haluan kuitenkin nostaa notaatiosta esiin yhden erityispiirteen. Yksi huomionarvoisimmista piirteistä Lachenmannin poikkeusnotaatioissa on lainausmerkeissä käytetyt dynaamiset merkinnät, joita ei tule sekoittaa tavallisiin dynaamisiin merkintöihin. Lainausmerkeissä käytetty dynamiikka ei lainkaan viittaa soivan tuloksen äänenvoimakkuuteen, vaan soittajan käyttämään energian määrään. Toisin sanoen lainausmerkkeihin kirjoitettu forte (*f*) voi esimerkiksi "toneless bowing" –tekniikalla tuottaa hyvin hiljaisen kohinan, vaikka soittaja painaakin jousta yhtä voimakkaasti kieltä vasten kuin tavanomaisen soittotekniikan fortessa.

4. Teoksen ensimmäisen taitteen tarkastelua äänityyppien avulla

4.1. Katkelman valinta

Kuten aiemmin kirjoitin, tarkastelen noin viiden minuutin katkelmaa *Ausklang*-teoksen alusta. Näin lyhyen katkelman valintaan on kaksi perustetta. Pääasiallinen peruste on tavoite pyrkiä perusteelliseen analyysiin, jossa lyhyttä musiikillista katkelmaa tarkastellaan kerroksellisesta näkökulmasta. Kerroksellisella näkökulmalla tarkoitan musiikillisten tapahtumien tarkastelua usealla mittakaavalla, sekä musiikillisten hahmojen että ajallisten yksiköiden eri mittakaavoissa.

Toisena perusteena on huoli siitä, että tätä pidemmän katkelman tarkastelu johtaisi paitsi huomattavasti laajempaan työhön, myös mahdollisesti puuduttavaan äänityyppien luettelointiin, jolloin tilaa ei jäisi enää äänityyppien erityispiirteiden tarkastelulle tai pohdinnalle äänityyppien soveltuvuudesta ylipäättään analyysin välineinä tässä tapauksessa.

Ian Pacen mukaan *Ausklang* hyödyntää klassista konserttomuotoa, joka on taitavasti piilotettu aluksi yksiosaiselta vaikuttavaan teokseen. Koko 50-minuuttinen teos jakautuu Pacen mukaan kolmeen suureen osaan. Osat kytkeytyvät toisiinsa transiatioilla, jotka hämärtävät selkeiden rajaviivojen tuntua. (Pace, 1998, 6) Ensimmäinen suuri osa loppuu oman tulkintani mukaan pianon ensimmäiseen kadenssimaiseen jaksoon, joka alkaa tahdista 149. Musiikin soivassa kestossa kadenssi alkaa noin kahdeksan minuutin kohdalla ja päättyy noin yhdeksäntoista minuutin kohdalla.

Pacen vihjaama ensimmäinen suuri osa jakautuu mielestäni kahteen taitteeseen, joista ensimmäisen päättyy pianon lähes yksin soittamiin pistemäisiin kommentteihin tahtien 115-134 aikana. Musiikin soivassa kestossa ensimmäisen suuren osan ensimmäinen taite kestää noin viiden minuutin ajan. Tarkastelen ainoastaan tätä ensimmäistä taitetta. Toisessa taitteessa hyödynnetään äänityyppien yhdistelmiä niin monikerroksisella tavalla, että tämän työn laajuudessa niiden käsittely ei ole mahdollista.

4.2.1. Tahdit 1–11

Esimerkissä 27 on teoksen tahdit 1–11. Olen merkinnyt äänityyppejä partituurin alapuolelle. Käytän äänityypeistä nimilyhenteitä, joista puuttuu lopettava sana “ääni”, siis tekstuuriäänestä käytän sanaa tekstuuri ja huojuntaäänestä sanaa huojunta; kuitenkin melko lyhyistä äänityypeistä käytään koko sanaa (väriääni, tilääni). Sanan ensimmäinen kirjain on äänityypin alkamishetken kohdalla partituurissa. Toisinaan äänitapahtuman kesto voi olla lyhyempi kuin kirjoitettu äänityypin nimi. Tällaisissa tapauksissa sanan ensimmäinen kirjain on äänitapahtuman alkamisen kohdalla, mutta äänitapahtuman loppumista ei ole merkitty millään muulla tavalla kuin että seuraava äänityyppi alkaa. Kirjoitettua sanaa pidemmissä äänitapahtumissa alaviiva osoittaa äänitapahtuman kestoa. Kirjoitettuja havaintoja luetaan vastaavalla tavalla kuin partituuria; vasemmalta oikealle, päällekkäiset merkinnät tapahtuvat yhtäaikaaisesti. Kun äänityyppi on kirjoitettu sulkeisiin, se tarkoittaa, että äänityyppi on jo alkanut aiemmin (edellisellä sivulla) ja jatkuu sulkeiden kohdalla. Sulkeisiin kirjoitettu äänityyppi ei siis merkitse äänityypin alkamiskohtaa, vaan äänityypin jatkumista.

Tahdin 1 alussa puhaltimien, jousten pizzicatojen ja pianon pistemäiset eleet muodostavat tekstuuriäänien, jota seuraa korkeiden jousten trilleistä muodostuva huojuntaääni. Tahti yksi kokonaisuutena muodostaa dynamiikkansa ja instrumentaation massan puolesta kadenssiäänien alakategorian lähestyminen. Tahdin 2 alussa huilujen flatterzunge synnyttää toisenlaisen huojuntaäänien, ja tahdin kokonaisdynamiikka on laskeva, muodostaen poistumisen. Tahdin 2 lopussa tekstuuriääni palaa. Kun uusi, kertauksenomainen tekstuuriääni alkaa, edellisen musiikin voi tulkita sulkeutuvan omaksi yksikökseen, jonka lähestymisen ja poistumisen hahmoista muodostuu kadenssiääni. Ensimmäinen – vajaan kahden tahdin kestoinen – tapahtumien kokoelma on siis tulkittava ääni kulkuna - kategoriaan, kadenssiäänien mukaisesti.

Tahdin 2 lopussa alkavan tekstuurin jälkeen kuullaan uudenlainen huojunta pianon repetitioissa, jonka jälkikaiku yhdessä vaskien ja puupuhaltimien kaiutuksen kanssa muodostaa väriäänien. Huolellisempi kuuntelu paljastaa väriäänien alkavan jo tekstuurin aikaan tahdin 2 lopussa käyrätorvilla. Tämän tapahtumien kokoelman voitaisiin mahdollisesti tulkita muodostavan yhden poistumisen, mutta väriäänien staattisuus hallitsee kokonaisuutta. Siksi jakso hahmottuu äänen olotilan muodossa.

Tahdin 4 lopussa kuullaan nopeasti peräkkäin jousien ja harpun tuottama tekstuuriaani ja matalien joustien tuottama huojuntaääni. Molemmat muodostavat yhdessä tahdin 5 loppuun asti kestävän lähestymisen. Tahdin 6 alussa piano aloittaa soinnullaan äänijäljen, joka kestää tahdin 10 puoliväliin asti. Äänijäljen ensimmäinen sointu toistuu muunneltuna ja muokattuna, ja sointujen sarja muodostaa soinnillisten variaatioiden sarjan, eräänlaisen polun. Tahdin 9 aikana harppu kevyesti kommentoi säveltoistoista koostuvalla huojuntaäänellä äänijäljen tapahtumia. Tahdin 4 lopusta tahdin 10 muodostuva jakso on lähestymisen ja äänijäljen kategorioiden mukaisesti tulkittava ääneksi kulkuna.

Tahdin 10 puolessavälissä tekstuuri jälleen palaa, ja tahdissa 11 pianojen “guiro”-soittotavalla toteutettu repetitiivinen huojuntaääni päättää jakson. Tämän lyhyen jakson hallitsevin elementti on silti vaskien kohinan muodostama väriääni, joka asettaa jakson kategoriaan ääni olotilana.

esimerkki 27:


 für Yukiko
Ausklank
 Musik für Klavier mit Orchester
 Helmut Lachenmann (1984/85)



Partitur-Bibliothek 5168 © 1986 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden Printed in Germany

tekstuuri__	tekstuuri	tekstuuri__
huojunta huojunta__	huojunta	huojunta__
	väriääni	
lähestyminen__	poistuminen__	lähestyminen__
kadenssi__		kadenssi__
ääni kulkuna__	ääni olotilana__	ääni kulkuna__

- 2 -

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 2. The score includes staves for woodwinds (A.2, 3, 4; Picc.), brass (3 Trp., 3 Pos., 3 Kb., 3 Fg., 3 Kb.), strings (I, II, III, IV; Hrn., Trp., Pos., Tuba; Hr., Pfl.), and percussion (Fell (Pk), Becken, Tambores, etc.). The score is written in a mix of standard notation and handwritten annotations, including dynamics like 'pp', 'f', 'fff', 'pizz.', 'arco', and 'pizz.'. There are also some handwritten notes in Finnish, such as 'sähköllä W. sähköllä' and 'sähköllä W. sähköllä'.

_____ (tekstuuri)

_____ (huojunta) huojunta

_____ äänijälki

_____ (lähestyminen)

_____ (kadenssi)

(ääni kulkuna) _____ ääni kulkuna

Handwritten musical score for a symphony orchestra and solo instruments. The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and solo instruments. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections, with some parts marked with 'A.O.' and 'A. 2.'. The tempo is marked as 'Allegro' and the time signature is 3/4. The score is written in a modern, expressive style with many slurs and ties.

tekstuuri

huojunta

(ääni jälki) väriääni

(ääni kulkuna) (ääni olotilana)

4.2.2. Tahdit 12–26

Tahdista 12 eteenpäin musiikissa samaa äänityyppiä kerrostetaan sekä ajallisesti että rekisterillisesti (esimerkki 28). Tahdin 12 alun laskeva juoksutus harpulla on edellisen “guiro”-repetition variantti, laskevan kulun voi mielestäni tulkita ikään kuin repetitioksi (eli huojuntaääneksi), joka on kallistunut vertikaalisesti. Piano tekee tahdin alussa nopeaa melodista siksak-liikettä, ja toistaa siksak-kuvion nousevana 16-osatriolikuviona, jonka myös tulkitseen huojuntaäänien kallistettuneena variaationa. Kolmannella neljäsosalla trumpetit ja piano soittavat suoraa repetitiota, joka tuottaa kolmannen variaation huojuntaäänestä lyhyen ajan sisällä. Hahmot muodostavat yhdessä lähestyvän äänityypin, joten tämä lyhyt katkelma edustaa ääntä kulkuna.

Tahdin 12 neljännellä iskulla kuullaan ainoastaan edellä soitettun musiikin kaikua pianon pedaalissa, tämä on ensimmäinen esimerkki niin sanottua “tyhjää tilaa” musiikillisesti kuvaavasta tilaäänestä. Hetken ajaksi pysähdytään siis ääneen olotilana.

Tahdin 12 viimeisen 32-osan lyhyt pistemäinen ele harpulla toimii kohotahtina tahdistä 13 alkavalle huojuntaäänelle lyömäsoittimilla, pianolla ja vaskilla. Tahdin 13 kolmannella neljäsosalla huojuntaääni saa asteikkomaisesti nousevan variantin, sekä pianolla nopean fragmentin huojunnasta. Neljännellä neljäsosalla esiintyy glissandomaisesti laskeva tremolo-variantti, jota myötäilee pianon rekisterissä laskeva repetitio. Tämä fraasi muodostaa kadenssiäänien.

Kadenssiäänien jälkeen lähestyminen ja poistuminen vuorottelevat (mutta eivät muodosta kadenssiääniä musiikillisen materiaalin toistuvasta vaihtumisesta johtuen), huojunnan ja tekstuurin myös vuorotellessa. Tahdissa 15 siirrytään ääneen olotilana, väriäänien ja tilaäänien hallitessa musiikkia. Väri- ja tilaäänien ero on hyvin kuultavissa tahtien 16 ja 17 aikana. Väriääni keskittyy staattisen äänen harmonisointiin tai värittämiseen, tilaääni lähes yksinomaan kaiuttaa edeltänyttä tapahtumaa.

Vuorottelun ajatus hyödynnetään perusteellisemmin, kun musiikin kokonaisolemus olotilana ja kulkuna alkaa vuorotella tahdistä 18 alkaen. Kulut muodostuvat lähestymisistä, jotka katkeavat lyhyehköihin väriäänistä koostuviin olotiloihin. Lähestymiset taas yhdistävät eri

äänityyppejä, ensimmäinen lähestyminen on tekstuuri–huojunta-yhdistelmä, seuraava huoja–väriääni-yhdistelmä, kolmas tekstuuri–huojunta-yhdistelmä kunnes neljäs kerrosta pelkkiä huojaahahmoja useassa rekisterissä ja aikamittakaavassa. Tämä tahtien 21–24 aikana tapahtuva lähestyminen huipentaa jakson dynamiikkansa ja massansa puolesta.

Voimakas leikkaus pysäyttää liikkeen, ja tahtien 25–26 ajan tiläänen ja pienien tekstuurifragmenttien hallitsema musiikki on kaikkein staattisinta ääntä olotilana tähänastisessa partituurissa.

Tahtien 1–11 aikana ääntä olotilana ja ääntä kulkuna käsiteltiin ikään kuin tasapainoisesti. Ne vaihtuivat suhteellisen tasaiseen rytmiin, molempien ollessa musiikillisesti painokkaita. Tahtien 12–26 aikana kulun ja olotilan välille rakennettiin kuitenkin dynaamista jännitettä, ikään kuin ääni kulkuna yrittäisi kasvattaa massaa ja raivata tieltään äänen olotilana, jälkimmäisen kuitenkin saadessa viimeisen sanan tahtien 25–26 hyvin pysähtyneessä jaksossa.

esimerkki 28:

[illegible]

huojunta_____ tilaääni_____

huojunta__

huojunta

huojunta_____

lähestyminen_____

ääni kulkuna _____ ääni olotilana _____

- 5 -

(1b) 15

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

____ (väriääni) _____ tekstuuri _____ tekstuuri _____ väriääni _____
 _____ tilääni _____ huojunta _____ huojunta _____
 _____ lähest. _____
 _____ lähestyminen _____ lähestyminen _____
 (ääni olotilana) _____ ääni kulkuna _____ ääni olot. _____ ääni kulkuna _____

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (15, 20, 20). The instruments listed on the left include: 4. Fl., 3. Fl., 4. Ae., 3. Ob., 3. Kl., Basskl., Fg., Kfg., 4. Hl., 3. Trp., 3. Trb., Tba., I., II., III., IV., Harfe, Pft., and various voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score features complex notation with many notes, rests, and dynamic markings (ff, f, mp, p, pp, sfz, etc.). There are also handwritten annotations in Finnish, such as "A. Pöytä laulu, joka alkoi meidän kirkon kirkon" and "Kirkon kirkon". The score is marked with a large "6" at the top and bottom, indicating a page number or section marker.

(väriääni) _____ tekstuuri _____ huojuunta _____
 _____ (huojuunta) _____ huojuunta _____ huojuunta _____
 _____ huojuunta _____ huojuunta _____
 _____ (lähestyminen) _____ lähestyminen _____
 (ääni kulkuna) _____ ääni kulkuna _____
 ääni
 olot.

Handwritten musical score for orchestra and strings, measures 24-25. The score includes parts for Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Percussion, and Strings. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'accel.' and 'cabb'. The key signature has one flat (B-flat).

_____ (huojunta) _____ tilääni _____
 _____ (huojunta) _____ tekstuuri _____
 _____ huojunta _____
 _____ (lähestyminen) _____
 _____ (ääni kulkuna) _____ ääni olotilana _____

4.2.3. Tahdit 27–41

Ensimmäisessä jaksossa ääni kulkuna ja ääni olotilana esiteltiin tasaväkinä, toisessa jaksossa niiden välille rakennettiin jännitettä, ja ääni kulkuna raivasi ääntä olotilana tieltään. Kolmannessa jaksossa (tahdit 27–41, esimerkki 29) puolestaan ääni olotilana hallitsee musiikkia.

Pianon pedaaliin jäävän tiläänen päällä kuullaan tahtien 27 ja 28 aikana katkelma tekstuuria. Tekstuuri on edeltäviä esiintymiä kestollisesti pidempi, mutta jää itsenäiseksi saarekkeeseen tiläänen keskellä. Tahtien 29–32 aikana tekstuurista kuullaan yhä lyheneviä katkelmia.

Tahdissa 33 musiikki aktivoituu tekstuurin lisäksi kahden huojuntaäänien avulla muodostamaan lähestyvän äänityypin, joka huipentuu pianon glissandoon. Edellisten esimerkkien tavoin tulkitseen glissandon “kallistuneeksi” repetitioksi, ja siten huojuntaääneksi. Tahdit 33–34 muodostavat äänen kulkuna.

Tahtien 34–35 tiläänessä kuullaan ensin pianon glissando, joka jää soimaan pedaaliin. Pianisti suodattaa tästä soivasta massasta hiljaisesti pohjaan painetuilla koskettimilla D-duurikolmisoinnun tahdin tilääneen. Palataan ääneen olotilana.

Samanlainen tilanne kuin tahtien 33–34 ääni kulkuna ja 34–35 ääni olotilana toistuu uudestaan tahtien 36–37 ja 38–41 aikana. Tällä kertaa molemmissa äänikategorioissa käytetään paljon tekstuuria, jonka luonne on koko katkelman aikana muuttunut hyvin ambivalentiksi. Esiintyessään tiläänen kanssa tekstuuria on aktivoiva vaikutus, kun taas esiintyessään lähestymisen tai muun ääni kulkuna -materiaalin kanssa sillä on pysäyttävä ja passivoiva vaikutus.

Katkelmaa kuitenkin hallitsee ääni olotilana. Samaan tapaan kuin tahtien 27–28 aikana tekstuuria muodostaa ikään kuin saaren tiläänen keskellä, ja koko katkelmassa ääni kulkuna muodostaa lyhyitä, yksinäisiksi saariksi jääviä hetkiä kokonaisuutta hallitsevan tiläänen keskellä.

Handwritten musical score for a piece titled "24". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "moderato". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The piece concludes with a double bar line and a final measure.

____(tilaääni)_____

ääni olotilana_

- 8 -

29. rit. - - - ca. 52

Fe 4-4

3 Oa

3 Kc

Bapke

3 Tey

Kfag

1.2

3.4

3 Tip

3 Tos

Tbr

I

II

III

IV

Han

Pf10

29. rit. - - - ca. 52

I

II

III

IV

5-8

Wb

(4.4-8-)

2.3

fff

(-)

f

- 8 -

(tiläääni)

tekstuuri tekst. tekst. tekst.

tekstuuri

huojunta

huojunta_

lähestyminen

ääni olotilana

ääni kulkuna

- 9 -

(34)

1-3. Trc
4. Arco
3. Ob.
3. Klar.
Basskl.
3. Fag.
K. Fag.

1.2. Klar.
3.4. Klar.
3. Trp.
3. Pos.
Tuba
I
II
III
IV
Hornf.
Pfte.

(34)

I
II
B.
C.
Kb.

- 9 -

_____ (tiläääni) _____ tiläääni _____ tiläääni _____

_____ tekstuuri _____ tekstuuri _____

_____ (huojunta) _____ huojunta _____ huojunta _____

_____ (lähestyminen) _____ lähestyminen _____

_____ (ääni kulkuna) ääni olotilana _____ ääni kulkuna _____ ääni olotilana _____

4.2.4. Tahdit 42–57

Pianon äänijälki aktivoi tahdin 41 puolellavälissä orkesterin, joka paitsi tarttuu äänijälkeen, myös aloittaa tekstuuriaänen ja huojuntaäänien. Piano puolestaan tarttuu huojuntaäänien tahdissa 42 (esimerkki 30). Orkesteri tekee huojunnasta voimakkaan lähestymisen tahdin lopussa, ja piano puolestaan fragmentoi huojunnansa lyhyiksi kommentteiksi tahdissa 43. Huojunnan lyhyet fragmentit typistyvät tahdin 44 aikana kuultavaan kahden sävelen lyhyeen kommenttiin pianolla, jota orkesteri värittää väriäänellään. Tämä ensimmäinen fraasi muodostuu isommalla mittakaavalla kolmesta lähestymisestä, jotka muodostavat ikään kuin kiihtyvän äänen kulkuna, sekä lyhyestä orkesterin väriäänien hallitsemasta äänestä olotilana.

Tahdin 45 alussa piano aloittaa hyvin lyhyellä fragmentilla huojuntaäänestä. Ylöspäin suuntaava pyrähdys muodostaa huojuntaäänien, joka päättyy tahdin 45 lopussa korkealle soinnulle. Tämä sointu jää hetkellisesti väriääneksi, mutta toistuessaan tahdin 46 puolella välissä aloittaakin äänijäljen, jota orkesteri ja piano vuoroin vievät eteenpäin aina tahdin 48 loppuun asti. Myös tätä fraasia hallitsee ääni kulkuna, ja musiikki saa “vetää henkeä” vain yhtenä lyhyenä hetkenä, jolloin ääni olotilana tilapäisesti pysäyttää toiminnan.

Tahdistä 49 tahtiin 57 musiikki selkeästi rauhoittuu, mutta ääni kulkuna hallitsee silti toimintaa. Tekstuuriaäni on piano-osuuden kantava elementti, ja tällä kertaa teksturi saa uuden luonteen. Se ei muodosta Lachenmannin mainitsemaa staattista vaikutelmaa, vaan muodostaa tässä fraasissa mielestäni toiminnallisen pohjan rakenneäänelle. Tekstuurin jokainen osa vie musiikkia eteenpäin, ja määrittää jo kuultua uudelleen luoden tilanteille tuoreutta ja eteenpäin vievää energiaa musiikin hiljaisesta ilmiasusta huolimatta. Lyhyet tilaäänien tarttuvat tekstuuriaänen tapahtumiin ja värittävät niitä eri tavoin. Aiheellinen kysymys kuitenkin on, muuttuuko jokaisen tilaäänien kohdalla musiikki olotilaksi lyhyen hetken ajaksi? Rakenneäänien määritelmän mukaisesti näin ei tapahdu.

Handwritten musical score for a percussion ensemble, titled "10 -". The score is written on multiple staves, each labeled with a percussion instrument or group. The instruments listed include:

- 40- (40s)
- 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 8

äänijälki_____ huojunta_ huo. huo. huo.

tekstuuri_____

huojunta_____

lähest.

lähestyminen_____lähestyminen___lähest.____

ääni kulkuna_____

- 12 -

46. 3 (ritard.)
15 4

48. 3 (rit.)
4 4

Holz

3 (rit.)
4 4

Blas

3 (rit.)
4 4

I

I

II

III

IV

Hand

Pf

48. 3 (rit.)
4 4

I

II

B.

C.

K.

- 12 -

(äänijälki _____ tekstuuri _____ tekstuuri _____)

(läh.) _____ poist. _____ huojunta
tilaääni tilaääni tilaääni

rakenneääni

(ääni kulkuna) _____ (ääni kulkuna) _____

4.2.5. Tahdit 58–64

Edeltäneessä jaksossa (tahdit 42–57) musiikin jännitettä nostettiin huojuntaäänien ja lähestymisien yhdistelmällä. Rakenneäänien ja tekstuurien synnyttämä vaikutelma oli silti odottava, ikään kuin energiaa vähitellen kerättäisiin toimintaa varten, joka tulee vasta myöhemmin.

Tahdeissa 58–61 huojuntaäänien ja lähestymisien yhdistelmät purkavat edellä kerättyä energiaa (esimerkki 31). Pianostemma on äänityypeiltään nyt kaikkein kirjavimmillaan, mikä lisää energian määrää. Orkesterissa äänityyppien kerrostaminen ja pelkkä tapahtumarikkaus tekee jaksosta tähän mennessä kaikkein voimakkaimman ääni kulkuna -fraasin.

Tahdin 61 toiselta iskulta tahdin 64 loppuun pianostemma punoo jännittävän yhdistelmän tekstuuriääntä ja tilääntä. Orkesteri tekee pianostemman jatkuvuutta vastaan kontrapunktia lyhyillä huojuntojen ja lähestymisien fragmenteilla sekä osallistumalla pianon tekstuuriääneen. Orkesterin tekstuuriääni vuoroin voimistaa pianon pistemäisiä eleitä, vuoroin rakentaa komplementaarista rytmiikkaa luoden voimakkaan syvyysvaikutelman pianostemmaan.

esimerkki 31:

- 14 -

58

1. Fl.
2. Fl.
3. Fl.
4. Fl.
3. Ob.
3. Kl.
Boßkl.
3. Trog.
Klar.
1. 2. Tr.
3. 4. Tr.
3. Trog.
3. Pos.
Tuba
I
II
III
IV
Horn
Pfte
I
II
B.
C.
Kb.

tekstuuri huojunta _____ tekstuuri _____ huojunta
 (tilääni) _____ huojunta _____
 tilääni _____
 tekstuuri _____
 huojunta _____
 lähestyminen _____ lähestyminen _____
 ääni kulkuna _____

- 15 -

- 15 -

(huojunta)_ tekstuuri _____

(tilääni)_ tilääni _____

(huojunta)_ tekstuuri _____

(läh.) _____ läh. läh. läh.

huoj. huoj. huoj. huoj.

rakenneääni _____

(ääni kulk.)_ ääni kulkuna _____

5. Johtopäätökset

5.1. Ääni olotilana ja ääni kulkuna valitussa katkelmassa

Valitsemani katkelman viidessä jaksossa käsitellään eri tavoin ääntä olotilana ja kulkuna. Ensimmäisessä jaksossa olotiloja ja kulkuja esitellään vuorotellen, verkkaiseen tahtiin ja niiden keskinäinen funktio on ainoastaan esiintyä peräjälkeen, ei rakentaa vuoropuhelua tai draamallista suhdetta toisiinsa. Vuorottelu on selkeästi sommiteltu, ja musiikin yksinkertainen jakaminen passiiviseen ja aktiiviseen on perusteltua, mutta rajakohtien tarkan sijainnin päättäminen ei ole yksiselitteistä. Erityisesti lähestymisen alkaessa tai poistumisen loppuessa analysoijan on useista kuuntelukerroista huolimatta vaikea tehdä lopullisesti päätöstä, koska “tunne” poistumisesta päättyy, tai koska “tunne” lähestymisestä alkaa. Tarvittaisiinko näiden rajaviivojen kohdalle kolmas kategorian äänestä, ääni transitiona?

Toisessa jaksossa kahden kategorian välille rakennetaan draamaa, jossa ääni kulkuna pyrkii hukuttamaan alleen äänen olotilana. Tässä jaksossa jako kahteen kategoriaan ilmenee musiikissa hyvin voimakkaasti, ja rajaviivat piirtyvät selkeinä. Tämänäyttävyyseen sävellykseen Lachenmannin oma kategorisointi tuntuu istuvan kaikkein parhaiten.

Kolmas katkelma keskittyy ääneen olotilana. Ensimmäisenä kysymyksenä nousee mieleen, onko Lachenmann tarkoittanut musiikin olevan olotilaa, jota hän selkeästi pyrkii välttämään sävellyksessä. Tällä pyrkimyksellä viitataan Lachenmannin mainitsemaan äänenväri-fetisismiin, sekä artikkelin arvottavaan sävyyn, jossa olotilan säveltäminen esitetään jokseenkin väheksyttävänä toimintana. Onko Lachenmann tässä jaksossa pyrkinyt säveltämään rakenneääntä, lopputuloksen näyttäytyessä kuitenkin olotilana? Tekstuurin sirpaleet tuntuvat muodostavan jonkinlaisen melodisen linjan, jota voi seurata pinnistellen, mutta ne eivät synnytä dynaamisesti etenevää kokonaisuutta. Tämän katkelman kohdalla voidaan kysyä, riittääkö kaksi kategoriaa kuvaamaan ääntä olotilana, joka pyrkii käyttäytymään kuten ääni kulkuna?

Neljännän jakson alussa musiikki on melko yksiselitteisesti ääntä kulkuna. Dynaamisten lähestymisien jälkeen kuitenkin esiintyy lyhyitä parenteesimaisia hetkiä, joissa liikutaan äänenä olotilana. Olisiko tässä syytä kehittää jälleen uusi kategoria äänelle olotilana, joka

esiintyy ääni kulkuna -äänityypin sisällä? Vai olisiko kategorioita syytä järjestellä hierarkkisesti kerroksittain? Korkeimmassa hierarkiassa musiikki on ääntä kulkuna, mutta pintatasolla ilmenee ääni olotilana -tilanteita. Jakson loppua hallitseva rakenneääni on mielestäni kaikkein suurin paradoksi. Musiikki on mielestäni yhtäaikaan olotilaa ja kulkua. Rakenneäänen nimikettä olen ehkä soveltanut tähän syystä, että Lachenmann on määritellytäänityypin hyvin löyhästi. Hierarkkinen tulkinta ei sovellu tähän, koska musiikki on mielestäni niin pinta- kuin syvätasoiltaan ambivalentti. Hierarkkisen kerroksisuuden sijaan kehittäisin tähän musiikkiin kolmannen kategorian, sellaisen, joka ei ole täysin passiivinen, eikä täysin aktiivinen.

Viidenteen jaksoon olotilan ja kulun yksiselitteinen kahtiajako ei myöskään sovellu ilman ongelmia. Parhaiten jaksoon voi mielestäni tarttua tarkastelemalla ääntä kerroksittain, joko pinta- ja syvätasojen avulla tai yksinkertaisesti useina tasoina, jotka esiintyvät kontrapuntisesti. Kerrokset voivat edustaa joko olotilaa tai kulkua, ja ne ovat (kontrapunktin perinteisen määritelmän mukaisesti) itsenäisiä kerroksia. Musiikillisen kudelman päällimmäinen vaikutelma on toki hyvin energinen. Musiikin yksiselitteinen tulkinta ääneksi kulkuna ei mielestäni täysin sovellu kuvaamaan tällaista hyvin rikkaaksi rakennettua äänikudelmää, jossa osa elementeistä on myös passiivisia.

5.2. Äänityyppien soveltuvuudesta valitun teoksen tarkasteluun

Lachenmann on määritellyt eri äänityypit artikkelissaan melko tarkasti, ja niiden soveltaminen hänen oman musiikkiinsa (tosin huomattavasti myöhemmin sävellettyyn teokseen) tarkasteluun tuottaa mielestäni mielekkäitä havaintoja. Äänityyppien soveltaminen (kahden lisäämäni äänityypin täydentämänä) tuottaa mielenkiintoisia tuloksia, ja musiikillisesta materiaalista ei mielestäni jää ulos mitään, mitä ei voitaisi tulkita joksikin esitellyistä äänityypeistä. Asteikkomaisen materiaalin tulkinta huojuunääneksi on melko tekninen tulkinta tavalla, jota teoksen kuuntelija ei ehkä tule ajatelleeksi, mutta joka säveltäjänä tuntuu hyvin luontevalta tulkinnalta. Tarvittaisiinko tähän vielä uusi äänityyppi? Yhteenvetona voidaan todeta, että Lachenmannin esittelemät äänityypit eivät kata aivan kaikkia mahdollisia musiikillisia tapahtumia, ainakaan ilman hyvin voimakasta tulkintaa välissä.

On perusteltua nähdä, että Lachenmann on teoksessaan *Ausklang* pyrkinyt myös soveltamaan pianokirjallisuuden kliseitä, ikään kuin itsenäisinä elementteinä, joita kuuliija voi seurata. Tämänäntyyppiseen toimintaan artikkelin äänityypit eivät riitä tarkastelun välineiksi. Tällaisen säveltämisen yhteydessä Lachenmann on puhunut käsitteestä ”esteettinen apparaatti”, jolla hän viittaa sävellyksellisten ja instrumentaalisten konventioiden tietoiseen hyödyntämiseen ja kommentoimiseen musiikillisen materiaalin rakennusvaiheessa. Äänityyppien määritelmät ovat ehkä lähempänä musiikinteoriaa kuin estetiikkaa, ja esteettisellä apparaatilla Lachenmann pyrkii jollain tapaa tuottamaan musiikin virrasta erottuvia (satsillisesti ja ehkä musiikinteoreettisestikin mielekkästä jatkumosta poikkeavia) hetkiä. Näistä hyvänä esimerkkinä toimivat pianon glissandot, joista pianisti siivilöi kolmisointuja. Äänityypiltään ne kuuluvat jo monesti kuuluihin huojunnan ja tiläänen kategorioihin, mutta niiden vaikutelma kuuntelijalle on hyvin tuore, koska glissando ja kolmisointu ovat musiikillisina materiaaleina niin äärimmäisen pelkistettyjä, ehkä jopa kliseisiä.

Itse äänityyppien soveltaminen ei vaikuta lainkaan yhtä ongelmalliselta kuin se, että ne jaetaan ainoastaan kahteen pääkategoriaan. Ongelmia ilmeni yksiselitteisten rajaviivojen tulkinnassa (tarvitaanko transitiomainen kategoria?), toiseksi kysymykseksi nousi tarvitaanko olotilamainen ääni, joka pyrkii käyttäytymään kuten ääni kulkuna. Kolmas iso kysymys koski kategorioiden mahdollista kerrostamista hierarkkiseksi järjestelmäksi. Viimeiseksi ehdotin vaihtoehtoa, jossa kaksi eri kategoriaa voitaisiin sommitella kontrapunktiseksi verkostoksi, kuitenkin niin, että lopputulos ei synnytä aivan yksiselitteisesti kummankaan kategorian vaikutelmaa.

5.3. Yhteenveto ja viitteitä luettavaksi

Lachenmannin ‘Uuden musiikin äänityypit’ on erittäin mielenkiintoinen artikkeli. Sen rakenne on musiikinteoreettisesti johdonmukainen ja se on kirjoitettu helposti lähestyttävällä tavalla. Tästä huolimatta tietyt (perustavanlaatuisiksikin tulkittavat) ongelmat tuntuvat vaivaavan muuten niin kirkasta ajatusrakennelmaa ja argumentointia. Tulkinta kaikesta musiikillisesta tapahtumisesta ainoastaan kahdella pääkategorialla, ääni olotilana ja ääni kulkuna, on mielestäni liian yksioikoinen rakennelma kaikkein perusteellisimman analyysin välineeksi.

Artikkelin toimimattomin ajatus on mielestäni tiettyjen teosten ja musiikillisten ilmiöiden arvottaminen “äänenväri-fetisismiksi”, vaikkei Lachenmann aivan sormella osoitakaan, mitkä hänen esimerkeistään tätä fetisismiä edustavat. Yhtä lailla ongelmallista on tiettyjen esimerkkikatkelmien tulkitseminen yksiselitteisesti ääneksi olotilana, tai kokonaisten suurimuotoisten teosten tulkinta yhtenä ainoana äänityyppinä. Lachenmannkaan ei voi – vakuuttavasta yrityksestä huolimatta – yksiselitteisesti tai tyhjentävästi lukijoilleen kertoa, mikä on musiikillista sisältöä ja mikä musiikillista ei-sisältöä. Provokaatioiden tietoinen viljely tuo tietysti lukukokemukseen ja sen jälkeiseen keskusteluun eloa. Myös ajatus kahtiajaosta (ääni olotilana ja ääni kulkuna) on voimakas yleistys, mutta ajatuksena erittäin jännittävä siinä mielessä, että se synnyttää ajatuksen musiikillisien paradoksien olemassaolosta. Kaikkein mielenkiintoisimmista teoksista usein tuntuukin löytyvän musiikillisia tehoja, joille ei yksiselitteistä selitystä kerta kaikkiaan löydy.

Lachenmannin artikkeli ja sävellykset avaavat uusia näkökulmia säveltämiseen. Vastaavia erikoissoittotekniikoita oli käytetty sävellyksissä jo paljon Lachenmannin aloittaessa säveltämisen, mutta Lachenmannista tekee poikkeuksellisen ja urauurtavan nimenomaan näkökulma näihin erikoissoittotekniikoilla tuotettuihin ääniin. Tavanomaisetkin musiikilliset ilmiöt saavat aivan uudenlaisen valon, koska niitä käsitellään konkreettisten, tosimaailman ääni-ilmiöiden tavoin, ei musiikillisina hahmoina tai perinteisen temaattisen kehittelyn keinoin. Lachenmannin musiikki on kuulokuvaltaan hyvin lähellä elektronista konkreettista musiikkia, mutta se tuotetaan instrumentein. Vastaavantyyppinen paradigman muutos tapahtui 70-luvulla, jolloin spektraalisen koulukunnan säveltäjät alkoivat säveltää soitinmusiikkia myös elektronisin keinoin, mutta toisesta näkökulmasta kuin konkreettinen instrumentaalimusiikki. Jos spektraalimusiikissa käsitellään elektronisen musiikin prosesseja (ja studiotekniikoita), instrumentaalisessa konkreettisessa musiikissa käsitellään itse elektronisen musiikin äänimateriaalia.

Lachenmannin äänityyppien avulla voi analysoida muitakin Lachenmannin teoksia ja muidenkin säveltäjien teoksia. Erittäin hyvin äänityypit soveltuvat myös säveltämiseen, luonnosteluun ja hahmotteluun sekä kenties omien äänityyppien rakentamisen pohjaksi. Sävellyksellisiä sovelluksia voi näiden ajatusten pohjalta keksiä loputtomasti.

Toivon, että Lachenmannin musiikkia tutkitaan Suomessa jatkossakin. Tämän – ensimmäisen

suomenkielisen kirjallisen työn – jälkeen suosittelen lukijaa tutustumaan yllä käsiteltyjen artikkeleiden lisäksi Lachenmannin artikkelikokoelman ‘Musik als existentielle Erfahrung’ lukuihin ‘Werkkommentare: Ausklang’, ‘Vier Fragen Zur Neuen Musik’, ‘Zum Problem des musikalisch Schönen heute’ sekä Michael Zinkin perusteelliseen analyysiin ‘Strukturen: Analytischer Versuch über Helmut Lachenmanns Ausklang’ (Zink, 2003). Näissä artikkeleissa käsitellään muun muassa *Ausklang*-teoksen taustaa, historiallista kontekstia sekä analysoidaan teosta yksityiskohtaisesti. Lachenmannin orkesteriteoksista ja pianoteoksista yleisesti kiinnostuneille suosittelen Ian Pacen artikkelia ‘Lachenmann’s *Serynade* – Issues for Performer and Listener’ sekä Richard Toopin artikkelia ‘Concept and Context: A Historiographic Consideration of Lachenmann’s Orchestral Works’. Esteettisen apparaatin käsitettä ja Lachenmannin musiikin estetiikkaa syvemmin käsittelevät Iyad Mohammadin ‘The Theory of Perception in the Aesthetic Conception of Helmut Lachenmann: A ‘Redefinition’ Trial of the ‘Functional’ Aspect of Music’ sekä David Lesserin ‘Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann’. Läheisesti äänityyppien käsitteitä sivuavia musiikkianalyttisiä ajatuksia löytyy Frank Abbinantin artikkelista ‘Sections of *Exergue / Evocations / Dialogue with Timbre*’, joka käsittelee jossain määrin vastaavanlaisia ääniobjekteja ja niiden muotoilua esittävän säveltaiteilijan – tässä tapauksessa pianistin – näkökulmasta. Johdattukseksi konkreettiseen instrumentaalimusiikkiin suosittelen Karl Rainer Nonnemannin artikkelia ‘Auftakt der ”instrumentalen musique concrète” – Helmut Lachenmanns ”temA” von 1968’ (Nonnemann, 1997).

6. Lähteet

Abbinanti, Frank (2004). Sections of *Exerque / Evocations / Dialogue with Timbre*. *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No.3/4, 81–90.

Hartikainen, Jarkko (valmisteilla). Toistaiseksi nimeämätön kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.

Lachenmann, Helmut (1985). Ausklang: Musik für Klavier mit Orchester. *Partituuri*, Breitkopf & Härtel.

Lachenmann, Helmut (1990). Pression. CD-kansilehti, Helmut Lachenmann: Allegro sostenuto, Col Legno Produktion GmbH, p1994, WWE 1CD 31863.

Lachenmann, Helmut (1996a). Klangtypen der Neuen Musik, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (s. 1–20). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lachenmann, Helmut (1996b). Vier Grundbestimmungen des Musikhörens. *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995* (s. 54–62). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lachenmann, Helmut (1996c). Zum Problem des Strukturalismus. *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995* (s. 83–92). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lachenmann, Helmut (1996d). Zum Problem des musikalisch Schönen heute. *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995* (s. 104–110). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lachenmann, Helmut (1996e). Vier Fragen zur Neuen Musik. *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995* (s. 357–358). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lachenmann, Helmut (1996f). Werkkommentare: Ausklang. *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995* (s. 396). Breitkopf & Härtel Insel Verlag.

Lesser, David (2004). Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No.3/4, 107–114.

Mohammed, Iyan (2004). The Theory of Perception in the Aesthetic Conception of Helmut Lachenmann: A 'Redefinition' Trial of the 'Functional' Aspect of Music. *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No.3/4, 91–95.

Nonnemann, Karl Rainer (1997). Auftakt der "instrumentalen musique concrète" – Helmut Lachenmanns "temA" von 1968. *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*, Vol. 67/68, 106–114.

Pace, Ian (1998). Positive or Negative 2. *Musical Times*, February 1998, 4–15.

Pace, Ian (2005). Lachenmann's *Serynade* – Issues for the Performer and Listener. *Contemporary Music Review*, Vol. 24, No.1, 101–112.

Stockhausen, Karheinz (1957). "...Wie die Zeit vergeht...". *Die Reihe*, Band 3 "Musikalische Handwerk" (s. 13–42). Universal Edition.

Toop, Richard (2004). Concept and Context: A Historiographic Consideration of Lachenmann's Orchestral Works. *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No.3/4, 125–143.

Wilson, Peter N. (1994). Seeking refuge by means of attack – On Helmut Lachenmann's *Ausklang* and *Tableau*. CD-kansilehti, Helmut Lachenmann: *Ausklang*, *Tableau*, Col Legno Produktion GmbH, p1994, WWE 1CD 31862.

Zink, Michael (2003). Strukturen: Analytischer Versuch über Helmut Lachenmanns *Ausklang*. *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik*, Vol. 96, 27–41.