

Jarkko Hartikainen

Laajennetut soittotekniikat Helmut  
Lachenmannin jousikvartetoissa

Kirjallinen työ  
maaliskuu 2012

Sibelius-Akatemia  
Klassisen musiikin osasto  
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä  
sävellyksen suuntautumisvaihtoehto



# SIBELIUS-AKATEMIA

Tiivistelmä

Kirjallinen työ

<b>Työn nimi</b> Laajennetut soittotekniikat Helmut Lachenmannin jousikvartetoissa	<b>Sivumäärä</b> 75 s., liitteet
<b>Tekijä(t)</b> Jarkko Hartikainen	<b>Lukukausi</b> Kevät 2012
<b>Koulutusohjelma</b> Sävellyksen ja musiikinteorian koulutusohjelma	<b>Suuntautumisvaihtoehto</b> sävellyks
<b>Osasto</b> Sävellyksen ja musiikinteorian osasto	
<b>Tiivistelmä</b> Tämä työ käy läpi säveltäjä Helmut Lachenmannin (s. 1935) käyttämät jousisoitinten laajennetut soittotekniikat. Tutkimusaineiston muodostavat Lachenmannin kolme jousikvartettoa: Gran Torso (1971/72/76/88), Reigen seliger Geister (1989), ja Grido (2000-01/02). Soittotekniikat kuvataan yksityiskohtaisesti ja niillä tehtyä musiikkia analysoidaan. Lisäksi luodaan katsaus säveltäjän estetiikkaan.  Johdantoluvun jälkeen esitellään Lachenmannin puolivuosisataista säveltäjätuotantoa, sillä mitään vastaavaa ei ole suomeksi vielä kirjoitettu. Säveltäjä on julkaissut saksaksi paljon tekstejä musiikillisesta ajattelustaan, jota kiedotaan mukaan esittelyyn, myöhemmin tässä työssä esiteltävää analyysiä ja johtopäätöksiä silmälläpitäen. Kronologisesti etenevässä katsauksessa luodaan myös kontekstia tässä työssä käsiteltäville jousikvartetoille säveltäjän tuotannossa.  Luvussa 3 käydään systemaattisesti läpi kaikki Lachenmannin kolmeen jousikvartettoon sisältyvät lukuisat eri soittotekniikat ja niiden notaatio. Luku on jaoteltu niin, että erilaisten soittopaikkaa osoittavien nuottiaavimien jälkeen eri käsien tekniikat esitellään erikseen. Loppuun on erikseen kerätty kaikki Lachenmannin lukuisat pizzicato-variantit, sillä niitä tuotetaan molemmilla käsillä.  Luku 4 koostuu muotokaavioista, joista käy ilmi, paitsi teosten jaksottuminen, myös se, mitä soittotekniikkaa esiintyy missäkin kohdissa teoksia. Muotokaavioissa on vieläpä vaiheen tarkkuudella ilmoitettu kestot, jotka perustuvat Arditti-kvartetin kokonaislevytykseen. Näin ollen lukija voi itsenäisesti etsiä levytyksen ja teosten partituurien kanssa vaikkapa kaikki kvartettoihin sisältyvät soivat esimerkit jostakin häntä kiinnostavasta tekniikasta.  Luvussa 5 esitellään vielä satsiesimerkkejä kaikista kolmesta kvartetosta. Ensimmäisissä katkelmissa keskitytään yksittäisten tekniikoiden käyttöön: erilaisia glissandoja, erilaisia tekstuurikenttiä. Lopuksi analysoidaan joitakin kompleksisempia katkelmia, joissa eri soittotekniikat vertautuvat ja linkittyvät eri tavoin toisiinsa. Viidennen luvun tarkoituksena on tarjota eväitä myös tulkinnallisten aspektien löytämiseen laajennetuilla soittotekniikoilla sävelletyn musiikin esittämisessä. Kaikista tämän luvun esimerkeistä on vielä tämän työn paperiversion mukana erillisellä CD-levyllä Arditti-kvartetin levytyksistä poimitut ääniesimerkit, mutta ne voi toki kuunnella julkaistultakin äänitteeltä luvun 4 muotokaavion opastuksella.  Luvussa 6 on johtopäätösten aika. Erityistä kantaa otetaan laajennettuja soittotekniikoita käyttävän nykymusiikin notaatiokäytänteiden yhtenäistämiseen. Käsittellään muun muassa sitä, millä perusteilla ja huomioilla tässä työssä esitelty Lachenmannin jousisoitinnotaatio voisi toimia yleisemmän jousisoitinnotaatiostandardin pohjana, kuten Arditti-kvartetin soittajat ovat ehdottaneet. Pohditaan myös kaikkien yleisimpien soittimien notaatiotavat yhdistävän ja yhtenäistävän standardin luomisen ongelmia. Lopuksi ehdotetaan vielä joitakin tämän työn aiheeseen liittyviä jatkotutkimuksen aiheita, jotka voisivat liittää tässä esitetyn tiedon vieläkin paremmin osaksi tekniikoista kiinnostuneen säveltäjän arsenaalia. Ehdotan myös joitakin uusia suuntia kehitellä ja tutkia jousisoittimien laajennettujen soittotekniikoiden maailmaa entisestään.	
<b>Hakusanat</b> soitonoppaat : jousisoittimet, musiikkianalyysi, musiikintutkimus, taidemusiikki, kamarimusiikki	
<b>Muita tietoja</b> Liitteenä CD-levy: 11 raitaa, yhteiskesto 6 min. 47 sek.	

LAAJENNETUT SOITTOTEKNIIKAT HELMUT  
LACHENMANNIN JOUSIKVARTETOISSA

Jarkko Hartikainen  
Kirjallinen työ (sävellys)  
Sävellyksen ja musiikinteorian aineryhmä  
Klassisen musiikin osasto  
Sibelius-Akatemia  
Maaliskuu 2012

# SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1 Tämän työn taustaa.....	2
1.2 Työn tarkoitus.....	4
1.3 Työn rakenne.....	5
2. SÄVELTÄJÄ HELMUT LACHENMANN.....	8
2.1 Opinnot ja varhaistuotanto.....	8
2.2 <i>Musique concrète instrumentale</i> .....	10
2.3 Dialektinen strukturalismi.....	14
2.4 Esteettinen apparaatti.....	17
2.5 Teosten reseptiosta: mikä on 'kaunista'? .....	22
3. NOTAATIO JA SOITTOTEKNIIKAT.....	25
3.1 Nuottiavaimet.....	25
3.2 Vasen käsi.....	28
3.3 Oikea käsi.....	29
3.3.1 Jousiliikkeet.....	29
3.3.2 Jousipaine.....	30
3.3.3 Muita jousenkäyttötapoja.....	33
3.4 Pizzicatot.....	35
4. MUOTOKAAVIOT.....	40
<i>Gran Torso</i> (1971/76/88).....	41
<i>Reigen seliger Geister</i> (1989).....	44
<i>Grido</i> (2000–01/02).....	47
5. SATSIESIMERKKEJÄ.....	50
5.1 Glissandoja.....	50
5.2 Muita havainnollistavia katkelmia.....	54
5.3 Eri soittotekniikoiden satsillista linkittymistä toisiinsa.....	56
5.4 Huomautus koskien laajempia muotoyksiköitä ja äänityyppiajattelua.....	62
6. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	64
6.1 Toteutuksen arviointia.....	64
6.2 Tulosten arviointia.....	66
6.3 Joitakin jatkotutkimusideoita.....	71
LÄHDELUETTELO.....	73
LIITTEET	

## 1. JOHDANTO

Helmut Lachenmann (s. 1935 Saksassa) on yksi kansainvälisesti tunnetuimmista nykysäveltäjistä. Lachenmannin 1960-luvun lopun musiikin voidaan nähdä selkeänä alkupisteenä soittimin toteutetun hälymusiikin traditiolle.

Lachenmannin musiikista on kirjoitettu paljon. Kirjallisista lähteistä keskeisin on Lachenmannin omien tekstien 454-sivuinen kokoelma *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*<sup>1</sup> (Lachenmann 1996). Kirjaan on koottu Lachenmannin esseitä pääosin hänen teostensa lähtökohdista ja niiden liittymisestä musiikin historiaan. Esseistä yksi, toista jousikvartettoa käsittelevä "Über mein zweites Streichquartett" (ibid., 227–246) valaisee myös soittoteknisiä kysymyksiä ja laajennetuilla soittotekniikoilla säveltämistä. Toinen tiedossani oleva Lachenmannista kirjoitettu kirja on 188-sivuinen, keskeisten saksalaisten musiikkitieteilijöiden esseitä sisältävä *Der Atem des Wanderers*, jossa soittotekniikoihin ei pureuduta sitäkään vähää (Jungheinrich 2006). Säveltäjästä on kirjoitettu paljon myös saksankielisissä aikakausjulkaisuissa. Esimerkiksi *Neue Zeitschrift für Musik* julkaisi vuonna 2006 Lachenmannia koskevan teemanumeron, johon sisältyy tutkijoiden kirjoittamia artikkeleita ja esseitä pääasiassa säveltäjän tietyistä teoksista ja musiikkifilosofiasta sekä säveltäjän haastattelu (Stoll, 2006). Soittotekniikoita sivuaa ainoastaan klarinetisti Eduar Brunnerin haastattelu klarinettikonsertto *Accanton* synty- ja harjoitteluvaiheesta (Nyffeler, 2006).

Englanninkielistä kirjallisuuttakin on jonkin verran. Brittiläinen musiikin aikakauslehti *Tempo* julkaisi jo vuonna 1980 käännöksen Lachenmannin omaa kauneuskäsitettään pohtivasta esseestä<sup>2</sup>; 90-luvulla julkaistiin Lachenmann-henkilökuva (Hockings 1993), essee Lachenmannin suhteesta menneisyyden musiikkiin (Hockings 1995) ja säveltäjän haastattelu (Ryan 1999). Alkuvuodesta 1998 toinen brittiläinen musiikkilehti *The Musical Times* julkaisi pianisti, musiikintutkija Ian Pacen laajan kaksiosaisen "Positive or Negative" -esseen (Pace 1998a, id. 1998b), joka esittelee

---

<sup>1</sup> Suomennettuna teoksen nimi kuuluisi: *Musiikki eksistentiaalisena kokemuksena – Kirjoituksia vuosilta 1966–1995*, suom. tekijän.

<sup>2</sup> "Zum Problem des musikalisch Schönen heute" (Lachenmann 1996, 104–110), englanniksi nimellä "The 'Beautiful' in Music Today" (Lachenmann 1980).

Lachenmannin sävellysestetiikkaa ja tuotantoa. Laajimman englanninkielisen kirjallisen lähteen Lachenmannin musiikkiin muodostavat brittiläisen *Contemporary Music Review'n* kaksi peräkkäistä teemanumeroa vuosien 2004–05 vaihteesta (Albertson 2004, id. 2005). Näihin sisältyy useiden Lachenmannin esseiden käännösten lisäksi muiden tekemiä teosanalyysyjä, esteettisiä pohdintoja, haastatteluja ja muistelmia sekä teos- ja julkaisuluettelo. Mukana on myös muutamia näkökulmia laajennettuihin soittotekniikoihin ja teosten esittämiseen, mutta ne kuvaavat pääasiassa päiväkirjamaisesti teosten asettamia haasteita sekä yhteistyötä säveltäjän kanssa. Käännös Lachenmannin toista jousikvartettoaan käsittelevästä esseestä (Lachenmann 2004) sekä etenkin viulisti David Albermanin katsaus laajennettuihin soittotekniikoihin (Alberman 2005) kuitenkin käsittelevät myös Lachenmannin luomia soittotekniikoita suoraan.

Lisäksi Lachenmannin musiikkia käsitteleviä tekstejä on luettavissa eri kielillä teosten äänitteiden levykansiteksteistä. Laajennettuja soittotekniikoita käsittelee eniten ensimmäisen jousikvartetton *Gran Torso* maailman ensilevytyksen esiteliite, jossa soittotekniikoita on esitelty myös valokuvin (Jahn 1988).

Suomeksi Lachenmannista ei ole kirjoitettu juuri mitään, toistaiseksi ainoastaan yksi kirjallinen työ säveltäjän musiikkiajattelun perusteista (Raasakka 2010b). Suomessa Lachenmann jäi ensimmäisen Korvat auki -sukupolven huomiota vaille 1970–80-lukujen kansainvälistymisaallossa, eikä Lachenmann ole vieläkaan saavuttanut meillä samanlaista vakiintunutta klassikkoasemaa, joka hänellä muualla jo on. Lachenmannista alkunsa saaneesta hälymusiikista kun on sittemmin tullut keskeinen osa kansainvälisen nykymusiikkielämän valtavirtaa; suosituinta se on saksankielisissä maissa, mutta sitä tehdään laajalti myös muualla mannermaisessa Euroopassa, Amerikan mantereella, Australiassa, Venäjällä, jopa Aasiassa. Lachenmannia seuraavat sukupolvet ovatkin jo ehtineet kehittää tätä traditiota varsin monenlaisiin eri suuntiin.

## 1.1 Tämän työn taustaa

Keskeisin syy Lachenmannin musiikin suhteellisen vähäisiin Suomen-esityksiin lie-nee hänen teostensa perinteisestä musiikista radikaalisti poikkeavat soittotekniikat. Lachenmann kun on kuuluisa erityisesti laajasta ja systemaattisesta työstään erikoissoittotekniikoiden ja niillä luotavien enemmän tai vähemmän hälypitoisten äänten pa-

riassa. Vaikka varsinkin nuoret säveltäjämme – joihin tämän työn tekijä lukeutuu – ovat tulleet yhä enenevässä määrin kiinnostuneiksi Lachenmannin ja hänen seuraajiensa musiikista, eivät esittäjät ole tarttuneet yhtä innokkaasti teoksiin. Syynä lienee ainakin se, että näin monenkirjavat soittotekniikat ovat jopa monille nykymusiikkiin keskittyville soittajille vieraita; useimmat tämänkin työn soittotekniikoista tulevat kovin harvoin eteen. Itse tekniikathan eivät ole kohtuuttoman vaikeita oppia.<sup>3</sup>

Darmstadtin kansainvälisillä uuden musiikin kesäkursseilla kesällä 2010<sup>4</sup> ehkä eniten aikamme jousikvartettimusiikkia kantaesittänyt Arditti-kvartetti piti mestarikurssin säveltäjille. Sen päätteeksi kvartetin jäsenet kehottivat laajennetuista soittotekniikoista kiinnostuneita säveltäjiä unohtamaan omien merkintöjensä keksimisen ja käyttämään Lachenmannin kehittelemää notaatiota sen loogisuudesta, hienojakoisuudesta ja jo suhteellisesta vakiintumisestakin johtuen. Esimerkiksi saksankielisten maiden säveltäjien kohdalla näin on jo pitkälti tapahtunutkin.

Oma kokemukseni säveltäjänä toimimisesta on tuonut eteen sen kommunikatioon liittyvän ongelman, että esittävien muusikoiden on vaikea hakea laajennettuihin soittotekniikoihin liittyvää tietoa kootussa ja ymmärrettävässä muodossa. Tämä voi johtaa erilaisiin tuskastumisiin hälymusiikin äärellä.

Lachenmann kirjoittaa musiikkinsa yksityiskohtaiset esitysohjeet saksaksi, ja edelleenkin niistä ei ole kaikkien teosten yhteydessä englanninkielisiä käännöksiä. Lachenmannin teosten soittamistraditio elää paljolti nykymusiikkisoittajien keskuudessa suullisesti mestari–kisälli-periaatteella, tai leviää muunkielisten, tyypillisesti kuitenkin Saksassa tai Itävallassa opiskelleiden säveltäjien teosten soitto-ohjeissa käännösinä vaikkapa espanjaan, italiaan, ranskaan, ja niin edelleen. Arditti-kvartetin jäsenenä paljon Lachenmannin musiikkia soittanut viulisti David Alberman on sentään julkaissut lyhyen englanninkielisen artikkelin, jossa hän kuvaa ja luokittelee tekniikoiden tuottotapoja jousisoittimilla – antaen kuitenkin notaatiosta vain yhden esimerkin (Alberman 2005). Yhtenä, kokoavana oppaana ei sekään siis oikein voi toimia. Tätä kirjoitettaessa<sup>5</sup> 76-vuotias Lachenmann kiertääkin paljon maailmalla teostensa mukana opastamassa esittäjiä: hän tapaa sekä ammattisoittajia, jotka sitten välit-

---

<sup>3</sup> En ole esimerkiksi itse opiskellut koskaan viulunsoittoa, mutta näemmä jo kitaristina ymmärrän muitakin kielisoittimia tarpeeksi pystyväkseni tuottamaan vaikkapa viululla kaikki tässä työssä esitetyt laajennetut soittotekniikat. Sen sijaan perinteisen, kevyellä vibratolla ykkösasemassa soitetun äänen soittaminen kauniisti on osoittautunut minulle toistaiseksi melko lailla turhauttavaksi tavoitteeksi.

<sup>4</sup> 45. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 17.–31.7.2010, Darmstadt, Saksa.

<sup>5</sup> Helmikuussa 2012.

tävät traditiota eteenpäin, että suoraan opiskelijoita pitäen heille mestarikursseja. Säveltäjä tuntuu omistautuneen tälle soittotradition eteenpäin siirtämiselle niin kokonaisvaltaisesti, että häneltä valmistuu nykyvauhdilla uusi teos enää noin joka kolmas vuosi<sup>6</sup> – vuosina 1958–2001 häneltä kuitenkin vielä valmistui keskimäärin yksi teos vuodessa, mukaan luettuna yksi kaksituntinen ooppera. Harvat Suomen-käynnit ja -esitykset eivät puolestaan ole kyenneet pitämään laajennettujen soittotekniikoiden tietotaitoa yllä täällä meillä. On jouduttu negatiiviseen kierteseen, jossa kappaleita ei kuulla konserteissa osaavien ja innostuneiden soittajien vähyydestä johtuen. Kotimaisilta säveltäjiltäkään ei ole löytynyt kiinnostusta ruveta säveltämään ainakaan puhtaastiviljeltyä hälymusiikkia tässä tilanteessa; säveltäjähän eivät juuri ole päässeet nauttimaan tällaisen musiikin taidokkaista elävistä esityksistä.

## 1.2 Työn tarkoitus

Tämä työ pyrkii osaltaan paikkaamaan laajennettujen soittotekniikoiden osaamiseen liittyvää aukkoa suomalaisessa nykymusiikkielämässä käymällä läpi Lachenmannin käyttämät jousisoitinten laajennetut soittotekniikat. Tutkimusaineiston muodostavat Lachenmannin kolme jousikvartettoa: *Gran Torso* (1971/72/76/88), *Reigen seliger Geister* (1989), ja *Grido* (2000/01/02). Soittotekniikat kuvataan yksityiskohtaisesti ja niillä tehtyä musiikkia analysoidaan. Lisäksi luodaan katsaus säveltäjän estetiikkaan.

Tämä Lachenmannin tekniikoiden katsaus toimii toivoakseni hyödyllisenä hahuteoksena sekä teoksia opetteleville soittajille että tekniikoiden käytöstä kiinnostuneille säveltäjille ja tuleville Lachenmann-tutkijoille. Jos käsillä oleva työ olisi ollut olemassa, olisin käyttänyt sitä jo lukuisia kertoja – paitsi sävellystyössä, myös suosittelun sitä tämänkaltaisen musiikin esittämisen kanssa painiskeleville.

---

<sup>6</sup> Neljä viimeisintä teosta, jotka eivät ole jonkun aikaisemman teoksen sovituksia: *Schreiben* orkesterille (2003), *Concertini* suurelle kamariorkesterille (2005), *...got lost...* sopraanolle ja pianolle (2008), sekä tätä kirjoitettaessa vielä kantaesittämätön konsertto kahdeksalle käyrätorvelle ja orkesterille (2010–11).

### 1.3 Työn rakenne

Käsillä olevan johdantoluvun jälkeen katson aiheelliseksi ensin esitellä Lachenmannin puolivuosisataista säveltäjätuotantoa pienimuotoisen biografian muodossa, sillä mitään vastaavaa ei ole tietääkseni suomeksi vielä kirjoitettu. Säveltäjä on julkaissut saksaksi paljon tekstejä musiikillisesta ajattelustaan, jota kiedotaan mukaan esittelyyn, myöhemmin tässä työssä esiteltävää analyysiä ja johtopäätöksiä silmälläpitäen. Kronologisesti etenevässä katsauksessani luon myös kontekstia tässä työssä käsiteltäville jousikvartetoille säveltäjän tuotannossa.

Luvussa 3 käyn systemaattisesti läpi kaikki Lachenmannin kolmeen jousikvartettoon sisältyvät lukuisat eri soittotekniikat ja niiden notaation. Luku on jaoteltu niin, että erilaisten soittopaikkaa osoittavien nuottiavaimien jälkeen eri käsien tekniikat esitellään erikseen. Loppuun on erikseen kerätty kaikki Lachenmannin lukuisat pizzicato-variantit, sillä niitä tuotetaan molemmilla käsillä. Teksti perustuu paitsi Lachenmannin nuottien alussa olevien soitto-ohjeiden suomennoksiin, myös elimellisesti itse tekniikoiden viululla ja sellolla soittamisen opettelemisesta seuranneeseen ymmärrykseen. Pelkkä käännöstyö ja koonti ei ollut mahdollista, vaan kirjoittaakseni laajennetuista soittotekniikoista ymmärrettävästi ja todenmukaisesti minun piti kaikki ne myös opetella soittamaan.

Luku 4 koostuu muotokaavioista, joista käy ilmi, paitsi teosten jaksottuminen, myös se, mitä soittotekniikkaa esiintyy missäkin kohdissa teoksia. Muotokaavioissa on vieläpä vaiheen tarkkuudella ilmoitettu kestot, jotka perustuvat Arditti-kvartetin kokonaislevytykseen (Arditti Quartet 2007). Näin ollen lukija voi itsenäisesti etsiä levytyksen ja teosten partituurien kanssa vaikkapa kaikki kvartettoihin sisältyvät soivat esimerkit jostakin häntä kiinnostavasta tekniikasta. Tämä palvelee yhtäläisesti sekä säveltäjää, esittäjää että tutkijaa.

Luvussa 5 esittelen vielä poimimiani satsiesimerkkejä kaikista kolmesta kvartetosta. Ensimmäisissä katkelmissa keskitytään yksittäisten tekniikoiden sellaiseen käyttöön, joissa niiden ilmaisuasteikko on laajimmillaan: erilaisia glissandoja, erilaisia tekstuurikenttiä. Lopuksi analysoin joitakin kompleksisempia katkelmia, joissa eri soittotekniikat vertautuvat ja linkittyvät eri tavoin toisiinsa. Lachenmannhan on, kuten mainittua, itse kirjoittanut toisesta jousikvartetostaan esseen, jossa hän paljastaa hie- man musiikillisen ajattelunsa taustoja suhteessa laajennettuihin soittotekniikoihin

(Lachenmann 1996, 227–246). Tämä Lachenmannin teksti, yhdessä muiden samassa kirjassa olevien säveltäjän itsensä kirjoittamien tekstien kanssa, on auttanut minua pääsemään paremmin käsiksi Lachenmannin musiikilliseen ajatteluun. Lisäksi olen seurannut Lachenmannin työskentelyä sekä Darmstadtin kansainvälisillä uuden musiikin kesäkurseilla elokuussa 2006 Arditti-jousikvartetin kanssa järjestetyssä luentokonsertissa<sup>7</sup> että Stockholm New Music -festivaalilla Kammarensembelen-yhtyeen harjoituksissa Tukholmassa helmikuussa 2008.<sup>8</sup>

Viidennen luvun tarkoituksena on tarjota eväitä myös tulkinnallisten aspektien löytämiseen laajennetuilla soittotekniikoilla sävelletyn musiikin esittämisessä, sillä siinä pyritään avaamaan itse musiikin ymmärtämistä. Tällaisesta musiikista kiinnostunut säveltäjä voi vielä lisäksi tulla tietoiseksi esittelemistäni, voimakkuuksiltaan hyvinkin erilaisten tekniikoiden orkestrointiin liittyvistä seikoista. Kaikista tämän luvun esimerkeistä on vielä tämän työn paperiversion mukana erillisellä CD-levyllä Ardittikvartetin levytyksistä poimitut ääniesimerkit, mutta ne voi toki kuunnella julkaistultakin äänitteeltä luvun 4 muotokaavion opastuksella.

Luvussa 6 on johtopäätösten aika. Siinä arvioin työni toteutusta ja sen tuloksia sekä pohdin mahdollisia aiheita jatkotutkimukselle. Otan erityistä kantaa laajennettuja soittotekniikoita käyttävän nykymusiikin notaatiokäytänteiden yhtenäistämiseen. Käsittelem muun muassa sitä, millä perusteilla ja huomioilla tässä työssä esitelty Lachenmannin jousisoitinnotaatio voisi toimia yleisemmän jousisoitinnotaatiostandardin pohjana, kuten Arditti-kvartetin soittajat ovat ehdottaneet. Pohdin myös joitakin ongelmia, joita tulee ratkaistavaksi, mikäli joskus aiotaan yhdistää muut soitinryhmät vielä laajempaan, kaikkien yleisimpien soittimien notaatiotavat yhdistävään ja yhtenäistävään standardiin.

Lopuksi ehdotan vielä joitakin tämän työn aiheeseen liittyviä jatkotutkimuksen aiheita – tai sanoisinko jatkoanalyysejä –, jotka voisivat liittää tässä esitetyn tiedon

---

<sup>7</sup> Darmstadtissa sain Lachenmannilta myös sävellystunnin. Kuulin lisäksi erillisen Ardittijousikvartetin konsertin, jossa se soittivat kaikki kolme Lachenmannin kvartettoa.

<sup>8</sup> Mitä tutkijan positioon tulee, niin voidaan vielä mainita oma työskentelyni säveltäjänä laajennettujen soittotekniikoiden parissa suurin piirtein vuodesta 2007. Olen tänä aikana harjoituttanut näitä teoksiani lukuisia kertoja Suomessa, muissa Euroopan maissa ja Japanissa, joten olen tutustunut tähän problematiikkaan myös käytännön tekemisen kautta. Sain vielä yksityistunnin Arditti-kvartetin alkuperäiseltä, Lachenmannin musiikkia paljon kantaesittäneeltä Rohan de Saramilta toukokuussa 2009 Frankfurtissa. Kyseessä ei ollut soittotunti, vaan kävimme läpi erästä tuolloin työn alla ollutta, laajennettuja soittotekniikoita sisältänyttä teostani esitettävyyden kannalta. Koska de Saram jos kuka hallitsee laajennettuja soittotekniikat, eikä soittajan epävarmuudesta johtuvaa kitkaa täten ollut, sain arvokasta palautetta suoraan omasta osaamisestani säveltäjänä näiden tekniikoiden käytössä.

vieläkin paremmin osaksi tekniikoista kiinnostuneen säveltäjän arsenaalia. Ehdotan myös joitakin uusia suuntia kehitellä ja tutkia jousisoittimien laajennettujen soittotekniikoiden maailmaa entisestään.

## 2. SÄVELTÄJÄ HELMUT LACHENMANN

### 2.1 Opinnot ja varhaistuotanto

Helmut Lachenmann (s. Stuttgartissa 27.11.1935) on saksalainen säveltäjä. Hän aloitti musiikin harrastuksen toisen maailmansodan päätyttyä, 11-vuotiaana pastorin poikana, paikallisessa kirkkokuorossa. Ensimmäiset sävellysyrietykset syntyivät teini-iässä.

Lachenmann opiskeli Stuttgartin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1955–58 musiikin teoriaa ja kontrapunktia Johann Nepomuk Davidin johdolla sekä pianonsoittoa Jürgen Uhdén oppilaana. Lachenmann tapasi 21-vuotiaana Luigi Nonon Darmstadtin 12.

kansainvälisillä uuden musiikin kesäkursseilla<sup>1</sup> 1957 ja muutti vuosiksi 1958–60 Veneetsiaan opiskelemaan tämän johdolla sävellystä. Vapaana säveltäjänä ja pianistina työskentelyn ohella Lachenmann on opettanut sävellystä Baselin musiikkiakatemiassa vuonna 1972, toiminut musiikinteorian ja säveltapailun professorina Hannoverin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1976–81 ja opettanut sävellystä ja musiikinteoriaa Stuttgartin musiikkikorkeakoulussa vuosina 1981–2002. (Mosch 2008.) Lisäksi hän opettaa sävellystä periodiluonteisesti erilaisilla mestarikursseilla, ja kiertää paljon teostensa harjoituksissa opastaen esiintyjä käyttämiensä erikoissoittotekniikoiden toteuttamisessa.

Luigi Nonon vaikutus Lachenmannin säveltäjänkehitykselle on ollut suuri. Tämä ilmenee jo siinä, että Lachenmann viittaa lukuisissa teksteissään ja julkisissa puheenvuoroissaan Nonoon. Davidin johdolla Lachenmann opiskeli pääasiassa historiallisia tyylejä, perinteistä sävelkieltä (Lachenmann 1996, 145), ja vasta Nonon oppivuosien jälkeen Lachenmann löysi oman julkisen säveltäjäidentiteettinsä ja astui varsinaisesti julkisuuteen. Ajalta ennen Nonoa onkin säilynyt vain variaatiosarja Franz Schubertin teemasta pianolle (1956–57), muut varhaiset teokset säveltäjä on joko vetänyt kokonaan pois julkisuudesta tai ainakin asettanut esityskieltoon. Ensimmäisen Darmstadtin-matkansa, jolla siis tapasi Nonon, Lachenmann on kuvannut aiheuttaneen hänessä konfliktin saamansa perinteisen saksalaisen korkeakouluopetuksen ja

---

<sup>1</sup> 12. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 1957.

kesäkurseilla näyttäytyneen "suuren ei-kenenkään-maan velvoittavuuden"<sup>2</sup> välillä (Lachenmann, 1996, 147).

Opiskelu Nonon yksityisoppilaana Venetsiassa oli Lachenmannin myöhemmän kertoman mukaan keskittynyttä, usein jopa päivittäistä, ja sisälsi vanhan ja uuden musiikin analyysiä, sarjallisia ja improvisoituja etydejä sekä sävellysharjoituksia eri ilmaisuvälineillä (Lachenmann 1996, 147–148). Lachenmannin tuotannon alkupäätä leimaa satsillis-lyyrinen, jälkisarjallinen estetiikka, kuten esimerkiksi tiukkaan parametriorganisointiin perustuvissa teoksissa *Souvenir* (1959) 41 soittajalle ja "etydikoelma" *Due Giri* (1960) orkesterille. Nämä kaksi teosta ovat ainoat kahden Nonon opissa vietetyn vuoden aikana valmistuneet sävellykset. Teosta *Souvenir* Lachenmann itse luonnehtii vuonna 1970 tehdyssä haastattelussa seuraavasti:

– – utopistiselle kokoonpanolle kirjoitettu. Sitä ei soitettu. Esikuvana tai alitajuisena mallina tälle kappaleelle toimi Nonon *Varianti* ja hänen – tietoisien problematisoidut – spekulatiivista synteettisistä äänenväriyanssoinneista soittimellisin keinoin toteutettuina. Tässä sarjallisessa teoksessa käytin jopa Nonon musiikin 'vaakunaa', zigzag-kuvioista *Allintervallreihe* (kaikki intervallit sisältävää 12-sävelriviä). Olin niin varma sävellyksellisestä itsenäisyydestäni, että halusin tietoisesti sivuuttaa tämänkaltaiset pinnalliset tyylliset sukulaissuhteet, mikä oli luonnollisesti naiivisti ajateltu. (Lachenmann 1996, 148, suomennos tekijän<sup>3</sup>.)

*Souvenirin* julkinen kantaesitys tapahtui lopulta vuonna 1994. *Due Giriä* taas ei koskaan esitetty, ja sen Lachenmann on sittemmin vetänyt pois julkisuudesta. Poisvedetyt teokset jättävät jälkipolville näyttämättä myös Lachenmannin 1960-luvulla läpikäymän lyhyen aleatorisen vaiheen, johon lukeutuu muun muassa kamariyhtyeos *Introversio II* (1964). Tässä teoksessa Lachenmann jättää soittajien päätettäväksi muuten tarkasti määriteltyjen äänitapahtumien säveltasot ja kestot (Hockings 2005, 95). Esityskieltoon joutuminen on käytännössä ollut kaikkien vuosina 1958–64 sävellettyjen teosten kohtalo lukuun ottamatta kahta soolopianokappaletta: *Echo Andante* (1961/62) ja *Wiegenmusik* (1963). Lieneekö pelkkien pianokappaleiden säilyminen merkki siitä, ettei säveltäjä ollut vielä tyytyväinen<sup>4</sup> muiden soittimien hallintaansa?

Vuonna 1962 kirjoittamassaan teoskommentissa pianoteokseen *Echo Andante* Lachenmann viittaa uuteen sävellykselliseen lähestymistapaan verrattuna aikaisempiin teoksiinsa. Hän haluaa nyt eron musiikillisesta ajattelusta, jota abstrakti (sävel-taso)strukturi yksin hallitsee. Lachenmann suuntasi 60-luvulla omien sanojensa mu-

<sup>2</sup> "Verantwortung ein großes Niemandsland" (Lachenmann 1996, 147, suom. tekijän).

<sup>3</sup> Tästä eteenpäin kaikki suomennokset ovat tekijän, ellei toisin mainita.

<sup>4</sup> Lachenmannin henkilökohtaisesti tunteva Hans-Peter Jahn-Bosset (2005, 34) kertoo, ettei Lachenmann ole ollut *kertaakaan* tyytyväinen yhteenkään uuteen teokseensa sen sävellysprosessin aikana tai heti kantaesityksen jälkeen.

kaan kohti säveltämistä, jossa "ekspressiivisyys olemassa olevana tekijänä, käytettyihin keinoihin luonnostaan liittyvänä ominaisuutena toimii strukturaalisten tutkimusretkien lähtöalustana" (Mosch 2008). Kuusikymmentäluvun puolivälistä eteenpäin Lachenmannin huomio kiinnittyi yhä enenevässä määrin äänen anatomiaan, erikoissoittotapoihin ja hälyääniin. Pian hän alkaa käyttää niihin perustuvasta musiikistaan termiä *musique concrète instrumentale*. Siinä jo sanana kulminoituu se sävellystyyli, josta Lachenmann nykyään parhaiten tunnetaan.

## 2.2 *Musique concrète instrumentale*

Lachenmannin omasta musiikistaan käyttämälle *musique concrète instrumentale* -termille ei ole vakiintunutta käännöstä mihinkään kieleen<sup>5</sup>, sillä se viittaa suoraan ranskalaisen elektronisen musiikin pioneerin Pierre Schaefferin (1910–1995) luomaan käsitteeseen *musique concrète* (konkreettinen musiikki). Tätä termiä ei ole ollut tapana esimerkiksi saksassa, espanjassa, italiassa tai englannissa kääntää.

'*Musique concrète*' tarkoittaa Schaefferin määrittelemänä (Schaeffer 1950) säveltämisen konkreettisuutta (työskentelyä itse äänillä) erotuksena estetiikkaan, jossa teos on jonkin abstraktin sävellyksellisen idean yksi mahdollinen soiva lopputulos. Schaeffer vertasi keskenään elektronisen musiikin soivaa ääntä itseään koskevaa työtappaa ja partituurimusiikin abstraktisuutta, jossa säveltäjä välittää intentionsa nuottitekstin välityksellä.<sup>6</sup> Lachenmann itse kiteyttää *musique concrète instrumentale*n seuraavasti:

Äänitapahtumat on valittu ja organisoitu niin, että niiden tuottotapa on vähintäänkin yhtä tärkeä kuin itse akustinen lopputulos. [-] Kuuliija kuulee edellytykset, joiden alaisina ääni- tai hälytapahtuma tuotetaan; hän kuulee käytetyt materiaalit ja energiat sekä kohdatun vastuksen. (Lachenmann 1996, 381.)

<sup>5</sup> Ainoat tuntemani julkaistut suomennokset ovat säveltäjä Ville Raasakan käyttämät *instrumentaalinen konkreettinen musiikki* (Raasakka 2010a) ja *konkreettinen instrumentaalimusiikki* (Raasakka 2010b, 3).

<sup>6</sup> Huomautettakoon, että elektronisen musiikin arkikielessä termi 'konkreettinen musiikki' on muokkautunut tarkoittamaan mikrofonilla äänitetyistä äänistä tehtyä musiikkia erotukseksi synteettisen äänen käytölle. Myös Lachenmann lähtee tästä käsityksestä (Lachenmann 1996, 211). Kyseessä on kuitenkin Schaefferin termin harhaanjohtava käyttö, joka pitää synonyymina materiaalia ja käyttötapaa. Syyt ovat historialliset: Schaefferin Pariisissa tehtiin *musique concrète*a arkielämän äänistä, Kölnissä taas äänet luotiin synteettisesti studiossa, ja nämä kaksi miellettiin vastakohdiksi. Schaefferin alkuperäinen ajatus taas koski enemmänkin itse äänestä kohti sen abstrahointia kulkevaa sävellysprosessia kuin käytettyä materiaalia (Schaeffer 1950, Guedes 1996, 10). Joskus puhutaan arkielämän äänistä 'konkreettisina' – miten joku soiva ääni itsessään voisi olla 'konkreettisempi' kuin joku toinen soiva ääni?

Tämä on mielenkiintoista sikäli, että äänen tuottotapaan liittyvä syy-yhteys pyritään elektronisessa musiikissa usein tietoisesti katkaisemaan (Barrett 2007). Tällöin puhutaan usein 'akusmaattisesta musiikista' (*musique acousmatique*): äänilähteitä ei nähdä, vaan ne kuuluvat ikään kuin kaiuttimien luoman "verhon" takaa, aivan kuten Pythagoraan oppilaiden ulompi piiri (*akousmatikoi*) kuuli opettajansa puheen (Schaeffer 1966, 91). Akusmaattisen musiikin säveltäjät eivät tyypillisesti halua tehdä musiikistaan liian ilmiselvää, narratiivista, kuunnelmamaista. Arkielämän äänet halutaan pikemminkin valjastaa käyttöön niiden musikaalisten ominaisuuksien vuoksi, jolloin kuulijakin voi löytää uusia ulottuvuuksia arkipäiväisestä. Lachenmannille nämä äänen tuottotapaan liittyvät assosiaatiot tuntuvat sen sijaan – ainakin edellä kuvatun määritelmän perusteella – olevan uusi musiikintekemisen ulottuvuus. Lachenmannin adoptoitu termi voidaan kuitenkin nähdä suorana sovelluksena Schaefferin konkreettisen musiikin ajatuksesta, sillä Lachenmann on pakostakin työskennellyt hyvin instrumenttilähtöisesti, konkreettisesti äänen äärellä säveltäessään aivan uusia soittotekniikkoja hyödyntäviä teoksiaan. Lisäksi kuulija hyväksyy termin käytön luontevasti, sillä paljon erilaisia hälyääniä sisältävä musiikki todellakin usein kuulostaa "soittimin toteutetulta konkreettiselta musiikilta".

Tunnusomaista Lachenmannin musiikille on epäkonventionaalisten, hälypitoisten äänten nouseminen keskiöön. Musiikin pääasiallisen materiaalin muodostavat äänet, jotka klassinen tekniikka pyrkii häivyttämään taustalle. Nämä hälymäisyydet ovat silti läsnä, alistettuna, kaikessa musisoinnissa, etenkin puhuttaessa jonkun muusikon karakteristisesta *soundista*, jonka määrää usein yläsävelpatsasta enemmän äänen hälykvaliteetti, varsinkin äänen alukkeissa.

Ensimmäinen esimerkki *musique concrète instrumentalesta* on *temA* (1968) huilulle, mezzosopraanolle ja sellolle (Lachenmann 1996, 378). Siinä lauluäänen kirjavat, usein varsin puhemaiset äänet yhdistyvät luontevasti instrumenttien erikoissoitotapoihin, kuten hengittämiseen ja puhumiseen soittimen kautta. Teoksen synnyttämä vaikutelma on säveltäjän aiempiinkin teoksiin nähden jännittävän omaperäinen ja etäännytetty, ja teos on yleiskarakteriltaan kuulosteleva, tekstuureiltaan varsin ohut ja hauras, paljon aivan hiljaisuuden kynnyksellä operoiva.

*Musique concrète instrumentalea* vie eteenpäin uusilla ja spesifisemmillä soittoteknisillä alueilla seuraavat kolme mikroskooppimaisella tarkkuudella operoivaa sooloteosta: *Pression* (1969/70) sellistille, *Dal Niente (Intérieur III)* (1970) soolokla-

rinetistille sekä pianoetydiksi alaotsikoitu *Guero* (1970, uusittu 1988).<sup>7</sup> Teoksissa konkretisoituu yksi Lachenmannin tämän kauden motoista: "säveltäminen on instrumentin rakentamista" ("Komponieren heißt: ein Instrument bauen", Lachenmann 1996, 77). Tunnusomaista on teosten tietynlainen pesäeroa ottava äärimmäisyys: soolokappaleessa *Pression* soitinta soitetaan lukemattomilla erilaisilla tavoilla mitä mielikuvituksellisimmista paikoista, mutta ei kertaakaan *ordinario*. Jousipainetta lisätään äärimmilleen tai vähennetään minimiin (samoin kuin voimaa, jolla vasen käsi painaa kieliä), soitetaan paitsi *arco* myös eri tavoin *col legno*, minkä lisäksi jousella soitetaan myös soittimen puosia, koppaa, viritystappeja ja tallaa. Samoin pianoteoksessa *Guero* ei kertaakaan paineta yhtään pianon koskettimista pohjaan. Sen sijaan klaviatuuria raavitaan guiron tapaan ja muun muassa näppäillään pianon viritystappeja kynnellä esitysmerkinnällä "pizz.". Molempien teosten tabulatuurimainen nuottikuva kertoo pääasiassa vain sen, mitä tehdään, ei niinkään soivaa lopputulosta. Kolmas sooloteoksista, klarinetille sävelletty *Dal niente (Intérieur III)* (1970) käy portaatonta rajankäyntiä säveltasollisen ja säveltasottoman välillä tuottaen myös yläsävelsarjan erilaisia ilmentymiä ja vakuuttavan kuuloisia suhinoita, mutta se ei ole vaikutukseltaan eikä notaatioltaan niin äärimmäinen kuin kaksi edellämainittua. Silti sävellyksen tausta-ajatuksena on konkreettinen ruumiillisuus: "Soittimesta tulee laite: karakteristisesti manipuloitu filtti karakteristisesti säädellylle hengitykselle. [-] anatomiansa empaattisen keskittyneessä kokemisessa" (Lachenmann 1996, 382).

Edellä mainittujen tutkielmanomaisten soolokappaleiden jälkeen Lachenmann sävelsi ensimmäisen jousikvartettonsa *Gran Torso* (1971/76/88). Se rakentuu neljän soittimen hienostuneesta kontrapunktista, joka pohjaa *Pressionin* kartoittamaan jousisoitintekniikkaan. Kvartetton sävellysprosessin aikana vakiintui myös Lachenmannin jousisoitinnotaatio erilaisine kosketuskohtaa osoittavine nuottiavaimineen (katso luku 3.1). Teoksessa käytetyt lainausmerkkeihin sijoitetut dynamiikat – kuten "*ff*" hankaavalle hälyäänelle, joka tulee tuottaa voimakkaalla intensiteetillä reaalisen äänenvoimakkuuden jäädessä pakostakin vain murto-osaan *fortissimosta* – ovat oiva esimerkki *musique concrète instrumentalen* tavasta dekonstruoida historiasta periytyvä fyysisen suorituksen ja soivan lopputuloksen suhde ja näin kiinnittää huomiota äänentuottamiseen ja sen vastaanottamiseen (Pace 1998a).

<sup>7</sup> Lachenmann esitytti 26.1.1971 Frankfurt am Mainissa edellämainitut kolme sooloteosta kollaasinomaisesti yhdessä nimellä *Montage* (1971), mutta tämä versio ei ole säilynyt jälkipolville. (Lachenmann 1996, 435.)

Nämä Lachenmannin 1960-luvun lopun soolokappaleet sekä jousikvartetto *Gran Torso* ovat kaikkea muuta kuin soittoteknisiä tai musiikinhistoriallisia kuriositeetteja; ne ovat paitsi kekseliään omaperäisiä, luovan mielikuvituksen mestariteoksia, myös uuden musiikin notaation klassikkoja ja taidonnäytteitä vastaluodussa, uudessa sävellystekniikassa. Teosten muoto ja rakenne toimivat ja kantavat yli materiaalin outouden mieleenpainuvaksi taide-elämykseksi, josta voi löytää stimuloivaa tuoreutta ja herkkyyttä.

*Gran Torson* "esteettis-ruumiillis-karheudellinen" sisarteos on *Klangschatten – mein Saitenspiel* (1972) kolmelle konserttiflyygelille ja jousiorkesterille. Teos jatkaa kirjaimellisesti siitä, mihin *Gran Torso* loppui, eli tukahdetuista Bartók-pizzicatoista (Lachenmann 1996, 102, 199, 386–387). Samaa estetiikkaa (josta Hans Werner Henze käytti pejoratiivista termiä *musica negativa*<sup>8</sup>) jatkaa seuraavana valmistunut *Fassade* (1973) suurelle orkesterille. Tätä teosta säveltäjä on luonnehtinut "hiipiväksi marssiksi" (Lachenmann 1996, 388): radioiden suhina sekoittuu mieleenpainuvalla tavalla soitinten hälymaisemaan. Hieman varhaisemmassa teoksessa *Kontrakadenz* (1970/71) orkesterille ja neljälle radiolle radiosta konserttihakella soivat sisällöltään satunnaiset, mutta kestoltaan ja voimakkuudeltaan tarkasti määritellyt välähdyksenomaiset (kevyen musiikin) katkelmat peilaavat musiikkia ja peilautuvat siitä.

Lachenmann itse niputtaa useassa yhteydessä teokset *temA* (1968), *Notturmo* (1966/69), *Air* (1968/69/rev.1994), *Pression* (1969/70), *Dal niente* (1970), *Guero* (1970/rev.88), *Kontrakadenz* (1970/71), *Gran Torso* (1971/72, 1978/rev.1988), *Klangschatten – Mein Seitenspiel* (1972), *Fassade* (1973), *Schwankungen am Rand* (1974/75) ja *Accanto* (1976) tuotannossaan vaiheeksi, jota otsikko *musique concrète instrumentale* parhaiten luonnehtii (Lachenmann 1996, 403). Vaikka *musique concrète instrumentale* -ajattelu on osa Lachenmannin sävellyksellistä ajattelua edelleenkin (Ryan 1999, 21), on mukaan tullut myöhemmin paljon muitakin aspekteja. Näitä ovat muun muassa 'dialektinen strukturalismi' (ks. luku 2.3.), 'esteettinen apparaatti' (ks. luku 2.4.) sekä Lachenmannin radikaali näkemys 'kauneudesta' (ks. luku 2.5.).

---

<sup>8</sup> Henze 1983. Vrt. Lachenmannin vastine (Lachenmann 1996, 331–333, englanniksi Lachenmann 1997).

## 2.3 Dialektinen strukturalismi

Lachenmann on puhunut jo 1960-luvun lopulla *strukturoidusta äänestä* (Strukturklang) ja käänteisesti *äänistrukturista* (Klangstruktur) viitattaessaan sävellystensä rakentumiseen ("Klangtypen der neuen Musik", Lachenmann 1996, 1–20). Säveltäjä kertoo luoneensa aluksi äänten typologian, joka ottaa lähtökohdaksi sen, miten yksittäinen ääni akustisesti havaitaan<sup>9</sup> ("niin epärealistista kuin se saattaakin olla", hän kirjoittaa 24 vuotta myöhemmin). Säveltäjän myöhemmässä sovelluksessa luotavat ja havaittavat struktuurit ovat dialektisia<sup>10</sup>, sillä käytettyjen äänten musiikillinen merkitys ja kuulokokemus eivät määräydy vain niiden fysikaalisista luonteenpiirteistä, vaan myös säveltäjän niille luomasta välittömästä kontekstista ja niiden hierarkkisesta liittymisestä muihin ääniin. (Lachenmann 1996, 87.) Hän on käyttänyt perhevertausta sävellystekniikastaan, jossa keskenään heterogeenisiä äänimateriaaleja yhdistetään ajassa yhdeksi musiikilliseksi aistiyksiköksi: "Sillä mitä muuta yhteistä on isällä, äidillä, pojalla, tyttärellä, kodinhoitajilla, koiralla ja kissalla kuin että ne kaikki asuvat saman katon alla ja keskenään muodostavat enemmän tai vähemmän integroituneen hierarkian?" (Lachenmann 1996, 88).

Yhä enenevässä määrin Lachenmannin musiikki 1980-luvulta alkaen "juontaa rakenteelliset detaljinsa tiedostava–tiedostamattoman kohdatessa struktuureihin, jotka musiikki auttaa luomaan, jotka se herättää esiin – samalla tehden irtiotta, törmäten niihin –". Tätä säveltäjä kutsuu 'dialektiseksi strukturalismiksi', jossa säveltäminen ei kohdistu vain musiikillisten struktuurien luomiseen tai esimerkiksi huomion kiinnittämiseen niihin, vaan keskittyy siihen, mistä nämä struktuurit syntyvät, miten ne muodostuvat ja miten tekevät itsensä tiedostetuiksi. Tutun materiaalin näennäisesti itsestään selvä konteksti erotetaan materiaalista eri tavoin, jotta saavutetaan "vapautettu kokemus". (Lachenmann 1996, 89–90.)

Käytännössä 'dialektinen strukturalismi' manifestoituu tässä mielessä esimerkiksi tuubakonsertossa *Harmonica* (1981/83), jossa monet tutut "kansanomaiset" kuviot, rytmit, arpeggiot ja muut "banaliteetit" muuntuvat asteittain rakenteeltaan tunnistamattomaksi. Lachenmannin ensemble-teoksista ehkä soitetuimmassa – nimeltään *Mouvement* (– *vor der Erstarrung*) (1982/84) – puolestaan sisällöltään tyhjiä, mutta

<sup>9</sup> Lachenmannin äänityyppianalyysia on suomeksi esitelty ja säveltäjän pianokonserton *Ausklang* analysointiin soveltanut Ville Raasakka (Raasakka 2010b).

<sup>10</sup> "Struktur als dialektisches Wahrnehmungsobjekt", rakenne dialektisena kokemusobjektina (Lachenmann 1996, 87).

touhukkaiden ja jopa svengaavien kuvioiden "sisäinen jähmettyminen" (Erstarrung) toteutuu konkreettisesti teoksen edetessä. Uutta filharmonista kuulemistapaa Beethovenin 9. sinfonian "tuhkissa" puolestaan tarjoaa orkesteriteos *Staub* (1985/87), jossa säveltäjä etsi "ei-musiikkia" (Nicht-Musik), schönbergiläisittäin eräänlaista uutta "vieraiden planeettojen ilmaa". (Lachenmann 1996, 394–397.) 'Ei-musiikin' hyväksymisen osaksi kuunteluaan avaa kuulijalle hänen oman kuuntelunsa tapoja, ja on kuuntelun tapojen kuuntelua, eli todellista havaitsemista, "korvien höristelyä" (Lachenmann 1996, 91).

Lachenmannin mielestä usko luovan prosessin formalisointiin on kuitenkin naivia. 1950-luvun puolivälin 'klassisen sarjallisuuden' (Nono, Boulez ja Stockhausen) suurin anti onkin Lachenmannille sen voimakas reaktio aikansa sosiaalisiin rakenteisiin ja kommunikaation sääntöihin ja normeihin. (Lachenmann 1995, 93–97.) Usein nostetaan esiin opettaja-Nonon poliittisuus, ajatus musiikillisen ja sosiaalisen vallankumouksen rinnastamisesta – sarjallista musiikkia vasemmistoajattelijoiden teksteihin – ja tämän vaikutus Lachenmanniin yhdessä vaikkapa 60-luvun opiskelijamellakoiden kanssa (ensimmäinen *musique concrète instrumentale* -teos *temA* syntyi vuonna 1968!). Lachenmannin eittämätön poliittisuus ilmenee kuitenkin sinänsä abstraktin musiikin syvällisempien poliittisten konnotaatioiden tutkimisena ja kartoittamisena. (Pace 1998a, 9.) Lachenmannille itselleen Nonon poliittinen toiminta ja kommunismin puolesta puhuminen peittivät, ainakin aikanaan, alleen tämän musiikin "todellisen poliittisen, so. eksistentiaalisen, viestin" (Ryan 1999, 20).

Lachenmann on itsekin käyttänyt 1970–80-luvun saksalaisen musiikkikeskustelun termejä *Verweigerung* ('kieltäytyminen', 'hylkääminen', englanninnoksia ovat *rejection* ja *denial*) ja *Widerstand* ('vastarinta', engl. *resistance*). Nämä manifestoituivat hänen 1970-luvun musiikkinsa "puhetavan" radikaaliudessa. Jatkuvuus ja säännönmukaisuus on tukahdutettu, soittimia käytetään epätavanomaisesti, hiljaisuus ja staattisuus laajentavat teosten kesto-suhteita odottamattomasti – musiikin identifioitavilla motiiveilla ja eleillä ei ole etenemissuuntaa, ja muuttuvien parametrien määrä on joko hyvin alhainen tai hyvin korkea. Sävellyksistä tuleva vaikutelma on kuulujan tarkkaavaisuutta härnäävä luoden jännittävää, täyttymättömistä ennakko-oletuksista syntyvää intensiteettiä. (Hockings 1995, 8.)

Taustalla voitaisiin nähdä sarjallisuudesta peritty, laajennettu tonaalisuus-tabu, joka kieltää paitsi funktionaalisen sävelkeskiöisyyden, myös muun musiikillis-ilmmaisullisen gravitaation, liikkeen tunnun. Lachenmannin lähestymistapa ei kuiten-

kaan ole näin antiteettinen, vaan edelleenkin dialektinen: "Ongelma ei ole: Kuinka pakenen tonaalista imua? Liioin se ei ole: Millä tempuilla sopeutan itseni siihen? Ennemminkin tehtävänä on ymmärtää materiaalin tonaalista määräytymistä yhdessä jatkuvasti muuntuvan kokonaisuuden kanssa"<sup>11</sup> (Lachenmann 1996, 56).

Sävellysteknisesti Lachenmann kyllä ponnistaa vahvasti sarjallisuuden perinnöstä. Materiaalin hallinnointitapa, toisiinsa rinnastuvien ilmiöiden asettaminen janalle "asteikoksi", on luonteeltaan jälkisarjallista esistrukturointia, samoin tempo- ja rytmiverkoston ja jopa puhtaan dodekafonian käyttö. Nämä tekniikat toimivat kuitenkin Lachenmannilla pääosin vain säätelevässä, ei niinkään generoivassa funktiossa. Musiikin lopullisen muotoutumisen takaa ei paljastu analyysin keinoin todennettavissa olevaa kaavaa (Hockings 2005), vaan musiikki syntyy säveltäjän itsensäkin sanoin "lopulta kaikkea kontrolloivasta" vaistosta (Ryan 1999, 24). *Musique concrète instrumentalen* kuviteltavissa olevat 'parametriasteikot' ovat luonteeltaan erityisiä, sarjallisesta näkökulmasta katsoen ehkä kompleksisen, jopa epämääräisen polyparametrisia. Käytännön mekaniikan tasolla ne kuitenkin ovat havainnollisesti vahvoja, assosiatiiivisiä. Lachenmannin konkreettisessa lähestymistavassa keskeistä on ääni itse, ääneen liittyvät energiatasot, äänen lähikuuntelu ja äänestä juontuvat mielle yhtymät, joita ei voi teknisesti mitata, muuttaa numeeriseksi. Sarjallista musiikkiä ei siis ole.

Lachenmannin mukaan jokaisella äänellä ja sävellyksellisellä elementillä on neljä apriorista aspektia: *tonaalisuus*, *akustis-fyysinen kokemus*, *strukturi* ja *aura* (Lachenmann 1996, 88). 'Tonaalisuudella' hän tarkoittaa koko musiikin traditiota ja sen mukanaan tuomaa suhdeverkostoa, 'esteettistä apparaattia' (katso luku 2.4.). 'Akustis-fyysinen kokemus' puolestaan on äänten typologisoinnin taso, jolla säveltämisen immanentit rakenteelliset 'spekuloinnit' (Spekulationen) tapahtuvat. Ymmärrän tämän liittyvän puhtaasti *soinnin* äärellä olemiseen, äänen morfologioihin ja niiden abstrahointeihin. Itse typologisointi tietenkin viittaa Lachenmannin varhaisiin äänityyppikaterogioihin, joista jo mainitsin tämän alaluvun alussa; äänityyppejä ovat kadenssoiva ääni (Kadenzklang), liikkumaton, värinä havaittava ääni (Farbklang), arpeggiomainen huojuntaääni (Fluktuationsklang) ja elävästä pinnasta muodostuva tekstuuriaääni (Texturklang)<sup>12</sup>. 'Strukturi' taas viittaa äänen sijoittumiseen paitsi järjestyneisyyden, myös sen negaation, epäjärjestyneisyyden ambivalentille akselille; Lachen-

<sup>11</sup> "Das problem heißt aber auch nicht: Wie entrinne ich dem tonalen Sog – un auch nicht: Mit welchem Tricks passe ich mich ihm wieder an: Vielmehr gilt es, diese tonalen Bestimmungen des Materials im Zusammenhang mit dem stets sich veränderen Ganzen neu zu begreifen."

<sup>12</sup> Ks. Raasakka 2010b.

mann esittää vertauksen puisesta tuolista, jonka voi nähdä tuhottuna metsän puuna. Tämä on ymmärrettävä siinä Lachenmannin perinteisen äänen ja muodon dualismin hylkäävässä, kehämäisessä ajatusmaailmassa, jossa idea teoksen muodosta on väistämätön seuraus teoksen sisältävien äänien luomista vaikutelmista – käytettyjen äänien samanaikaisesti ja keskeisesti palvelen vastaavasti rakenteellisia funktioita<sup>13</sup>. 'Auran' käsite on arvoituksellisin, koska se menee Lachenmannin mukaan osittain päällekkäin 'tradition' kanssa. Se viittaa Lachenmannin sanoin "assosiaation, muistojen ja arkkityyppisen taianomaisiin predeterminaatioihin", toisin sanottuna se toimii "intiimien kokemusten välittäjänä eksistentiaalisesta todellisuudesta"<sup>14</sup>. Aura on viimekädessä tärkein liiallisen struktuuri-ajattelun ylivallan vastavoima<sup>15</sup>. (Lachenmann 1996, 88.)

## 2.4. Esteettinen apparaatti

Edellä sivutut, äänen mukanaan kantamat merkitykset liittyvät Lachenmannin musiikistaan kirjoittaessaan käyttämään 'esteettisen apparaatin' käsitteeseen.

*Musique concrète instrumentale* -estetiikka johdatti Lachenmannin uuteen sointimaailmaan, jonka ilmaisulliset kvaliteetit eivät juonnu aiemmasta musiikista, vaan tuntuvat ennemminkin viittaavan ei-musiikillisiin asioihin. Tämän viittaussuhteen tiedostaminen johti 1970-luvun puolivälissä siihen, ettei sävellyksen objektina toimi enää pelkkä äänimateriaali sinänsä, vaan huomioon otetaan myös ilmaisun ja konstruktion sisältämät sosiaaliset lataukset. Ennenkuulumattomien äänien ja laajennettujen soittotekniikoiden ohella Lachenmann alkaakin tietoisesti käyttää perinteisen repertuaarin tutuimpia ääniobjekteja, kuten asteikkokulkuja, luonnollisten huiluäänien muodostamia yläsävelsarjoja ja puhtaita kolmisointuja – rakenteen yksikköinä, "asteikon" uusina ääripäinä. Hän viittaa myös aivan tiettyihin musiikinhistorian merkki-teoksiin.

Klarinettikonsertto *Accanto* (1975–76) on dialektisessa suhteessa teoksen taustalla nauhalta soitettavaan Mozartin klarinettikonserttoon KV622. Mozart soi niin hiljaa, että se nousee esiin vain harvoin, fragmentaarisesti. Kun teosta on jäljellä noin kolmannes, orkesterin tuubisti huutaa "Soittakaa esimerkki, olkaa hyvä", jolloin Mo-

<sup>13</sup> Lachenmann 1996, 74.

<sup>14</sup> Lachenmann 1996, 61.

<sup>15</sup> *Ibid.*

zart-nauha soi useita sekunteja eksplisiittisenä orkesterin ollessa hiljaa. Patarumpali poimii nauhalta pulssin, ja orkesterin alkaessa jälleen soittaa on musiikki karua ja groteskia. Lachenmann siis taittaa mahdollisen nostalgiantunteen sen äärimmäisellä vastakohtalla. Teoksessa sekä Lachenmannin että Mozartin musiikin erikoislaatuisuus tulee esiin niiden keskinäisessä yhteentörmäyksessä. (Pace 1998a, 17.) Lachenmann dekonstruoi Mozartin mestariteoksen ja sen edustaman konserttogenren virtuoosisuuteen liitettävät odotukset – sekä klarinetin kapasiteetin – samalla kun työskentee toonaalisen musiikin säännöllistä pulssia vastaan (Hockings 1995, 13). Lachenmann on sanonut sävellyksellään kritisoivansa, ei niinkään Mozartin musiikkia, vaan sitä kulttuurillista roolia, jonka se on anastanut itselleen (Pace 1998a, 17). Orkesteriteoksessa *Staub* (1985–87) viittauksen kohteena on Beethovenin yhdeksäs sinfonia, vahvistetulle jousikvartetille ja orkesterille sävelletyissä *Tanzsuite mit Deutschlandliedissä* (1979–80) taas Saksan kansallislaulu ja tanssikarakterit, erityisesti siciliano.

Yhdeksi historialliseksi esimerkiksi käyttämästään tekniikasta Lachenmann mainitsee yksityiskohdan Alban Bergin *Wozzeckin* II näytöksen ensimmäisestä kohtauksesta, jossa sanojen "Da ist wieder Geld, Marie" ("Meillä on taas rahaa, Marie") kohdalla atonaalinen musiikki väistyy hetkeksi syrjään ja kuullaan puhdas C-duurikolmisointu. "Sen kadotetuista, mutta hyvin muistetuista – tässä särkyneistä – tonaalisista tunnuspiirteistä johtuen se ei enää voi olla vain mekaanisesti integroitunut atonaaliseen kontekstiinsa", vaan se on "alennettu, rikottu, lopullisen hyljeksitty" (Lachenmann 1996, 90).

Tonaalisen materiaalin vieraannuttaminen ja menneisyyden musiikin kanssa luotava synteesi tulee ensi kertaa koko vaikuttavuudessaan esiin monumentaalisessa 50-minuuttisessa pianokonsertossa *Ausklang* (1984–85). Läpi teoksen kuulija kohtaa muun muassa yllättäviä, atonaalisiin yhteyksiin sijoitettuja tonaalisen musiikin sointuja, tonaalisia sointukulkuja yhtenä kerroksellisen harmoniakudoksen osana tai hälyäänillä varjostettuna, sekä tonaalisten sointujen esiinsuodattamista dissonoivista harmonioista. Keskeisellä sijalla on myös resonanssi; orkesteri toimii pianon laajennettuna kaikukoppana, 'jälkisointina'. Huomio on siis siirtynyt paitsi tonaalisten konnotaatioiden taiteelliseen käsittelyyn ja klassisen konserttomuodon kätkeytyyn käyttöön, myös uusien äänien tuottamisesta niiden jälkivaikutusten tutkimiseen. *Ausklanga* on jo kestonakin puolesta helppo pitää yhtenä Lachenmannin pääteoksista, ja sen pai-

koin poikkeuksellista, mutta hämmästyttävästi toimivaa orkestrointia<sup>16</sup> on jopa kuvattu "yhdeksi aikamme musiikin ylittämättömistä saavutuksista" (Pace 1998b, 8). Sama "jälkikaikuihin", äänen morfologiaan keskittyvä tendenssi näkyy myös laajassa, klassista muodollista symmetriaa hyödyntävässä ja edellämainittuja strukturaalisia seikkoja eteenpäin vievässä teoksessa *Allegro sostenuto* (1986–88) klarinetille, sellolle ja pianolle. Teos soi hyvin konsonoivasti, ja on perinteisen soitinnuksensa vuoksi yksi Lachenmannin esitetyimmistä. Siinä jälkisointien käsittely on Lachenmannin mukaan viety vielä *Ausklangiakin* hienojakoisemmaksi ja kompleksimmaksi (Ryan 1999, 23).

Tähän tuotannon vaiheeseen liittyy myös Lachenmannin toinen jousikvartetto *Reigen seliger Geister* (1989)<sup>17</sup>. Se liikkuu alussa pitkään lähes kuuloalueen ulkopuolella hiljaisilla, verhotuilla äänillään. Teos pysyy muodon lujuuden, hälyäänien ja mosaiikkimaisen soitinnuksen takana olevan 'rakenteellisen melodian' ansiosta hyvin koossa. Rakenteellinen melodia on esistruktuuri, rytmiverkko, joka kontrolloi pääasiassa sävellyksen eri äänitapahtumien ajallista esiintymistä. Sellainen on nähtävissä käytännössä kaikissa Lachenmannin teosten käsikirjoituksissa noin vuodesta 1969 eteenpäin (Hockings 2005, 94), mutta tässä teoksessa se on nähtävissä myös julkaistun partituurin ylälaidassa. Lähtöideana uudelle jousikvartetolle toimi jousisoittimien mahdollisuus luoda sointi, jossa Lachenmannin kielikuva suomentaen "ääni ei ole ilmasta temmattu", vaan jossa "ilma on temmattu äänestä" ("Luft aus den Tönen gegriffen", Lachenmann 1996, 228) – kyseessä on varsin vähän säveltasoisuutta mutta paljon jousenhankausääntä sisältävä ääni, *flautato*. *Reigen* kulminoituu sonoriteetin ja yläsävelpilvien saavuttamiseen, minkä jälkeen soittajat virittävät kielet vapaasti alaspäin (Wilde Scordatur), ja kuulostavat laajan, hiljentävän pizzicato-jakson aikana lähes lyömäsoittimilta. Pitkällä jännevälikällä siis siirrytään jousen hankausäänestä pitkän transformaatioprosessin seurauksena monenkirjaviin näppäilyääniin soitinten tavallisen resonanssin tuolle puolen.

Oopperaansa *Pieni tulitikkutyttö* (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 1990–97) valmistellessaan Lachenmann sävelsi kahdelle lausujalle ja yhtyeelle teoksen nimeltä "...Zwei Gefühle...", *Musik mit Leonardo* (1992), joka myös sisältyy oopperaan kokonaisuudessaan. Da Vincin teksti jakaantuu tavuiksi paitsi molempien lausujien kesken myös niin, että yksi lausuja ikään kuin puhuu kahta tai useampaa lauset-

<sup>16</sup> Kuulin teoksen elävän esityksen Tukholmassa 21.2.2008. Pianistina oli säveltäjän puoliso Yukiko Sugawara, Tukholman kuninkaallista filharmonista orkesteria johti Christian Eggen.

<sup>17</sup> Teoksen otsikko on ironinen viittaus kadonneeseen idylliin: Gluckin *Orfeo ed Euridice* -oopperan (1762/74) Autuaiden sielujen tanssibalettiin.

ta yhtä aikaa. Soitinosuudet värittävät tekstien (pilkkomisesta hämärtyvää) lausesisältöä, ja niihin sisältyy myös kuiskattuja ja lyhyitä, lausuttuja katkelmia, kuin lausujan ajatuksia. Teos muodostaa sanoista, eleistä, sävelistä, hälyistä ja niiden assosiaatioista yhtä ekspressiivistä kieltä punovan dramaattisen superinstrumentin.

Huilulle, pasuunalle, mieskuorolle ja orkesterille kirjoitettu 40-minuuttinen vaikuttava suurteos *NUN* (1997–99/2002) on soinniltaan hyvin suuri ja resonoiva. Tähän vaikuttaa osaltaan se, että soitinsolistien äänet ohjautuvat kahteen pedaali pohjassa olevaan pianoon, joiden resonanssit vahvistetaan yleisölle. Teos on Lachenmannin teosten joukossa poikkeuksellinen siinä, että teokseen sisältyy noin viisiminuuttinen kadenssi, jossa huilu- ja pasuunasolistit improvisoivat annettujen kuvioden ja motiivien pohjalta, toisiinsa reagoiden. Myös kapellimestari improvisoi: hän muokkaa jousisektion 16-osapullsisen satsin sointiväriä ja siihen osallistuvien soitinten määrää sekä laukaisee mielensä mukaan puhallin- ja lyömäsoittimille kirjoitettuja äänten blokkeja, "vastaväitteitä" (Einwürfe). Näin jokainen esitys ja jopa harjoitus on hyvin erilainen<sup>18</sup>. (Svoboda 2004, 162–164.)

Arditti-kvartetin tilauksesta syntyi Lachenmannin kolmas kvartetto, *Grido*<sup>19</sup> (2000–01/2002). Kahta edellistä jousikvartettoa paljon esittänyt Irvine Arditti toivoi voimakasäänisempää teosta, joka paremmin ottaisi huomioon suuret salit ja ihmisäärät, eikä edellisten kvartettojen tapaan peittyisi niin herkästi vähäistenkin konserttitilassa esiintyvien tahattomien hälyäänten alle. Lachenmann kirjoittikin – oikeastaan ensimmäistä kertaa sitten 1960-luvun – teoksen, joka on pääosin säveltasoisista musiikkia eikä hälyääniä. *Gridon* voi jopa ajatella olevan sonaattimuotoinen. Teoksen peruselementit ovat staattinen ääni, huojunta, tremolo sekä erittäin nopea, virtuoottinen 32-osasahaus. *Grido* myös käsittelee Lachenmanniin voimakkaasti assosioituvaa, säröistä lisätyn jousipaineen ääntä eri tavalla kuin aiemmat teokset: se ei ole ilmaisen lähtökohta vaan äärimmäinen tehokeino, johon tullaan valmistellen. Ainoa valmisteleminen tällä tekniikalla luotu "shokkiteho" tulee aivan teoksen lopussa. Teos myös usein sulkee taitteita säveltasoisuuden muuttuessa portaattomasti säveltasottomaksi. Tässä tavassa käsitellä hälyääniä – jo yli 30 vuotta sitten kehittämiään tekniikoita –

<sup>18</sup> Olen itse kuullut teoksesta kaksi levytystä (KAIROS, 2001, ja Ensemble Modern Medien, 2005) sekä yhden elävän esityksen: Dagmar Becker, huilu, Frederic Belli, pasuuna, Schola Heidelbergin mieslaulajat, sekä SWR-sinfoniaorkesteri Baden-Baden ja Freiburg, johtajanaan Sylvain Cambreling, 12.11.2010 Pariisi, Salle Pleyel. Säveltäjä istui esityksessä äänimiehen vieressä huolehtimassa solistien äänenvahvistuksen halutusta kantautumisesta yleisöön.

<sup>19</sup> Teoksen nimen voi katsoa tulevan italiasta ('huuto'), mutta sävellyksen kansilehdellä näkyy sen myös viittaavan kantaesittäjiensä nimiin: Graeme Jennins, Rohan de Saram, Irvine Arditti, ja DOv Scheindlin (Lachenmann).

Lachenmann vertautuukin paljon perinteisemmän musiikin säveltäjiin. Säveltäjä kirjoittaa teoksestaan:

Mitä Robinson Crusoe tekee, kun hän kuvittelee kehittävänsä saartaan? Asettuu porvarillisesti aloilleen? Repii herooisesti rakenteensa alas? Jättää pesänsä? Mitä tekee hän, joka etsii tietä, vaikka polku läpäisemättömän läpi on jo kynnetty? Hän paljastaa itsensä ja kirjoittaa kolmannen jousikvartettonsa, sillä itsetyytyväisyyden vaikutelma on pettävä. Polut taiteessa eivät johda mihinkään, varsinkaan 'perille', joka ei ole mitään muuta kuin 'täällä' – missä luovan tahdon ja sen prosessien välinen kitka muuttaa tunnetun vieraaksi – ja me olemme sokeita ja kuuroja. (Lachenmann 2007.)

Lachenmannista onkin sanottu, että yksi hänen "enemmän tai vähemmän pysyvistä luonteenpiirteistä on eri mieltä oleminen ja vastustaminen, jopa protestointi pysähtyneisyyttä kohtaan". Täten hän ei suostu olemaan 'lachenmannilainen säveltäjä', joka kliseisimmillään kaiketi tarkoittaisi sitä, että hän keskittyisi vain uusien soittotapojen tutkimiseen kieltäytyen kirjoittamasta miellyttävänkuloista musiikkia. (Koch 2008.) Vuonna 2006 tehdyssä haastattelussa säveltäjä sanoo hälyillä säveltämisen olevan "helppoa" ja myöntää itsekin yhtyvänsä Pierre Boulezin kaltaisten ranskalaisten säveltäjien toiveeseen, etteivät niin monet säveltäjät käyttäisi hälyjä; todellinen tutkimuskenttä on tuoreiden ja vakuuttavien kontekstien löytäminen äänille (Heathcote 2010, 333). *Grido*, samoin kuin *NUN* tai Lachenmannin toinen 2000-luvun suurteos, 40-minuuttinen spatiaalinen ensembleteos *Concertini* (2005) ovatkin eetokseltaan "suuria konserttikappaleita", "mestari-teoksia". Niissä ei kuitenkaan sinällään ole Lachenmannin tuotannon puitteissa mitään uutta – paitsi että niissä on enemmän "vanhaa": säveltasoja ja perinteisempää satsillisuutta. Teoksissa tuntuu olevan instrumentaalisten keinojen käyttö kohottavalla tavalla suvereenia, kuten sävellyksellisten täysosumien aiheuttama vaikutelma usein on. Tai sitten jo kartoitettua aluetta on käytetty aistikaammin ja detaljoidummin, missä mielessä laaja soolopianoteos *Serynade* (1997–98/2000) resonanssitutkimineen vertautuu pianokonsertto *Ausklangin* (1984–85) jälkisoiteihin samoin kuin *Reigen seliger Geisterin* (1989) flautato-tekniikka *Gran Torson* (1971/72, 1978/rev.1988) jousipaineen käytön kirjavuuteen.

Tyylillisiltä ja soinnillisilta ulottuvuuksiltaan kirjoitushetkellä saatavilla olevat 2000-luvun teokset<sup>20</sup> ovat sisällöllis-assosiativisesti hyvin rikkaita, mutta pysyvät silti ihmeellisen tiukasti koossa ja ovat, viittauksistaan huolimatta, epäilemättä ja tunnistettavasti Lachenmannia. Esimerkiksi tämän kirjoittajalle ensembleteos *Concerti-*

<sup>20</sup> *NUN* (1997–99/2002) huilulle, pasuunalle, orkesterille ja miesäänille; *Serynade* (1998/2000) pianolle; III jousikvartetto *Grido* (2000–01/2002); kamariorkesteriteos *Concertini* (2005); ...got lost... (2008) sopraanolle ja pianolle.

*nin* (2005) elävän esityksen<sup>21</sup> kuuleminen kuuluu tähän astisen elämän suurimpiin ja innostavimpiin konserttielämyksiin, vaikka teoksen asettaminen edellisten teosten asettamalle janalle pelkästään sen sisältämien uusien keksintöjen perusteella ei tunnukaan kovin mielekkäältä.

## 2.5. Teosten reseptiosta: mikä on 'kaunista'?

Monet kuulijat ovat kokeneet Lachenmannin hälypitoiset teokset ikäväksi, negatiiviseksi ja rumaksi protestiksi klassisen musiikin perintöä kohtaan, ja tämä retoriikka on jäänyt kliseenomaisesti elämään jättäen varjoonsa säveltäjän itsensä korostaman tuoreen ja painolastittoman äänimaailman. Jopa vuoden 1980 Donaueschingenin musiikkipäivillä<sup>22</sup> – pelkkiin kantaesityksiin keskittyvällä, jo vuodesta 1921 järjestetyllä ja tyypillisesti uudistuksellisinta nykymusiikkia esittelevällä festivaalilla – Lachenmannin *Tanzsuite mit Deutschlandlied*in (1979/80) kantaesitys jouduttiin aloittamaan uudestaan alusta yleisön naureskelun ja häiriköinnin takia (Heathcote 2010, 333). Kuulijat tuntuvat usein kokevan musiikin, ainakin aluksi, siitä käsin, mitä siitä puuttuu. Lachenmannin musiikki kuitenkin tähtää kuuntelukokemukseen, joka on parhaimmillaan pinttyneiden kuuntelutottumusten luomista ennako-oletuksista vapauttava, avartava. Tietenkin tässä voidaan kysyä, kumpi on epäonnistunut, kuulijat vai Lachenmann; aika näyttää.

Voidaan ajatella, että 'esteettisen apparaatin' käyttö tekee säveltämisestä korostuneesti ja tiedostavasti sosiaalisen aktiviteetin, sillä se tulee jo *sävellysteknisesti* musiikin ja sen havaitsemista määrittävien sosiaalisten ehtojen väliin. Vaikka tietenkin kaikki säveltäminen on sosiaalista – ainakin sikäli kun musiikilla on joku yleisö (tai edes yksi tai useampi esikuva) – tekee Lachenmannin musiikki tarkoituksella havaittavaksi kuuntelumme kulttuurillisesti periytynyttä mekaniikkaa. "Lachenmannin musiikki pakottaa kuulijan kohtaamaan ja kyseenalaistamaan piintyneet odotuksensa ja vastareaktionensa musiikkiin tarkoituksenaan laajentaa ja tuoda tietoiseksi havainnointikykyämme", kirjoittaa brittiläinen pianisti ja musiikintutkija Ian Pace (Pace 1998, 9). Lachenmann itse puhuu tässä yhteydessä 'kauneudesta': "Kauneuden havaitseminen

<sup>21</sup> Ensemble Modern johtajanaan Brad Ludman, 8.8.2006, Darmstadt, Sporthalle am Böllenfalltor. Esitys on julkaistu sittemmin äänitteellä Ensemble Modern Medien EMSACD-001.

<sup>22</sup> Donaueschinger Musiktage.

on pysyvästi yhteydessä todellisuutemme sisältävien sosiaalisten ristiriitojen havaittavaksi tekemiseen, sillä tehdä ne havaittavaksi on tehdä ne voitettaviksi" (Lachenmann 1996, 108). Musiikki on siis 'kaunista' noustessaan tavanomaisuuden yläpuolelle; samalla se nostaa meidät mukanaan.

Eikö tämä sitten koske kaikkea musiikkia? Ei. Ensinnäkin eri aikoina hyvin erilaisia asioita musiikissa tarkoittanut 'kauneus' tulee ymmärtää lachenmannilaisittain varsin radikaalinakin tavanomaisen ja "porvarillisen" (bürgerlich) hylkäämiseä. Lachenmannin mielestä kauneudelle ei ole mitään luonnonvakioita. Aikalaisiaan ravistelleena, radikaalisti kauniina musiikkina Lachenmann mainitsee Bachin rikkaan koraalisoinnuksen, Mozartin erilaiset "kaksimieliset suhteet" (doppelbödigen Umgang) miellyttävinä pidettyjen tyylien kanssa, sekä Beethovenin rohkean, temaattisesta työstä kumpuavan muotoajattelun (Lachenmann 1996, 108). Lachenmann on siis omasta mielestään tämän klassisen musiikin kaanonin jatke, ei tuhoaja. Sen sijaan nykymusiikissa vastaavia uudelleentulkintoja ei Lachenmannin vuoden 1976 tilannekatsauksessa<sup>23</sup> juuri ole näkyvissä, vaikka kauneudesta paljon puhutaan ja suuri yleisö sitä vaatii. Lachenmannista käsite 'kauneus' pitäisi pelastaa "halvoilta teeskentelijöiltä", joita hänen ärhäkkää 70-luvun verbaliikkaa hieman huvittavastikin demonstroivan listan mukaan ovat "avantgardehedonistit, sointivärikköit, eksotismilla meditoijat, kaupalliset nostalgikot, populääriprofeetat, luonto- ja tonaalisuusapostolit, akateemikot ja traditiofetisistit" (Lachenmann 1996, 106). Taiteen tehtävä ei siis ole yhteiskunnan ristiriitojen kanssa flirttailu, eikä niitä karkuun juokseminen, vaan ristiriidat pitää voittaa: "kauneuden käsitteen täytyy puhdistaa itsensä kulkemalla sosiaalisten odotusten todellisten ristiriitojen läpi" (Lachenmann 1996, 110). Näin yksilö tulee tietoiseksi "humaanista potentiaalistaan ja vapaudestaan", eikä alistu "pakenemiseen, irtisanoutumiseen, itsepetokseen" (Lachenmann 1996, 107). Tulkitsen tämän niin, että musiikin tulee Lachenmannin mukaan olla kanta-aottavaa, vähintäänkin menneisyyden luomat konnotaatiot huomioivaa. Näin kuuntelijakin tulee tiedostavammaksi taiteen vaikutuksesta itseensä; taide on ihmisen ja ihmiskunnan peili. Naiiville, menneisyydestä(än) piittaamattomalle taiteilijalle on vaarassa käydä kuin vaikkapa täyssarjallisuudelle, joka omassa *tabula rasa* -nokkeluudessaan oletti havaittavissa olevia äänenvoimakkuuden asteita olevan saman verran kuin kromaattisessa asteikossa säveliä. Soivan äänen kokemus hetkellisesti unohdettiin. Mikäli taas jokaisen äänen mukanaan

<sup>23</sup> "Zum Problem des musikalisch Schönen heute", Musiikillinen kauneus tänään (Lachenmann 1996, 104–110; englanniksi Lachenmann 1980b).

kantama esteettinen apparaatti sivuutetaan, on vaarana teosten epäedullinen, jopa säveltäjän kannalta nolo vastaanotto; kuuluisan sanonnan mukaan historiaa tuntematon on tuomittu sitä toistamaan. Lachenmann ottaa kuuntelukokemusta korostavien teostensa lähtökohdaksi paitsi äänen fysiologisen kokemuksen, myös musiikin historiallis-sosiaalisen esteettisen apparaatin. Hän luo musiikkia, jossa yhtäältä mennään sen reuna-alueille (hälyääniin), toisaalta puretaan ja käsitellään historiallisten viittausten painolastia varsin erilaisten ainesten ja käsittelytapojen yhteentörmäyksissä.

Edellä kuvatun, lähtökohdiltaan varsin radikaalin musiikki-ihanteen konservatiivisimmissä musiikinystävissä herättämä vastarinta – puhumattakaan joidenkin soittajien ja laulajien penseydestä epäkonventionaaliseen – koituisi varmasti Lachenmannin rohkean ja omaperäisen säveltäjänuran kohtaloksi, elleivät teokset olisi esteettisesti niin onnistuneita, vaikuttavia taideteoksia, ja myös erittäin palkitsevia esittää. Erilaisten äänentuottotapojen perinpohjainen kartoitus ja suvereeni käyttö jättää taakseen halvat sokkitechot ja kömpelöt kokeilut. Lachenmannin teokset avaavat suopeen ja uteliaan kuulijan eteen ennenkokemattoman äänimaailman omaperäisen kauneuden, joka tuskin voi onnistuneina esityksinä olla avartamatta tämän tapaa kuunnella ääniä ja musiikkia.

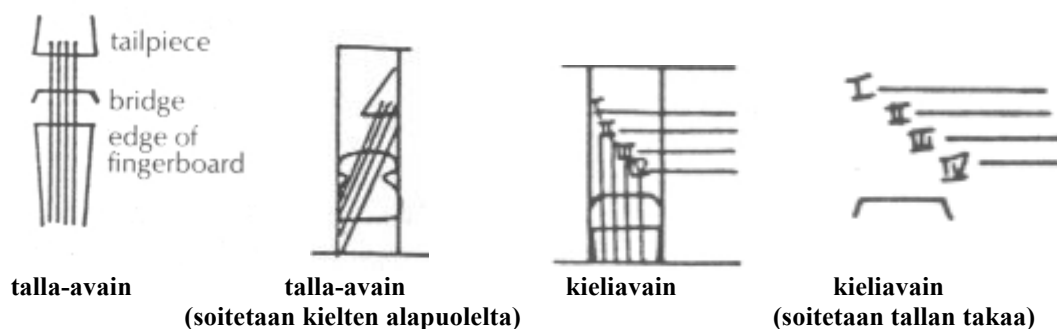
### 3. NOTAATIO JA SOITTOTEKNIIKAT

Tässä luvussa käydään läpi Lachenmannin kolmen jousikvartetton laajennetut soittotekniikat. Ensin esitellään niihin kiinteästi liittyvät nuottiavaimet, sitten vasemman ja oikean käden tekniikat erikseen, ja lopuksi pizzicato-variantit. Lachenmannin notaatiomerkkien nimet on suomennettu vakiintuneista saksan- ja englanninkielisistä nimistä, ja jotkut on jopa nimetty, jos näin ei ole nuoteissa tai soitto-ohjeissa tehty.

#### 3.1 Nuottiavaimet

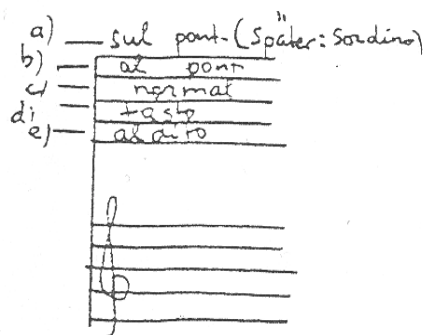
Perinteisten diskantti-, alto-, tenori- ja bassoavainten ohella Lachenmann käyttää lukuisia ei-säveltasokeskeisiä nuottiavaimia.

Ensimmäisessä jousikvartetossa *Gran Torso* esitelty **talla-avain** (Stegschlüssel) kuvaa skemaattisesti soitinta edestä kielipidikkeen ja otelaudan keskikohdan väliseltä alueelta (Esimerkki 1). Sen avulla voidaan näyttää tarkasti haluttu jousen kosketuskohta kieliin. Tilanpuutteessa avaimesta näytetään vain tarvittava osa. Talla-avain voidaan myös esittää myös hieman viistosti osoittamaan soittamista **kielten alapuolelta**. Talla-avaimen alalajiksi voidaan lukea **kieliavain** (Saitenschlüssel), joka näyttää kielet tallan ja kielipidikkeen välistä. Kieliavain pelkistyy tarvittaessa pelkiksi päällekkäin asetetuiksi kieliä osoittaviksi roomalaisiksi numeroiksi I–IV, joiden alla on tallaa kuvaava viiva. Tämän avulla voidaan esimerkiksi näyttää, mistä ja mitä kieliä soitetaan **tallan takaa**.



**Esimerkki 1:** Talla-avain, talla-avain (soitetaan kielten alapuolelta), kieliavain, kieliavain (soitetaan tallan takaa)

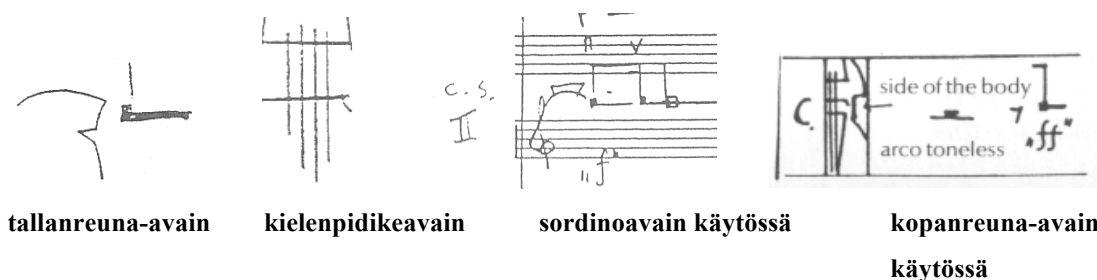
Talla-avain korvautuu toisessa jousikvartetossa *Reigen seliger Geister* **oikean käden viivastolla** (Esimerkki 2). Siinä nuottiviivaston neljä väliä kuvaavat karakteristisia jousen kosketuskohtia painavan sormen ja tallan välissä kielillä, ja viivaston yläpuolella oleva viides paikka kuvaa joustaa tallan (tai sordinon) päällä. Alhaalta ylös lukien jousen paikat ovat *al dito* (aivan vasemman käden kieltä painavan sormen vierestä), *tasto* (otelaudan päältä), *normal* (ts. *ord.*), *al ponticello* (läheltä tallaa) ja *sul ponticello* (tallan tai sordinon päältä). Oikean käden viivastoa käytettäessä soittaja siis lukee yhtä aikaa kahta viivastoa, sillä säveltasot on notatoitu vasenta kättä varten omalle viivastolleen, oikean käden jousenkäyttö omalleen.



**Esimerkki 2:** Oikean käden viivasto perinteisellä nuottiavaimella merkityn viivaston yläpuolella

Kolmannessa kvartetossa *Grido* talla- ja kieliavaimia käytetään vain tarvittaessa omalla oikean käden viivastollaan vasemman käden viivaston yläpuolella, *Reigenin* tapaan. *Gridossa* Lachenmann usein kirjoittaa jousen paikan nopean vaihdon (jousiliikkeen) vasemman käden kieltä painavan sormen vierestä kohti tallaa yksinkertaisella merkinällä Gf + nuoli yläviistoon.<sup>1</sup> *Gran Torsossa* kahta viivastoa ei käytännössä tarvittu, koska hälypitoinen musiikki on notatoitu stemmakohtaiselle vaakasarakkeelle, ja nuottiviivoja tarvitaan harvoin. *Reigenia* seuraavissa teoksissa sello soittaa myös tallan oikeanpuolista reunaa, minkä notatointiin on kehitetty oma **tallanreuna-avaimensa** (Streichen über rechte Steg-Seitenkante). Myös **kielenpidikkeelle, kopan reunalle ja sordinolle** on omat "avaimensa" (Esimerkki 3, jossa osa esitetty 'käytössä', eli mukana on soittotapahtumaa). Kosketuskohtahan jousella hangattaessa ei näissä tekniikoissa muutu, mutta silti nämä soitto-ohjeet annetaan esimerkiksi *Gridossa* nuottiavainmaisilla symboleilla, jotka ovat visuaalisesti selkeitä ja nopealukuisia.

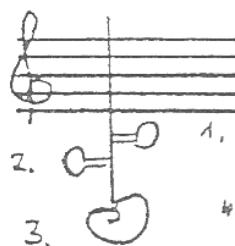
<sup>1</sup> Oletan, että Gf on lyhennys sanasta 'Griffinger', sormittava sormi. *Gridon* nuotissa ei ole mitään merkien selityksiä.



**Esimerkki 3:** Tallanreuna-avain, kielenpidikeavain, sordino-avain käytössä ja kopanreuna-avain käytössä

Lisäksi tarvittaessa käytetään erityistä, koordinaatiston y-akselin tapaista **pystyjanaa** kuvaamaan jousen käyttöä, siis sitä, käytetäänkö soitettaessa jouhien keskikohtaa, kärkeä tai tyveä (jolloin tuloksena on "vaaleaa" tai "tummaa" ääntä). Koska jouhien kärjestä ja tyvestä syntyy samanlainen vaalea ääni suhteessa tummempiaäniseen keskikohtaan, on akseli joko keskikohta–kärki tai keskikohta–tyvi (ks. Esimerkki 14, luku 3.3.3). *Reigenissa* se, mikä osa jouhista osuu kieleen on määritelty yhdeksänportaisella asteikolla, jossa ® on jousen kärki ja © jousen kanta.

*Reigenissa* esitellään myös **snekka-avain**, jota käytetään, kun halutaan soitettavaksi jousella oikean- tai vasemmanpuoleisia viritystappeja tai kierukkaa (snekan päätä) (Esimerkki 4). Se, kumpaa oikean- tai vasemmanpuoleisista viritystapeista soitetaan valitaan sen mukaan, kumpi on paremmassa kulmassa soittoon nähden. Lachenmann täsmentää usein vielä nuotin yläpuolisilla kirjainlyhenteillä kummanpuoleisia viritystappeja soitetaan: WL viittaa vasemmanpuoleisiin, WR oikeanpuoleisiin tappeihin.



**Esimerkki 4:** Sneikka-avaimen osoittamat kolme eri soittokohtaa: 1. jompikumpi oikeanpuoleisista viritystapeista, 2. jompikumpi vasemmanpuoleisista viritystapeista, 3. kierukka

### 3.2 Vasen käsi

Normaalin soittokosketuksen ja konventionaalisesti notatoitujen flageolettien lisäksi käytetään seuraavaksi lueteltavia vasemman käden kosketustapoja.

**Puoliflagoletti** notatoidaan timanttinuottipäällä, jonka keston ilmoittamisen apuna käytetään nuottipäästä lähtevää horisontaalista viivaa. Tarkoituksena ei ole tuottaa oikeaa flageolettiääntä, vaan jousen hankausääntä värittävä "filtteri". Osoitettu säveltaso osoittaa kosketuskohdan, jolta kieltä painetaan hyvin kevyesti. Tekniikkaa käytetään pääosin soitettaessa jousella *flautato* (katso Esimerkki 10 kappaleessa 3.3.2).

**Pedaaliote** (*vorzubereitenden Griff*, 'esivalmistettu ote') (Esimerkki 5) on modernista pianokirjallisuudesta ("mykästi pohjaan painetut koskettimet") jousisoittimille siirretty tekniikka, jossa sävelet painetaan pohjaan eräänlaiseksi keinotekoiseksi scordaturaksi, kun äänen tuottamisen fokus on erikoisjousitekniikassa. Tätä ei pidä käsitteellisesti sotkea **sammutusmerkkiin**, joka puolestaan tarkoittaa käden asettamista kevyesti kielille vaimentamaan säveltaisoisuutta. **Sammutusmerkki-pedaaliote-yhdistelmää** käytetään silloin tällöin puoliflagolettien yhteydessä osoittamaan tarkasti sammutusotteen paikka. Pedaaliotteen, tai minkä tahansa painetun äänen jälkeen voidaan kirjoittaa rytmisesti tarkasti määritelty **kuuluva vapautus**, jossa vaimentavat sormet nostetaan kieliltä niin, että vapaat kielet helähtävät soimaan.



pedaaliote      sammutusmerkki      sammutusmerkki-  
pedaaliote-yhdistelmä      kuuluva vapautus

**Esimerkki 5:** Pedaaliote, sammutusmerkki, sammutusmerkki-pedaaliote-yhdistelmä, kuuluva vapautus

Sammutusmerkkiä voidaan käyttää myös rakettimaisen, äkillisesti katkeavan *p-f*-crescendoeleen yhteydessä (soitto-ohjeena joskus saksankielinen *japsend*, 'haukkoa ilmaa').

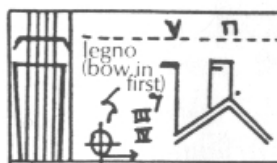
### 3.3 Oikea käsi

Suuri osa Lachenmannin käyttämistä erikoissoittotavoista toteutetaan jousikädellä. Oikealla kädellä hyödynnetään esimerkiksi erilaisia jousen liiketyyppejä, lisättyä ja vähennettyä jousipainetta sekä jousen puulla ja kiristysruuvilla soittamista. Nuottiavaimien käsittelyn yhteydessä mainittujen tallan takaa soittamisen tai soittimen puuosien soittamisen lisäksi jousta muun muassa pidetään tarvittaessa nyrkissä ja jouhia narskutetaan puuta vasten.

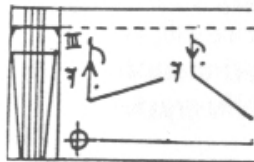
#### 3.3.1 Jousiliikkeet

Normaalia (horisontaalista) jousitekniikkaa laajennetaan vertikaalisilla liikkeillä, minkä merkitsemiseen käytetään tyypillisesti talla-avainta (kielet roomalaisin numeroin, kosketuskohta talla-avaimella) tai oikean käden viivastoa.

Lachenmannilla jousen liike on monesti yhtä aikaa horisontaalista ja vertikaalista **sivuttaisliikettä** (schräg), jolloin nouseva tai laskeva viiva talla-avaimen koordinaatistolla (tai oikean käden viivastolla), veto- ja työntöjousen merkit sekä sammuusmerkki täsmentävät suoritusta (Esimerkki 6). Tämän lisäksi jousta voidaan liikuttaa myös yksinomaan kielensuuntaisesti, eli **vertikaalisesti** (steile Verschiebungen), jolloin jousitusmerkin sijaan liikesuunta merkitään nuottivarteen ylös- tai alaspäisellä nuolella (Esimerkki 7).



**Esimerkki 6:** Sivuttainen jousiliike



**Esimerkki 7:** Vertikaalinen jousiliike

Muita, kompleksisempia jousiliikkeitä ovat esimerkiksi **kahdeksikko** (Achterbewegung) ja **ympyrä** (Kreisbewegung) (Esimerkki 8). Näitä merkitään vastaavilla, laatioiduilla graafisilla symboleilla. Samoin menetellään käytettäessä sivuttaista ja vertikaalista jousiliikettä edellä mainittujen yhteydessä. **Asteittaista siirtymistä** (übergehen)

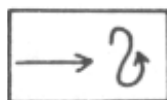
liiketyypistä toiseen indikoidaan horisontaalisella nuolella, ja useaa liiketyyppeä kasattaessa päällekkäin (erweitert) +-merkki edeltää edelliseen liiketyyppiin **lisättävää liiketyyppeä** (esim. ympyrän ollessa voimassa seuraa "+ vertikaalinen").



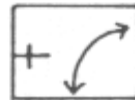
kahdeksikko



ympyrä



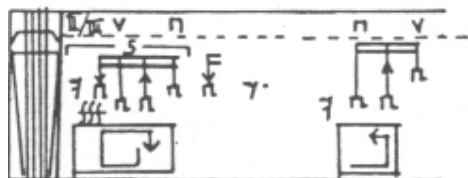
asteittainen siirtyminen



lisättävä liiketyppi

**Esimerkki 8:** Jousiliikkeet kahdeksikko, ympyrä, asteittainen siirtyminen kahdeksikkoon ja voimassaolevaan liiketyyppiin lisättävä liiketyppi

Nopeita, horisontaalisia ja vertikaalisia liikeitä yhdistäviä "**neliömäisiä**" **liikekuvioita** notatoidaan vastaavilla, graafisesti nopealukuisilla laatikoiduilla nuolipiirroksilla (Esimerkki 9). Nuolimerkin yhtenäisyydestä huolimatta äänet, joilla on vaikkapa rakeinen rytmiprofiili, tulee soittaa *non legato*, vaikka taustalla oleva jousiliike on katkeamaton. Kantiaallon muotoinen nuottipää tarkoittaa lisättyä jousipainetta (ks. luku 3.3.2.)

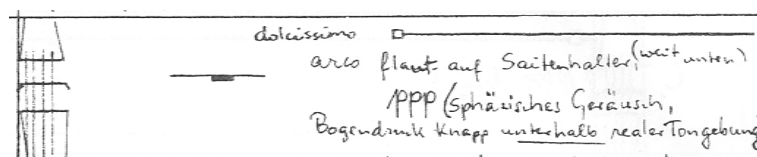


**Esimerkki 9:** "Neliömäisiä" liikekuvioita soitetuna lisättyllä jousipaineella II ja III-kieliltä otelaudan päältä

### 3.3.2 Jousipaine

Jousipaineesta käytetään tehokkaasti ja leimaa-antavasti koko skaalaa. Normaalin soitotekniikan puitteisiin mahtuvaa paineen vaihtelua notatoidaan konventionaalisesti voimakkuuden ja intensiteetin asteilla (*ppp-fff*). **Flautato**-termiä puolestaan käytetään tarkoittamaan äärimmäisen kevyttä jousipainetta (Esimerkki 10). Tyypillisesti joko täysin sammutettujen kielten tai puoliflageoletin kanssa käytettynä *flautato* tähtää itse jousen hankausäänen maksimointiin säveltason jäädessä vain aavemaisesti "värittämään" ääntä.

Kevyestä jousipaineesta huolimatta tulee jousen liikkua kielen yli varsin nopeasti, ja soittotapa on merkitty lyhenteellä *flaut*. Myös jousen kosketuskohta kieleen määrittää äänenväriä, etenkin vaimennetuilla kielillä soitettaessa. Lachenmann usein kirjoittaa *flaut*. myös esimerkiksi kielenpidikettä soitettaessa, oletettavasti siinäkin korostaakseen jousen hankausääntä ja minimoidakseen säveltasoisuutta (kielenpidike syttyy helposti soimaan kumean säveltasoisesti).



**Esimerkki 10:** *Flautato*-soittoa kielellä puoliflageoletin yhteydessä (vas.) ja kielenpidikkeen päällä (oik.)

Jousipaineen hallitsemista helpottamaan Lachenmann ehdottaa, että jousta pidetään normaalin soittoasennon sijaan nyrkissä (**nyrkkiote**, [Faustgripp]) ja jousen paino neutralisoidaan ranteella. Nyrkkiotteelle ei ole omaa merkintätapaa, vaan siitä mainitaan ennen nuottisivuja olevissa soitto-ohjeissa. *Flautaton* kaltaisen hiljaisten äänten kontekstissa on usein ilmoitettu **voimakkaat dynamiikat lainausmerkeissä** (Esimerkki 11), sillä dynaamiset merkinnät osoittavat luonnostaan hiljaisissa äänissä enemmänkin soittotekniikan vaatimaa intensiteettiä kuin varsinaista kuultavaa voimakkuutta.



**Esimerkki 11:** Voimakas dynamiikka lainausmerkeissä

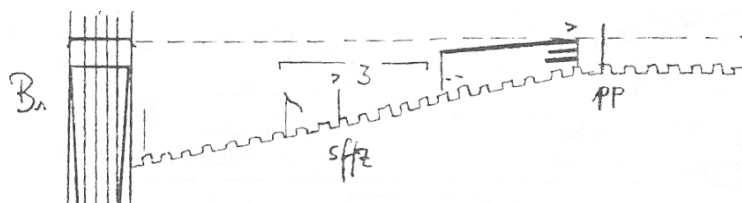
Flautaton vastakohtaa, **lisättyä jousipainetta**, kuvataan nuottivarresta lähtevällä kanttiaaltomaisella vaakaviivalla. Kanttiaaltokuvio toimii myös "nuottipäänä" lyhyissä nuottiarvoissa. Ääni tuotetaan jousen tyvellä, ja sen tulee olla erittäin tasaista (paitsi kun se on kirjoitettu rytmeinä, "pisteinä", vrt. Esimerkki 9), kuivaa ja terävästi "rei'itettyä" räntinä, eikä sitä tule tehdä liian lähellä tallaa (Esimerkki 12). Lachenmannin musiikkia paljon esittänyt viulisti David Alberman kuvaa ääntä "lilliputtimaiseksi kuorsaukseksi, jossa on suurta puhtautta ja charmia" (Alberman 2005, 43). Samoin kuin *flautatossa*,

myös tätä tekniikkaa käytettäessä takaa nyrkkiote varmemman lopputuloksen, etenkin lyhyissä äänissä (Alberman 2005, 43).



**Esimerkki 12:** Lisätty jousipaine

Kun lisättyä jousipainetta käytetään lähempänä otelaudan reunaa tai sen päällä, muuttuu kuultava ääni lähempänä tallaa soitetusta. Kieliin voimalla painettu jousi nimittäin toimii hieman samoin kuin vasemman käden sormi. Se jakaa kielen osiin määrittäen kuultavan säveltason. Kun lisätyllä jousipaineella soitetaan vapaita kieliä (ilman sammutusotetta) ja tehdään samanaikaisesti jousella "glissando" otelaudan päältä (noin keskikohdasta) sen loppumiskohtaan, kuullaan hälyäänen suhteellisessa säveltasossa sekä glissando ylös että glissando alas. Kieli nimittäin soi molemmilta puolilta erikseen. Sammutusotetta käytettäessä edellä mainittu glissando kuulostaa ylöspäiseltä. Näiden "säveltasomuutosten" suhteelliseen kuvaamiseen käytetään talla-avainta tai oikean käden viivastoa (Esimerkki 13).



**Esimerkki 13:** Glissando (sivuttainen jousiliike) otelaudan keskeltä sen päättymiskohtaan lisätyllä jousipaineella

Lisätyllä jousipaineella soittaessa **tallan takaa** tulee jousi asettaa lähelle kieltenpidikettä, kielten lankapäälysteiselle osalle, jolloin ääni muistuttaa hieman trumpetin tai pasuunan sordinoitua *frullatoa*. Kun lisätyllä jousipaineella tehdään kielensuuntaista liikkettä, tulee se tehdä halutun äänenväriin takaamiseksi pääasiassa sillä jousen osalla, jolla on eniten hartsia.

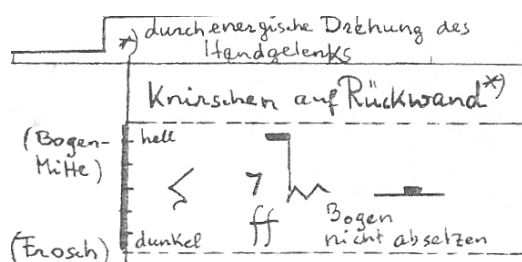
Soittaessa täysin säveltasottomia ääniä, kuten hangattaessa **tallan puuta** tai **kopan reunaa** (Esimerkki 3, luku 3.1), on jousipaineen luonnollisestikin oltava melko paljon voimistettu. Lachenmann ei kuitenkaan halua, että hälyääni muuttuu liiallista

voimaa käytettäessä aivan toiseksi, tyypillisimmin koomiseksi koetuksi kitinäksi tai lintumaiseksi vinkunaksi (Alberman 2005, 43–44), ellei hän tätä erityisesti pyydä.

### 3.3.3 Muita jousenkäyttötapoja

Muita jousenkäyttötapoja ovat muun muassa **narskutus** (Knirschen), **battuto**, **saltando** ja **balzando**.

Kolmioaaltoisella viivalla notatoidussa **narskutuksessa** (Esimerkki 14) jousta painetaan keskimmäisiin kieliin (tai esimerkiksi kopan takaosaan) niin, että jouhet osuvat sekä kosketuspintaan että jousen puuhun. Tässä asennossa jousta kieritetään, käännellään ja pyöritetään edestakaisin. Syntyvä ääni on kuivasti rätisevä ja vaimeasti kirskuva muistuttaen puun halkeamisen ääntä.



Esimerkki 14: Narskutus kopan takaosaan

**Battutoa** on kahdenlaista, **arco battuto** (jouhilla) ja **legno battuto** (jousen puulla). Jouhilla soitettu battuto on tavallisesti balzandoa (katso alla). Puulla soitettaessa Lachenmann täsmentää kosketuskohdan kieliin kirjoittamalla sen säveltasona (valkoinen, neljäkymmentä nuottipää, varressa alaspäin nuoli), joskin säveltaso on käytännössä toteuttavissa vain suuntaa-antavasti (Esimerkki 15). Kieliä lyödään jousen kärkiosalla, ja tulee katsoa, että jousi liikkuu vain ylös–alas (kieleen ja siitä irti), ei kielensuuntaisesti, sillä kitka tuottaa ei-toivottuja säveltasoja. Puun kosketuksesta syntyvä sävel saadaan paremmin kuultaville, kun vapaat kielet vaimennetaan vasemmalla kädellä.



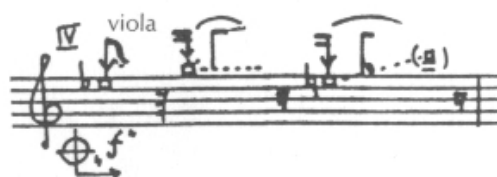
Esimerkki 15: Legno battuto

**Balzando** on tekniikka, jossa battutomaisesti kieleen lyödyn jousen keskikohdan (Lachenmann käyttää vain *arco balzandoa*) annetaan pomppia vapaasti kielellä, jolloin se tekee rytmisen *accelerandon* (Esimerkki 16). Nuotinvarressa oleva alaspäin nuoli kehottaa jälleen välttämään kaikkea veto- tai työntöjousimaista kitkaa ja mahdollisia säveltasoja aiheuttavaa horisontaalista liikettä. Hakasulkeissa olevat nuotinpäät indikoivat pelkästään soitettua kieltä samalla kun käytössä on sammutusmerkki. Normaalisti sormitettavienkin sävelten tapauksessa *arco balzandon* on silti tarkoitus tuottaa pääasiallisesti pelkkä kuiva jousen pomppimisen ääni, jota muutettu kielen pituus värittää.



**Esimerkki 16:** Arco balzando

**Saltando**, eli jousen ravistelu kielestä katsottuna ylös–alas sen jälkeen kun se on isketty battutomaisesti kieleen, voidaan toteuttaa myös sekä *arco* että *legno*. *Saltando* on tavallaan käden ravistelulla keinotekoisesti pitkitettyä tasaista *balzandoa*. **Legno saltando** (Esimerkki 17) mahdollistaa lisäksi glissandon, kun jousen pomppiessa sen paikkaa kielellä muutetaan. Muuten notaatiotapa on vastaava kuin *battutossa*, lisänä on vain repetition kuvaaminen nuottipäätä seuraavilla pisteillä.



**Esimerkki 17:** Legno battuto ( $es^2$ ), legno saltando ( $g^2$ ), legno saltando glissando ( $e^2-d^3$ )

Saltandon jännittävä erikoistapaus on **arco saltando perpetuo**, jossa *balzandon* tiheintä pomppimisvaihetta pitkitetään keinotekoisesti ruokkimalla sitä vähän väliä hyvin pienellä vetojousen (jouhien väkästen aiheuttamalla) kitkalla, joka nostaa pomppivaa jouta uudestaan ylöspäin (Esimerkki 18). Näin tämä varsin hiljainen, mutta hämmästyttävällä tavalla epäluonnollisen tasaisesti pomppiva ääni voi jatkua katkeamattomana periaatteessa *ad infinitum*, kunhan jousessa ja kielissä on tarpeeksi hartsia ja käsi on tarpeeksi rento. Tasainen suoritus vaatii silmän, käden ja korvan yhteistyön erityistä harjoittelua.

x) senkrecht auf Saite aufheffenden Bogen ständig zurück federn lassen durch vorsichtiges Dagegenhalten in Abstrich-Richtung

Esimerkki 18: Arco saltando perpetuo<sup>2</sup>

### 3.4 Pizzicatot

Pizzicato-variantteja Lachenmannilla on lukuisia. Ne on esitetty omana lukunaan eikä oikean käden käytön alalajina, sillä osa niistä on myös jousenkäyttöä tai vasemman käden käyttöä.

**Huiluääni-pizzicato** on notatoitu harppukirjallisuudesta tutulla niin sanotulla *lasciare vibrare* -kaarella (Esimerkki 19). Sormi tulee nostaa nopeasti kieleltä (luonnollisen yläsävelen tuottavasta kohdasta), jotta huiluääni ei sammu ennenaikaisesti, vaan kieli jää soimaan. Alaspäin osoittava puolikuu puolestaan tarkoittaa oikean käden sormenkynnellä näpättävää **kynsi-pizzicatoa** (Esimerkki 20).

pizz.

Esimerkki 19: Huiluääni-pizzicato



Esimerkki 20: Kynsi-pizzicaton merkki

**Bartók-pizzicatoja** on kolmenlaisia. **Normaalisti** painettu ääni on notatoitu vakiintuneen tavan mukaan Q-kirjainta muistuttavalla merkillä (Esimerkki 21), mutta **täysin sammutettua kieltä** näpättäessä käytetään sammutusmerkin lisäksi valkoista, neliönmuotoista nuottipäätä, josta lähtee viiva alaoikealle. Tämä nuottipää osoittaa säveltasona (viululla  $g$ ,  $d^1$ ,  $a^1$  tai  $e^2$ ) sen kielen, joka on sammutettu. Tällöin soi vain kielen osumi-

<sup>2</sup> Esimerkissä 18 näkyvä Lachenmannin saksankielinen soitto-ohje [*arco*] *saltando perpetuoon* suomennettuna: "Anna kohtisuoraan kielelle laskeutuvan jousen uudelleenponnahdella katkeamattomasti varovaisella vetojousen suuntaisella vastapainottamisella" [Senkrecht auf Saite auftreffenden Bogen ständig zurückfedern lassen durch vorsichtiges Dagegenhalten in Abstrich-Richtung]. Suomentanut tekijän.

nen otelautaan, eivätkä muut kielet saa resonoida mukana, ellei tätä ole erikseen osoitettu suluissa olevalla *lasciare vibrare* -kaarella, jolloin vain soitettava kieli sammutetaan (Esimerkki 22). Kohtaa sammutettavalla kielellä ei täsmennetä.



**Esimerkki 21:** Normaali Bartók-pizzicato kielellä



**Esimerkki 22:** Bartók-pizzicato täysin sammutetulla kielellä

Valkoista kärkikolmiota, josta lähtee viiva alaoikealle (Esimerkki 23) käytetään nuottipäänä jousen **kiristysruuvilla** toteutettavan "pizzicaton" yhteydessä. Siinä kieltä näpätään pystyssä olevan jousen kiristysruuvilla; kärkikolmio osoittaa, mikä sävel on sormitettuna vasemmalla kädellä. Kiristysruuvi hankautuu nopeasti kieltä vasten ja osuu välittömästi otelautaan. Jousen **kiristysruuvin osumakohta** voidaan haluttaessa notatoida valkoisen neliönuottipään osoittamana säveltasona (Esimerkki 24). Tätä ei pidä sotkea *Gridossa* esiintyvään notaatioon, jossa ihan tavallinen pizzicato merkitään muusta, jousella soitettavasta musiikista visuaalisesti erottuvalla mustalla kärkikormiolla.



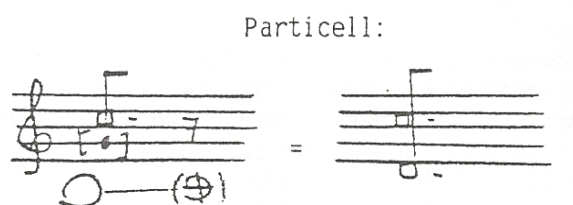
**Esimerkki 23:** Kiristysruuvi-pizzicato



**Esimerkki 24:** Kiristysruuvin osumakohta

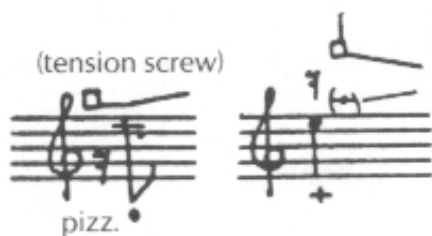
Edellä jousen kiristysruuvilla siis vain osutaan kieleen nopeasti. Vastaava pizzicato voidaan myös toteuttaa ilman kiristysruuvien osumista otelautaan, jolloin kielen otelaudanpuoleinen osa sammutetaan sammutusmerkillä (kärkikolmionuottipäätätkään ei luonnollisesti ole, vaan vain valkoinen neliönuottipää). Tällöin soiva säveltaso on yksiselitteinen, kiristysruuvien ja tallan välisen kielenosan tuottama. Tätä tekniikkaa käytetään paljon *Reigenissa*. Lisäksi *Reigenissa* käytetään jännittävästi tämän tekniikan alalajia, hyvin hiljaisesti soivaa **kaksiäänistä kiristysruuvi-pizzicatoa** (Esimerkki 25). Tekniikka tuottaa yhdeltä kieleltä kaksi säveltasoa, kun kiristysruuvia ei samantien irroteta kieleltä, eikä kielen toista puolta sammuteta tai siltä sormiteta säveliä, vaan kiristysruuvilla painetun kielen molempien puolien annetaan soida itsenäisesti ja vapaasti. Tämä notatoi-

daan hakasulkeisiin laitetulla mustalla nuottipäällä ja sen yläpuolella olevalla valkoisella neliönuottipäällä. Hakasulkeissa oleva nuottipää osoittaa käytetyn kielen puolivälin (= oktaavin vapaata kieltä korkeampi sävel). Neliönuottipää osoittaa kiristysruuvin osumakohdan.



**Esimerkki 25:** Kaksiääninen kiristysruuvi-pizzicato viulun IV-kielellä, oikealla kaksiääninen soiva lopputus<sup>3</sup>

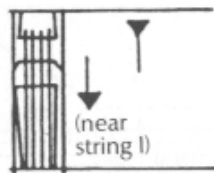
**Pizzicato fluido** muistuttaa *bottleneck*- eli *slide*-tekniikkaa kitaralla. Välittömästi vasemman käden pizzicaton (katso alh.) jälkeen jousen kiristysruuvi (tai joskus jousen puu) asetetaan kielelle ja sitä liu'utetaan kielensuuntaisesti, jolloin kuullaan glissando. Glissandon suunta näytetään nuottiviivaston päällä olevasta, jousen kosketuskohtaa summittaisesti osoittavasta valkoisesta neliönuottipästä lähtevällä glissandoviivalla (Esimerkki 26).



**Esimerkki 26:** Pizzicato fluido

Pelkkä **kiristysruuvin lyöminen** otelautaan, tallaan tai leukatukeen osoitetaan tallavaimella ja mustalla kärkikolmiolla (Esimerkki 27). **Vasemman käden pizzicato** notoidaan vakiintuneen tavan mukaan +-merkillä (Esimerkki 28).

<sup>3</sup> Lachenmann on, varmaankin transponoivien jousisoittimien (scordaturien) ja tämänkaltaisten tekniikkojen aiheuttamia väärinkäsityksiä minimoidakseen, kirjoittanut *Reigen seliger Geister* -kvartetin partituurin alalaitaan soivan lopputuloksen hieman pianoreduktion tapaan. Hän käyttää tällä partiselliksi (*Particell*) kutsumallaan viivastolla havainnollisesti näitä samoja erikoisnuotinpäitä osoittamaan soittotavan/äänenväriä. Tällöin rajapinta graafiseen partituuriin kuroutuu kiinni enemmän säveltasottomia ääniä sisältävissä jaksoissa.

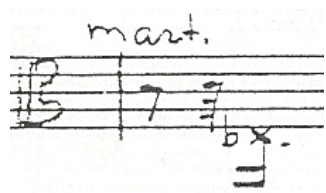


**Esimerkki 27:** Kiristysruuvien lyöminen otelautaan

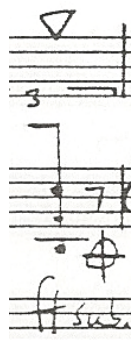


**Esimerkki 28:** Vasemman käden pizzicato

**Vasemman käden martellato** taas tarkoittaa vasemman käden sormen lyömistä voimalla otelaudan ja sormen väliin jäävään kieleen niin, että kielen sormitettu sävel syytty soimaan (englanniksi käytetään sanaa *tapping*). Säveltaso notatoidaan x-nuottipäällä (Esimerkki 29). **Plektralla** näpätessä taas nuotin yläpuolella on valkoinen kärkikolmio (Esimerkki 30).

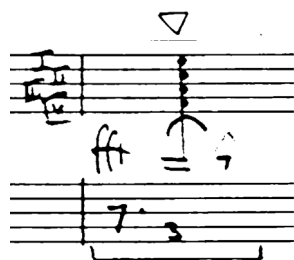


**Esimerkki 29:** Vasemman käden martellato



**Esimerkki 30:** Plektralla

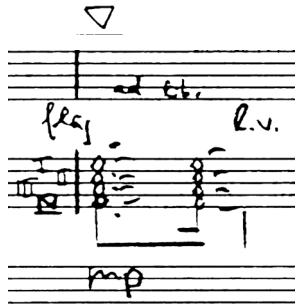
Plektralla soittoon on vielä seuraavat variantit, joissa voimakkaasti repäistään soimaan kaikki kielet: **tallan takaa** (Esimerkki 31), tallan edestä vasemman käden **erittäin korkealla ad lib. -otteella** (Esimerkki 32), välittömästi **vapautetulla ad lib. -flageolettiotteella** (Esimerkki 33), **täysin sammutetuilla kielillä** (Esimerkki 34), sekä sammutusotteen ja ad lib. -flageolettiotteen **välimuodolla** (Esimerkki 35).



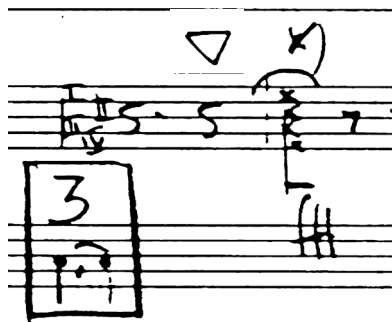
**Esimerkki 31:** Plektralla tallan takaa



**Esimerkki 32:** Plektralla ad lib. korkealta



**Esimerkki 33:** Vapautettu ad lib. -flageolettiote plektralla (esimerkissä kahdesti)



x) Pizzicato mit Plektrum am Steg, Linke mit Dämpfgriff, Tonhöhen völlig unkenntlich

**Esimerkki 34:** Plektralla tallan läheltä täysin tukahdettuilla kielillä, "säveltasot täysin tunnistamattomia" [Pizzicato mit Plektrum am Steg, Linke mit Dämpfgriff, Tonhöhen völlig unkenntlich]. Suomensos tekijän.



**Esimerkki 35:** Välimuoto: plektralla lähellä tallaa, kielet sammutettuina, mutta "mahd. syttyvät flageoletit soimaan jättäen" [Evtl. entstehende Flageolets klingen lassen]. Suomensos tekijän.

#### 4. MUOTOKAAVIOT

Tämä luku koostuu Lachenmannin jousikvartetoiden muotokaavioista. Musiikin sisältämät laajennetut soittotekniikat on lueteltu kvartetoista tekemieni muotoanalyysien mukaisiin jaksoihin, taitteisiin ja vaiheisiin jaoteltuina. Muodon yksiköt on ilmoitettu paitsi partituuria vastaavin tahtinumeroin, myös Arditti-kvartetin kokonaislevytyksen (Arditti Quartet 2007) kestoihin viitaten: esimerkiksi neljän minuutin ja 20 sekunnin kohdalta alkava, yhdeksän minuutin ja 11 sekunnin kohdalla päättyvä muodon yksikkö merkittäisiin vastaavien tahtinumeroiden alle (4'20"–9'11").

Käytetty terminologia on luonnollisesti yhtenevä soittotekniikat esittelevän luvun 3 kanssa. Lukija voi näin kulkea muotokaavion avulla teosten ja tämän kirjallisen työn väliä eri suuntiin: hän voi paitsi etsiä kuullakseen levytyksestä luvun 3 soittotekniikoita, myös levyä kuunnellessaan etsiä pelkän kuuntelun perusteella kiinnostavien tekniikoiden kuvaukset. Tässä hyvänä apuna toimii tietenkin teosten partituurit, sillä käytännössä monet erilaiset tekniikat esiintyvät teoksissa päällekkäin. Muotokaavioista on myös hyötyä luvun 5 analyysiesimerkkejä etsivälle, jolla ei ole käytettävissään tämän työn paperiversion mukana tullutta CD-levyä.

Muotokaaviot alkavat seuraavalta sivulta.

*Gran Torso* (1971/76/88)

<b>I "EKSPPOSITIO"</b>	t. 1–80	0'00" – 5'48" (n. 6 min.)
<p>– kantavana ideana (usein säveltasottomat) "glissandot", joita pistemäiset, lisätyllä jousipaineella luodut rasahdukset, eri "pizzicatovariantit" sekä näihin assosioituvat äänet rytmittävät ja nousevat välillä etualalle</p> <p>– soittotekniikoiltaan hyvin tiivis ja kirjava jakso, jossa paljon kerroksittaisia ja eri tavoin toisiinsa linkittyviä tapahtumia; jättää "tilanteen auki", ei siis sulkeva jakso</p>		

**1. taite, glissandoja kirjavin tekniikoin, säveltasohäly-siirtymiä**

- t. 1–13 (0'00"–0'54")
- jousiliikkeitä (legno & arco), sekä sormitetuille sävelille että säveltasottomasti
  - leveä vibrato → lisätty jousipaine, tukahdutettu flautando → kopan reunan soittaminen
  - myös lyhyitä rasahduksia: narskutus, lisätty jousipaine
  - lisäksi normaalia flautato-soittoa

**2. taite, rasahduksia, melodisia motiiveja, "pizzicatoja", glissandot profiloituvat etualalle**

- t. 14–20 (0'55"–1'35")
- lisätty jousipaine: yksittäisiä rasahduksia, sointuja (tutti)
  - narskutus kopan pohjaan ja kielillä: yksittäisiä rasahduksia, kenttä (tutti)
  - arco saltando kopan pohjaan: glissando ylös
- t. 21–34 (1'35"–2'31")
- legno saltando kopan pohjaan, legno battuto ja balzando kielillä: pisteitä
  - legno glissando kopan pohjaan
  - luonnon huiluääniä arco (scordatura): melodisia motiiveja
  - flautato kielillä: melodisia motiiveja
  - arco tallan päältä: keskellä säveltasoisia melodisia motiiveja ja niiden alussa
- t. 34–60 (2'31"–4'28")
- pizzicatoja: vasemman käden pizzicato, kynsi-pizzicato tallan reunaan, kynsi-pizzicato tallan takaa, kiristysruuvi-pizzicato kielillä, kielenpidikkeeseen ja otelautaan I-kielen alla, kaksiaäninen kiristysruuvi-glissando
  - pizzicomaisia: arco battuto kopan reunaan, välittömästi sammutettu legno battuto
  - glissandoja: flautato, flautato erilaisilla jousen liikekuvioilla, arco saltando, kaksiaäninen kiristysruuvi-glissando
  - t. 54–60: lisättyä jousipainetta (v11, v12), ja siihen katkonaisuudellaan assosioituva *saltando* (v1a): elliptinen transitio seuraavaan taitteeseen

**3. taite, lisätty jousipaine dominoi (yhtäjaksoista rätinää), hermostuneisuus**

- t. 61–71 (4'28"–5'15")
- korkea tremolo → lisätty jousipaine: yhtäjaksoista rätinää
  - lisätty jousipaine otelaudan päällä: mekaaninen "sahaus" (tasaisia 20-osia)
  - lisätty jousipaine tallan takana: yhtäjaksoista rätinää
  - myös taustalla: vierekkäisten kielten unisono-crescendoja, keinoitekoisia huiluääniä crescendo, flautato 3-viivaisessa oktaavialassa crescendo, lyhyt sointu *sfz*, huiluääni-kynsi-pizzicato
- t. 72–80 (5'15"–5'43")
- flautato: äärimmäisen korkeita ääniä I-kielillä, nopeilla jousenvaihdoilla, kuuluvat vapautukset ja saltando vuorottelevat (v11 & v12), jousiliikkeitä, saltando (v1a)
  - korkea tremolo lähellä tallaa, kuuluvia vapautuksia (vc)
  - lisätty jousipaine: yksittäisiä rasahduksia, lopetuseleenä rätinäglissando (vc)

**II ALTTOSOOLO, "ZOOMAUS" t. 81–129 5'48" – 12'53" (n. 7 min.)**

– kantavana ideana tarkentaminen soittimen äänen hiljaisimpiin osatekijöihin; säveltasoisuus vähitellen katoaa, ja soitetaan lopulta vain soittim(i)en puuosia *pianissimo*, erilaisin variaatioin

– tapahtumatiheydeltään hyvin väljä, lähes meditatiivinen jakso

**1. taite, viuhkamaisesti keskeltä ulospäin avautuva rekisteri**

t. 81–94 – vla: keinotekoinen scordatura, saltandoja  
(4'58"–7'57") – vl1&vl2: glissandoja flautato, jousiliikkeitä, *saltando*  
– vc: tacet

**2. taite, "viuhka" laajenee kieliltä tallan taakse, ja lopussa jo kohti kielenpidikettä**

t. 95–103 – vla: tallan takaa, saltandoja  
(7'57"–9'01") – vl1&vl2: lähes säveltasottomat glissandot flautato → *diminuendo dal niente*  
– vc: arco kielenpidikettä, liikkumaton, *pp*

**3. taite, tilavaikutelma (dynamiikan rytmisen vaihe-ero suhteessa jousitukseen)**

t. 104–105 – vla: kielenpidikkeen päältä, *ppp*–, *f* "  
(9'01"–10'16") – vl1&vl2: tacet  
– vc: *flautando* kielenpidikkeen päällä → tacet

**4. taite, solo–tutti**

t. 106–115 – vla: kielenpidikkeen päältä, kaksiaänisyys: kopan reunaa  
(10'16"–11'09") – vl1, vl2, vc: kopan reunaa tremolo, *p*–, *ff* "

**5. taite, "duettino" (vla & vc)**

t. 116–123 – vla: kielenpidikkeen päältä, *ppp*–, *f* ", koppaa  
(11'09"–12'19") – vl1&vl2: tacet, paitsi t.122, vl1: *balzando!*  
– vc: kielenpidike *ppp*, *subito* kopan reunaa „ *f* "

**6. taite, "solo"**

t. 124–129 – vla: kielenpidike, kopan oikea ja vasen reuna  
(12'19"–12'53") – vl1, vl2, vc: tacet

**"Retransitio": piste (legno batt., pizz.)→saltando→1)balzando→2)legno batt.**

t.130–177 12'53"–16'11"

– pisteet kasvavat ensin pisteiden jonoiksi, sitten kentiksi, joita on kaksi: pomppiva balzando/saltando-vaihe, ja erilaisia legno battuto -tekniikoita sisältävä edellistä huomattavammin säveltasoinen vaihe, joka liukuu melko huomattavasti tapahtumavyöryisen III pääjakson alkuun

t. 130–155 – vl2 → tutti (kenttä): *arco balzando* lisääntyy asteittain (myös *quasi perpetuo*), myös (12'53"–15'02") *legno saltandoa* (myös tallan etuosan päällä, kielenpidikkeen päällä, *arco saltando perpetuo*), sekä joitakin yksittäisiä *legno battutoja*

t. 155–177 – *legno battutoa* (paljon myös *saltando*), säveltasot määritelty, myös (15'02"–16'11") luonnonflageotetteja; lisäksi kuuluvia vapautuksia (vapaat kielet), yksittäisinä myös Bartók-pizzicatoja ja lisättyä jousipainetta

<b>III "REKAPITULAATIO"</b>	t. 178–280	16'11" – 23'00" (n. 7 min.)
– kantavana ideana edellisten tekniikoiden kasaaminen, aikaisempaa ekspressiivisempi käyttö ja edelleenkehittäminen		
– huipentava ja sulkeva jakso		

### 1. taite, kasaaminen, "magneetti"

t. 178–187 – supermelodia/instrumentti, eri tekniikat yhdessä: kuuluva vapautus, *legno battuto* (16'11"–16'46") (*saltando*), soittamista tallan takaa, *arco balzando*, lisätty jousipaine, jousiliikkeet, erilaiset pizzicatot...

t. 188–208 – → johtaa erilaisiin tapoihin tehdä pitkää ääntä / "trillää" / "tremoloa": lisätty (16'46"–18'07") jousipaine, edestakainen pieni glissando (mm. *flautandon* taustalla, jousen puulla kieliä hangaten, *legno saltando*), *arco balzando* tallan takaa, *tremolo* huiluaänillä

### 2. taite, lisätty jousipaine -variaatiot

t. 209–238 – glissandot lisättyllä jousipaineella (18'07"–19'45")

t. 239–242 – melodiset motiivit lisättyllä jousipaineella (19'45"–20'02")

t. 243–257 – "kuoro": lisätty jousipaine + *wa-wa*-vapautus (20'02"–20'51")

t. 258–275 – hoquetus: yksittäisiä rasahduksia → pisteitä (20'51"–21'51")

### 3. taite, "paukkuva cantilena" (Lachenmann: *Knall-Kantilene*)

t. 273–280 – pistemäiset soinnut: Bartók-pizzicatot, sammutettuina ja *ord.*, ilman jälkikaikua ja (21'50"–23'00") resonoivina.

## Reigen seliger Geister (1989)

**I FLAUTATO** t. 1–223 0'00" – 10'44" (n. 11 min.)

– *flautato*-tekniikka keskiössä: säveltasoisuus paljolti vain hälyääniä "värittävässä" tehtävässä, tosin säveltasoisuus purkautuu pintaan välillä voimakkaastikin (sisältäen muun muassa duuri–mollitonaalisia välähdyksiä) → 'piilotetut variaatiot' (termi Lachenmannin): jousen käydessä hetkellisesti tallan päällä vasen käsi vaihtaa otetta jopa aivan toiseen rekisteriin

– 1. taitteen runkona selkeytymisprosessi, jossa materiaalin sävyt ja musiikin rytmiprofiilit tehdään yhä selväpiirteisemmiksi; 2. taitteessa virtuoosinen 'hukuttamis'-vaihe, jonka lopuksi modulaatiomainen ele keinotekoisien scordaturien avulla; 3. taite taas on kuin variaatiosarja erilaisista tavoista tehdä "arpeggioita"

### 1. taite, flautato-soiton monisävyisyys, taustalla (väistyvät) pistemäiset pizzicatomaiset äänet

- t. 1–29 (0'00"–2'03') – flautato: jousen sivuttaisliikkeitä akselilla al dito–sul ponticello; flautatoa värittäviä tremoloita, ¼-askelkromaattisesti kiemurtelevia kuvioita ja glissandoja eri rekistereissä  
– soittoa tallan päältä, sellolla myös tallan reunaa  
– "pizzicatoja": jousen kiristysruuvilla, legno battuto, legno & arco saltando, vasemman käden martellato
- t. 30–48 (2'03"–3'00") – säveltasottomia rytmi-impulsseja: tallaa, tallan reunaa, lapaa, IV (tai III) kielen korkeimman mahdollisen sävelen flautato, flautato täysin vaimennetuilla kielillä (aksentti jousipaineen hetkellisellä lisäämisellä: '*Druckakzen*'),  
– "pizzicatoja": jousen kiristysruuvi, pizz. tallan takaa, arco saltando (kontekstinsa kautta "pizzicato")  
– kuuluvia vapautuksia (tutti)
- t. 49–53 (3'00"–3'10") – säveltasollinen purkaus *fff*: pariääniä lähellä tallaa, tremoloa  
– sello: lisätty jousipaine, tallan takaa (vertautuu tremoloon)
- t. 54–81 (3'10"–5'14") – viestikapulamainen hälymelodia: jousella tallan puuta, oikean ja vasemmanpuoleisia viritystappeja, tallan reunaa, lapaa (usea soitin yhtä aikaa), IV kielen korkeinta säveltä flautato, kopan reunaa, kielenpidikettä  
– tahdeissa 74–77 (v11&v12 soittavat molemmat myös puuosia kaksiaänisesti: jousella lapaa soittamalla pitkää ääntä, lyhyitä ääniä osumalla jousella hetkellisesti myös oikeanpuoleiseen viritystappiin  
– "pizzicatoja": jousen kiristysruuvi, tallan takaa, legno saltando, legno battuto

### 2. taite, 'piilotetut variaatiot': polytonaalisia tilanteita paljastuu jousen palatessa tallan takaa

- t. 82–116 (5'14"–6'53") – flautato: idiomaattisia asteikkokulkuja, duurisointuja, luonnonflageleolettiglissandoja, sormitettuja "keinotekoisia" spektrisoituarpeggioita ja trillejä/tremoloita  
– tallan puuta, jousiliikkeitä lähellä tallaa ja sen päällä, mutta myös tastoosiin asti
- t. 117–119 (6'53"–7'02") – tallan puuta → flautato glissando ja keinotekoinen scordatura voimaan ("modulaatio")

### 3. taite, arpeggioita eri tavoin ja tekniikoilla erikseen ja sekoituen

- t. 120–132 (7'02"–8'03") – flautato: jousiliikkeitä al dito–tallan puu, flaut. täysin vaimennetulla IV-kielillä  
– "pizzicatoja": jousen kiristysruuvilla, ord. (!), kynsipizzicato, plektralla (fis<sup>3</sup> alttoviululla)  
– rakettimaiset *p-f*-crescendoeleet alkavat aktivoitua

- t. 133–155 (8'03"–9'38") – nopea, rakettimainen *p-f*-crescendoele arpeggiomaisesti läpi rekisterin  
– flautato: jousiliikkeitä al dito–tallan puu–al dito  
– flaut. glissando ilman jousiliikettä (v11)
- t. 156–160 (9'38"–9'59") – flautato: jousiliikkeitä al dito–al ponticello ja tallan puu, myös taustalla olevien säveltasojen arpeggio
- t. 161–167 (9'59"–10'29") – luonnonflageoletti-glissandot  
– tallan puuta, tremolo  
– nopeat puoliflageolettiasteikot al ponticello
- t. 168–180 (10'29"–11'31") – *gis*<sup>4</sup>, myöh. *a*<sup>4</sup> unisono + al ponticello–tallan puuta–al ponticello, tallan reunaa, tallan puuta (hälyisyyden määrä -"arpeggio")
- t. 181–189 (11'31"–12'04") – kahdelta vierekkäiseltä kieleltä soitetun unisonon nopea, rakettimainen *p-f*-crescendoele eri tekniikoita yhdistävässä superarpeggiossa (tekniikat samoja kuin edellä; huomionarvoinen sellon matala ylöspäinen pariääniglissando, joka jatkuu tallan takaa lisätyllä jousipaineella soitettuun ääneen)

**Transitio: FLAUTATO → PIZZICATO** t. 190–225 12'04"–14'44"

- nopea, rakettimainen *p-f*-crescendoele näyttäytyy nopeasti voimakkuudeltaan heikkevän pizzicaton peilikuvaksi, ja näiden värieroa tasoitetaan käyttämällä jousella soitetuissa crescendoissa korkeita säveliä ja pizzicatoissa luonnonhuiluääniä
- myös moniääniset staccato-soinnut soitettuna arco tai pizzicato rinnastuvat toisiinsa

- t. 190–198 (12'04"–12'37") – pizzicato fluido, kiristysruuvi-pizzicato ja 3. oktaavialan huiluäänet  
– nopeat, rakettimaiset *p-f*-crescendoeleet pariäänillä  
– yli oktaavin flautato glissandot läheltä tallaa ("sphärisch"), myös tremolo
- t. 199–204 (12'37"–13'11") – rakettimaiset *p-f*-crescendoeleet pariäänillä  
– neljän kielen pizzicatosoinnut, ja niiden erilaiset jälkikaiut
- t. 205–225 (13'11"–14'44") – jousiliikkeet kohti tallaa, korkeat huiluäänet, pizzicato fluido, puoliflageoletti-glissandot, kiristysruuvi-pizzicato, kynsi-pizzicato (rinnastuvat)  
– *fff* pariäänit, kolmi-nelisäveliset pizzicatot *fff* (rinnastuvat)  
– pizzicato glissando, pizzicato molto vibrato, rakettimaiset *p-f*-crescendoeleet

**II PIZZICATO** t. 226–255 14'44" – 22'54" (n. 8 min.)

- 1. taiteen alussa tähänastisen flautato–pizzicato-transitiokaarroksen äärimmilleen työstetty kertaus, kirjavia pizzicatotilanteita sekä pizzicatojen ja muiden äänentuottotapojen yhdistelemistä eri äänityypeiksi; 2. taitteessa "kitaravariaatit", näpätään plektralla, 3. taitteessa erilaisia jälkisointuja

**1. taite, transition pikakertaus, pizzicatoja ja pizzicaton kaltaisia (pisteellisiä) ääniä**

- t. 226–230 (14'44"–15'00") – ainoat "pizzicatot" alun legno battuto ja lopun pizzicato fluido  
– kuuluva vapautus, flaut. + jousiliikkeitä välillä al dito–tallan puu, tallan puuta, lisätty jousipaine soitettuna tallan takaa, yli oktaavin tremolo flautato glissando läheltä tallaa ("sphärisch")
- t. 231–245 (15'00"–15'52") – huiluääni-pizzicato, kynsi-pizzicato (myös tallan takaa), pizzicato fluido, legno battuto, vasemman käden pizz., pizz. täysin vaimennetuilla kielillä, puoliflageoletti-pizzicato (!), kiristysruuvi-pizzicato, pizzicato ord., pizzicatosoinnut jälkisoinneilla (yksi kieli jää soimaan)

– rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä, flautato tremolo, jousiliikkeitä tasto–al ponticello, kolmi-neliäänisiä staccatosointuja arco

t. 246–261 (15'52"–16'33") – kaksiaäninen kiristysruuvi-pizzicato (*ppp* distinto poss.), myös vibratolla  
– tallan puuta arco, (tausta, viestikapulamainen)

t. 262–279 (16'33"–17'34") – huiluääni-pizzicatosointuja, pizzicatosointuja jälkisoinneilla, kaksiaäninen kiristysruuvi-pizzicato, kynsi-pizzicato tallan takaa, pizzicatosoinnut plektralla, pizzicato-soinnut tallan takaa  
– (puoli)flageoletit kolmannessa ja neljännessä oktaavialassa, rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä, tallan reunaa, tallan puuta, lisätty jousipaine soitettuna tallan takaa, flautato jousiliikkeet al dito–al ponticello luonnonflageoleteilla

## 2. taite, "kitaravariaatiot"

t. 280–294 (17'37"–18'33") – pizzicato-sointuja plektralla (viulut kitaramaisessa soittoasennossa), pizzicato-melodioita plektralla (walking bass -tyyppinen), keinoitekoisia jälkisoiteja

t. 296–307 (18'34"–19'14") – "Quasi Waltzer" (kaikki plektralla): pizzicato-sointuja ord., huiluäänin, tallan takaa, niin korkealta kuin mahdollista, täysin vaimennetuilla kielillä, satunnaisilla huiluäänillä

## 3. taite, tutkielmia jälkisoinneista

t. 308–354 (19'14"–22'53") – ord. ja huiluääni-pizzicatosointuja plektralla (yksi kieli jää soimaan pidempään kuin muut), niin korkealta kuin mahdollista, täysin sammutetuilla kielillä, tallan takaa; myös aivan normaaleja pizzicatoja keinoitekoisina jälkisoiteina toisen soittimen soinnulle  
– raapivia, nopeita pizzicato-sointuja täysin vaimennetuilla kielillä, eri kuivuus- ja säveltasoisuusasteisia pizzicato-sointuja suhteessa tallan läheisyyteen  
– tämän keskellä "Wilde Scordatur": kaikki virittävät kieliä satunnaisesti alaspäin, välttämättä kvinttejä kielten välillä (ilmoitettu sanallisesti)

<b>Epilogi</b>	t. 355–432	22'53"–27'18"
----------------	------------	---------------

– jousiliikkeiden ja muunlaisten glissandomahdollisuuksien jatkumo; taustalla vaikuttavat pisteelliset ja äänenväriiltään erilaiset äänityypit jäävät pinnalle; lopussa vain sul sordino arco ja korkeat luonnonflageoletit arco, jotka eivät kohtaa

t. 355–365 (22'53"–23'32") – flaut. jousiliikkeitä al dito–sul sordino ja takaisin (*pppp*), taustalla oleva säveltasoa vaihtuu, crescendo–diminuendo-eleitä (*ppp*), taustalla huiluääni-pizzicatoja

t. 366–384 (23'32"–24'46") – jousiliikkeitä al ponticello–tasto lisätyllä jousipaineella, samalla vasen käsi tekee glissandoa, minkä säveltasoa paljastuu kun sammuttavat sormet poistetaan kieleltä, lopussa lisätty jousipaine (sellolla) tallan takaa, lähellä kielenpidikettä  
– taustalla rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä ja sellon lyhyt flageoletti-glissando

t. 385–401 (24'47"–25'34") – jatkumo: (lisätty jousipaine glissandona) → lisätty jousipaine tremololla (oma tekniikkansa!) glissandona ylöspäin → flautato tremolo + puoliflageoletin gliss. ylös–alas → korkea puoliflageoletti flaut. al dito → jousiliike al dito–sul sordino  
– myös vll: III ja II kielen lähes säveltasoton flaut. tremolo + kuuluvia vapautuksia (rytmejä), sekä rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä

t. 401–432 (25'34"–27'18") – jatkumo hajoaa, ei pääse enää eteenpäin: sordinoa tremolo → pulssi → tallan puuta tremolo → lähes säveltasoton flaut. tremolo → sul sordino tremolo → sul sordino non tremolo  
– taustalla olleet *p-f*-crescendoeleet, korkeat luonnonflageoletit arco, vibratomainen pizzicato fluido, luonnonflageoletti-pizzicatot väistyvät, ja jäljelle jää vain korkeat luonnonflageoletit arco

## Grido (2000–01/02)

Teoksen muodon taustalla voi hahmottaa ajatuksellisesti perinteisen (kolmijaksoisen) sonaattimuodon, jossa vastakohtien (tässä 'staattinen'-'nopea') välinen ristiriita tasoitetaan kertauksessa (kertauksen vaikutelma tulee tahdin 349 tienoilla).

Teoksen voi myös hahmottaa jaksottuvan kahtia ja sisältävän symmetrioita:

- (I, t. 1–303, 0'00"–14'07") staattisesta äänestä päädytään vaiheittain nopeaan liikkeeseen, joskin alussa on kontrastoivia episodeja;
- (II, t. 304–477, 14'07"–24'20") pitkän pysähdyksen jälkeen staattinen ja nopea elävät rinnan (ovat samaa: pitkällä äänellä repetitiota, tremoloa, huojuntaa), joskin lopussa on kontrastoivia elementtejä.

Ambivalenssi muodon tulkitsemisessa on ollut mitä ilmeisimmin Lachenmannin tarkoitus (katso esimerkiksi luku 2.3.). Olen jättänyt allaolevassa taulukossa suurmuodon jaksottamisen määrittelemättä. Sen sijaan listaan erillisiksi hahmottuvat elementit ja taitteet.

Elementit:

- 'staattinen' – 'tremolo' – '32-osasahaus' = eri nopeusvaihtoehdot, joihin liittyy tavallaan myös
- 'huojunta' (usein unisonona esiintyvän staattisen äänen hajoaminen nopeudeksi) lisäksi
- 'säveltasottomuus' (myös foneettisesti tuotetut äänet [h:] ja [f:]) ja
- 'kirjava (tekstuuri)', jossa mm. pizzicatoja ja liikkeen tuntua

Sisällön ja jaksottumisen kuvauksessa käytetyt symbolit:

[A]	myöhemmin puhtaana esiintyvää materiaalia valmisteleva taite (usein polyvalentti)
A/B	taite, joka on kahden aiemmin esitellyn materiaalin ambivalentti sekoitus
→	transitio, transformaatio tai vastaava ajallinen seuraaminen
/	erottaa kaksi toistensa kanssa polyfonisesti esiintyvää materiaalia
~	useamman elementin vuorottelu
+	edelliseen materiaaliin lisättävä tai tästä eteenpäin sen kanssa esiintyvä materiaali

– käytettyjen laajennettujen soittotekniikoiden luettelo aina ranskalaisen viivan jälkeen

---

[A]	t. 1–37 (0'00"–2'07")	<b>kirjava, johdantomainen, taustalla pitkälinjainen siirtymä</b> staattinen → tremolo → huojunta → tremolo → säveltasoton  – flautato-glissandoja, flageolettipariääniä, rakettimaisia <i>p–f</i> -crescendoeleitä, unisonosta erkaantuvia huojuvia pariääniä, jousiliikkeitä sekä <i>arco</i> että <i>legno</i> soitetuilla pariäänillä, kvarttiflageolettiglissandoja, jousen kiristysruuvi-pizzicatoja kielillä (sello), puoliflageolettipariääniä tremolo sordinoa / tallan reunaa arco, luonnonflageolettiglissandoja
[C?]	t. 38a–45 (2'07"–2'29")	<b>kontrastoiva episodi:</b> glissandoja / (taustalla) col legno -jousiliikkeitä  – nopeita ja laajoja ("tuulilasinyhymäisiä") jousiliikkeitä sekunnin-terssin laajuisten pienten glissandojen taustalla
A	t. 46–77 (2'29"–4'25")	<b>vaihtelua:</b> staattinen ~ säveltasoton ~ <i>p–f</i> -crescendot ~ huojunta  – glissandoja tremololla col legno (v11, v1a) ja flautato (vc), tallan puuta/reunaa/sordinoa, nopeita jousiliikkeitä <i>al ditosta</i> (tässä Gf) kohti tallaa

- [B] t. 78–81 (4'25"–4'42") **kontrastoiva episodi:** nopea, kirjava (välähdys alusta, valmistele tulevaa)  
– pitkällä äänellä liikettä ord.–pont.-välillä, lisätyllä jousipaineella tallan takaa, huiluäänipizzicatoja, rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä
- A t. 82–97 (4'42"–6'00") **vaihtelua:** staattinen ~ säveltasoton ~ huojuunta  
– 1/8-osasäveliä, tallan puuta/reunaa/sordinoa, tremoloa *al dito* (Gf), nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa, unisonosta (sellolla oktaavista) 1/8-osasävelaskeleeseen ja takaisin (huojuuntaa)
- aktivoituminen kohti nopeaa liikettä, 32-osasahausta:**
- [B<sub>4</sub>] t. 98–116 (6'00"–6'50") nopea, kirjava / *p-f*-crescendoja → huojuunta  
– huiluäänipizzicato, kynsipizzicato tallan takaa, rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä, nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa, unisonosta 1/8-osasävelaskeleeseen (huojuuntaa)
- [B<sub>3</sub>] t. 117–134 (6'50"–7'31") nopea, kirjava / *p-f*-crescendoja → jousiliikkeet  
– rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä (lopussa sammutusmerkki), pizzicatoja plektralla korkeassa rekisterissä ja tallan takaa, glissando tremololla *flaut.* tasto ("sphärisch"), pizzicato + glissando, arco saltando, hidasta ja portaatonta vaihtelua *al diton* (Gf) ja *ponticellon* välillä erittäin korkeassa rekisterissä (vla: es<sup>4</sup>) arco, nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa arco, huiluäänipizzicatoja
- [B<sub>2</sub>] t. 135–175 (7'31"–8'56") nopea, kirjava, *p-f*-crescendoja → pelkkiä *p-f*-crescendoja → + 32-osasahaus  
– flageoletiglissandoja, nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa arco, kynsipizzicatoja (sellolla niin korkealta kuin mahdollista), rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä (lopussa sammutusmerkki), tremoloa *flaut.*, jousiliike lisätyllä jousipaineella (vc)
- [B<sub>1</sub>] t. 176–217 (8'56"–10'49") *p-f*-cresc. / 32-osasahaus → lisätyllä jousipaineella soitettut jousiliikkeet  
– rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä, lisätyn jousipaineen aikana jousiliikkeitä kohti tallaa, lisätyllä jousipaineella tallan takaa, lisätyn jousipaineen äänen värittäminen vasemman käden sormitetulla sävelellä, glissando vasemmalla kädellä ja yhtäaikainen jousiliike lisätyllä jousipaineella, sammutusmerkki ja kuuluva vapautus lisätyllä jousipaineella soitettaessa, (kynsi)pizzicatoja tallan takaa
- B t. 218–303 (10'49"–14'07") **nopea liike saavutetaan ja sitä varioidaan ("teoksen huipennus")**  
32-osasahaus (vc) → säveltasottomat hankausäänet → 32-osasahaus → lisätyllä jousipaineella soitettut jousiliikkeet → 32-osas. + jousiliikkeet + staattinen → 32-osasahaus + *p-f*-crescendot → 32-osasahaus → lisätty jousipaine  
– jousiliike lisätyllä jousipaineella (ylimeno), nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa, rakettimaisia *p-f*-crescendoeleitä (lopussa sammutusmerkki), pizzicatoja (myös tallan takaa), tremoloa *al dito* (Gf), glissando tremololla *flaut.* tasto ("sphärisch"), sordinoa ja tallan reunaa arco, glissando vasemmalla kädellä ja yhtäaikainen jousiliike lisätyllä jousipaineella, 1/8-sävelaskelia (huojuuntaa), lisätyn jousipaineen äänen värittäminen vasemman käden sormitetulla sävelellä, lisätyllä jousipaineella tallan takaa

**pysähtyminen**

- C t. 304–319  
(14'07"–15'15")  
stattisten säveltasojen päällä jousiliikkeitä + välähdyksiä → foneettinen [h:]  
– pitkien *flautato*-äänien taustalla erittäin hitaita jousiliikkeitä välillä *al ditoponticello*, lisätyllä jousipaineella tallan takaa, rakettimainen *p-f-crescendo*-ele (päättyy sammutusmerkkiin), pariäänipizzicato tallan takaa, tallan puuta/reunaa, kierukkaa, nopea jousiliike *al ditosta* kohti tallaa arco, foneettinen [h:] (merkitty "cH")
- C t. 320–345  
(15'15"–17'00")  
stattisten säveltasojen päällä jousiliikkeitä + välähdyksiä  
– pitkien *flautato*-äänien taustalla erittäin hitaita jousiliikkeitä välillä *al ditoponticello*, tallan puuta/reunaa (ja sordinoa t. 327/vc?)

**musiikki lipuu "kertausjaksoon", joka muuttuu asteittain codamaisemmaksi (päättäviä sointi- ja sointublokkeja)**

- A/B t. 346–369  
(17'00"–18'15")  
kirjava / *p-f-crescendo*ja (muistuttaa teoksen alusta, mutta ei niin staattinen)  
– nopea jousiliike *al ditosta* kohti tallaa arco ja legno, rakettimaisia *p-f-crescendo*eleitä (lopussa sammutus-merkki), huiluäänipizzicatoja, lisätyllä jousipaineella tallan takaa
- B t. 370–384  
(18'15"–18'54")  
kirjava, 32-osasahaus → lisätty jousipaine / sointi- ja sointublokkeja  
– rakettimaisia *p-f-crescendo*eleitä, huiluäänipizzicatoja, pizzicatoja tallan takaa, lisätyllä jousipaineella tallan takaa, lisätyllä jousipaineella sammuttamattomia vapaita kieliä, lisätyn jousipaineen äänen värittäminen vasemman käden sormitetulla sävelellä, pizzicato + glissando
- A t. 385–456  
(18'54"–23'18")  
staattinen + huojuunta (mikrotonaalisia sointuja, pisteitä) → tremolo → staattinen → + huojuunta / välähdysmäisiä muistumia  
– lisätyllä jousipaineella tallan takaa, 1/4- ja 1/8-osasävelaskelia sekä määrittelemättömiä lähellä unisonoa olevia mikroaskelia (huojuuntaa), pizzicatoja tallan takaa, jousiliikkeitä lisätyllä jousipaineella, nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa arco, tallan puuta ja sordinoa tremolo, pizzicato + glissando
- B t. 457–462  
(23'18"–23'31")  
32-osasahaus → säveltasoton (episodi, muistumamainen)  
– nopeita jousiliikkeitä *al ditosta* (Gf) kohti tallaa arco, legno saltando, rakettimaisia *p-f-crescendo*eleitä (lopussa sammutus-merkki), glissando + pizzicato, sordinoa arco
- A/B t. 463–477  
(23'31"–24'20")  
tremolo + sointi- ja sointublokkeja ("huuto" tahdissa 467) → säveltasoton + foneettinen [f:]  
– *flautato*-tremolon aikana jousi liikkuu *al diton* (Gf) ja *ponticellon* välillä, huiluäänipizzicato, lisätyllä jousipaineella tallan takaa, lisätyn jousipaineen äänen värittäminen vasemman käden sormitetulla sävelellä, rakettimaisia *p-f-crescendo*eleitä, sordinon päältä arco, foneettinen [f:] (merkitty "F—")

## 5. SATSIESIMERKKEJÄ

Tämä luku on katsaus siihen, miten Lachenmann käyttää laajennettuja soittotekniikoita kvartetoissaan. Aluksi tutkaillaan yksinkertaisia esimerkkejä, joissa yksittäisten tekniikoiden ilmaisuvoima havainnollistuu; lopuksi tarkastellaan katkelmia hieman monimutkaisemmista satsityypeistä, joissa eri soittotekniikat rinnastuvat toisiinsa.

### 5.1 Glissandoja

Tässä aluvuussa esitellään eri soittotekniikoin luotavia glissandoja. Niissä havainnollistuu kulloinkin käsitellyn tekniikan ilmaisuasteikko.

**Esimerkissä 1** on sellostemma eräästä *Gran Torson* katkelmasta. Esimerkin neljännessä ja viidennessä tahdissa aavemaisesti muiden soittimien taustalla liukuva sellon linjakas *flautato*-glissando muuttuu luonteeltaan hetkellisesti melodis-motiiviseksi dynamiikkaa (=säveltaisoisuutta) lisäämällä. Lyhyen, rytmikkäästi toistuvan alaspäisen glissandon lähtösävel, cis<sup>3</sup>, lisää huomiota säveltaisoisuuteen väriä ja hälyisyyttä muuten niin korostavassa *flautato*-soitossa. Samaisen esimerkin kolmen viimeisen tahdin lähes viisioktaavinen alaspäinen *flautato*-glissando (c<sup>4</sup>-Es) ikään kuin vetää esiripun koko laajan *flautato*-maiseman edestä. Paljastuu, että kyseessä on paljon ilmeikkäämpi ja monivivahteikkaampi soittotekniikan osa-alue kuin mihin tässä "suuressa torsossa" ehditään paneutua. Esimerkin 1 viimeinen glissando on äänenväri-glissando, ja se tehdään päätössävel-Es:n aikana jousen kosketuskohtaa muuttamalla tallan vierestä otelaudan päälle portaattomasti (sivuttainen jousiliike).

The image shows two staves of handwritten musical notation for cello. The top staff is marked 'C.' and 'IV.' and contains a series of notes with a large upward-pointing arrow indicating a glissando. Below the staff, there are handwritten notes: 'sempre flautato p', '4/4', and '3'17'. The bottom staff is also marked 'C.' and 'IV.' and shows a similar glissando with a large downward-pointing arrow. It includes dynamic markings 'f' and 'pp sub.' with arrows pointing to specific notes, and a final section marked 'ppppp'. Above the final section, there is a handwritten note '(Bogen am Steg)'. Below the staff, there are handwritten notes: '5/8', '3'142', and '3'17'.

**Esimerkki 1:** Arco flautato -glissandoja sellolla (*Gran Torso*, t. 47–58)

Kolmannesta kvartetosta *Grido* irroitettu **Esimerkki 2** fokusoi tarkemmin jousiliik-  
keisiin. Vasemman käden tehdessä lyhyitä pariääniglissandoja liikkuu jousen puu kie-  
lillä tuulilasinyyhymäisen sivuttaisin jousiliikkein *quasi flautato*. Kaksikerroksisen  
musiikin kuulokuvaa dominoivat kuitenkin *arco* soitetut *p–f*-crescendoiset pariäänit  
(esim. t. 39). Korva silti pian havaitsee näiden voimakkaiden crescendojen taustalle ja  
väleihin sommitellut, kuiskailten suhahtelevat *legno*-jousiliikkeet. Jousiliikkeiden  
poikkeuksellinen laajuus ja nopeus – puolen sekunnin aikana koko matka vasemman  
käden painavan sormen ja tallan välillä – paitsi tukevat tämän voimakkuudeltaan alis-  
teisen kerroksen soinnillista eriytymistä, myös antavat sille harvinaislaatuista, soitto-  
tapauksen fyysisyydestä kumpuavaa eleganttia kineettistä energiaa. Käytetyn äänen  
yhteys arkielämästä tuttuihin puun hankauksesta syntyviin ääniin (esim. viivotin vas-  
ten pulpettia) korostaa tätä musiikissa olevaa konkretiaa. Katkelma onkin mielestäni  
hyvä elävä esimerkki Lachenmannin toki paljon varhaisemmasta musiikistaan käyt-  
tämästä, soittotapahtuman fyysisyyttä korostavasta *musique concrète instrumentalesta*  
(ks. luku 2.2). (**Esimerkki 2**)

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, specifically focusing on the left hand. It consists of four staves, each representing a different string part. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include 'arco ord' (arco ordinario), 'legno' (legno), and 'quasi flautato'. Dynamics range from *pp* to *ff*. The score is annotated with many small details, including fingerings and breath marks, indicating a highly technical and expressive piece.

**Esimerkki 2:** Nopeita, jousen puulla tehtyjä sivuttaisia jousiliikkeitä (*Grido*, t. 38a–43)

Lachenmann käyttää jousiliikkeillä luotavia sävynvaihdoksia paljon, erityisesti toi-  
sessa kvartetossa *Reigen seliger Geister*, joten lienee syytä antaa vielä toinen, varsin  
erilainen esimerkki. Valitsemani toinen tätä ilmaisumahdollisuutta varsin selkeästi  
demonstroiva katkelma on *Gridon* loppupuolelta. Varsin hitaan, koraalimaisen *flau-*

tato-satsin aikana soittimet tekevät aluksi paralleleja, sitten toisistaan erkanevia, hitaita jousiliikkeitä. Jousiliikkeet ovat laajoja, ja ne liikkuvat vasemman käden painavan sormen vierestä aivan tallan viereen välillä viidestä sekunnista kahdeksaan sekuntiin (vrt. edellisen esimerkin 0,5 sekuntia). Kuulukuva muistuttaa hitaita vokaalivärien vaihdoksia laulumusiikissa. Säveltäjä on kirjoittanut jousenvaihdot tarkasti oikean käden viivaston päälle rytmein. Jousiliikkeiden merkintä sen sijaan on suurpiirteisempää, vapaalla kädellä piirrettyin kaarevin glissandoviivoin notatoitua. (**Esimerkki 3.**)

**Esimerkki 3:** Hitaita jousiliikkeitä *flautato*-soitossa (*Grido*, t. 319–328)

**Esimerkissä 4** on lisätyn jousipaineen paikkaa kielellä muuttamalla luoduista glissandoista koostuvaa kontrapunktia. Siinä sellolla on nopeampia, markantteja glissandoja muiden soittimien glissandojen ollessa pitkälinjaisempia, mutta matalaprofiilisia. Viulujen linjat liikkuvat paikoitellen toisiaan vahvistaen: esimerkin toisessa tahdissa samaan suuntaan yhtä aikaa ja esimerkin kolmannesta viidenteen tahtiin toistensa linjoja vuorotellen täydentäen. Levytyksistä kuulee, kuinka etenkin esimerkin toisen tahdin soitinnus – kolme vastaan yksi – on vaarassa peittää muuten niin kor-

keaprofiilisen sellon alaspäiset glissandot alleen. Balansointikysymykset tarjoavatkin tämänkaltaisen musiikin säveltäjälle erityisiä haasteita.

- 21 -

**Esimerkki 4:** Glissandoja lisättyä jousipaineella *tutti* (*Gran Torso*, t. 226–332)

**Esimerkissä 5** glissandomaisuuden vaikutelma syntyy jousen kiristysruuvilla tehtyjen pizzicatojen kentässä. Tämä "glissando" syntyy, kun kiristysruuvi-pizzicatoilla luotava repetitio siirtyy portaattomasti säveltasolta toiselle (ks. esimerkiksi esimerkin kolmannen tahdin kakkosviulustemma). Tekstuurin kokonaisvaikutelma muistuttaa lyhyistä glissandoista muodostuvaa kenttää, vaikkei mikään varsinaisesti "liu'ukaan".

- 16 -

**Esimerkki 5:** Glissandomaisia kulkuja jousen kiristysruuvilla (*Gran Torso*, t. 164–169)

## 5.2. Muita havainnollistavia katkelmia

Tässä aluvussa esitän muunlaisia yhden soittotekniikan ilmaisuasteikkoa havainnollistavia katkelmia.

**Esimerkki 6**, joka on toisesta kvartetosta *Reigen seliger Geister* (t. 54–57), antaa hyvän kuvan siitä, miten erilaisia ääniä saa jousisoittimien puuosista soittamalla niitä jousella. Kuulokuvaltaan varsin kohinamaisen katkelman alussa viulut soittavat tallan puuta voimakkaasti (lainausmerkeissä oleva *f*). Ykkösviulu jatkaa tallan soittamista, mistä seuraa vuorottelu kakkosviulun viritystapin päällä soittaman crescendo-leen ja ykkösviulun tallan puulta soittaman crescendon välillä (molemmat crescendot lainausmerkeissä olevaan *fff*:een). Seuraavan tahdin tumman ekspressiiviseen, sellon tallan reunasta saatavaan hankausääneen tarttuvat viulut ja alttoviulu soittaen tappikotelon päältä, kierukkaa. Alttoviulu osuu kierukkasoiton aikana välillä rytmitetysti viritystappiinkin. Kaikkinensa kohinan vuorottelu soittimien välillä on tässä katkelmassa suorastaan melodista. (**Esimerkki 6**.)

Alaluvun 5.3 näkökulmasta on huomattavaa, kuinka **Esimerkin 6** toisen tahdin lopun tallan puun soittaminen ja kolmannen tahdin alun aivan painavan sormen vierestä soitetut äärimmäisen korkeat huiluäännet vertautuvat toisiinsa.

**Esimerkki 6:** Tallan puuta, viritystappia ja kierukkaa jousella (*Reigen seliger Geister*, t. 54–57)



### 5.3. Eri soittotekniikoiden satsillista linkittymistä toisiinsa

Tässä aluvuussa luon katsauksen sellaisiin Lachenmannin kolmen jousikvartetton katkelmiin, jotka toimivat mielestäni parhaiten esimerkkeinä eri soittotekniikoiden musiikillisesta rinnastamisesta paikallisella tasolla. Luvun tarkoituksena on auttaa soittotekniikoita opiskelevaa soittajaa ymmärtämään, millaisella logiikalla musiikillinen kudos rakentuu ja mitä seikkoja tulkinnassa olisi täten otettava huomioon. Säveltäjälle luku tarjoaa paitsi katsauksia Lachenmannin sävellystekniikkaan, myös huomioita tämänkaltaisen musiikin orkestrointi- ja balansointikysymyksistä.

Yksinkertaisimmillaan eri soittotekniikat muodostavat yhden kompleksin, tarkkaan komponoidun ääniobjektin soittimien sulautuessa toisiinsa. Kyseessä on siis sointivärien sekoitus, mikä on tietenkin sitä helpompaa, mitä enemmän sointiväreillä on yhteistä. Esimerkiksi hiljaisen, korkean viulun huiluäänän taustalla voi kuulla vaihteisesti paljon matalaäänisemmän jousen hankausäänän. Vuosisatoja vanha viulunrakennusperinne pitää kuitenkin huolen siitä, että säveltasollinen ääni dominoi. Koska Lachenmann on ollut kiinnostunut nimenomaisesti hälykomponentista soivan äänen vähintäänkin tasaveroisena osatekijänä, säveltää hän haluamansa balanssin.

**Esimerkissä 8** on lyhyt, tätä nimenomaista klangi-ideaa demonstroiva katkelma toisesta kvartetosta *Reigen seliger Geister*.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves labeled I, II, B, and C. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'poco rit.' at the top. The first two staves (I and II) are for violins, with I in G4 and II in B4. The third staff (B) is for a viola in C4. The fourth staff (C) is for a cello in G2. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *fff*, and *ff*, as well as performance instructions like 'pizz' (pizzicato) and 'fff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

**Esimerkki 8:** Tallan puuta jousella ja korkea hiljainen huiluääni (*Reigen seliger Geister*, t. 167–170)

Esimerkin toisessa tahdissa viulut soittavat korkeaa kvarttihuiluääntä unisonossa (soiva  $gis^4$ ) *piano*, alttoviulun ja sellon soittaessa tallan puuta lainausmerkeissä olevassa *fortissimo*-dynamiikassa. Viuluille on vielä kirjoitettu jousiliike aivan tallan viereen *diminuendo* ja takaisin *crescendo*, eli käydään lähellä hälyä. Esimerkin viimeisessä tahdissa illuusio yhteensulautumisesta rikotaan kakkosviulun jäädessä pois voimakkaan crescendon päätteeksi, mitä seuraa vielä voimakas lyhyt crescendo kontrastovalla sävelellä  $f^2$ .

Ensimmäisen kvartetton, *Gran Torson*, tahdista 178 alkavassa, rekapitulaatioksi nimeämässäni jaksossa (ks. luvun 4 muotokaavio) eri soittotekniikoita kasataan ja vertautetaan voimallisesti toisiinsa. **Esimerkin 9** alussa (seuraavalla sivulla) lisätyllä jousipaineella luotuja glissandoja, joihin on saatu tavanomaista enemmän säveltasoisuutta jättämällä soitettava kieli sammuttamatta, imitoidaan välittömästi säveltasoisilla tremolo-glissandoilla (**Esim. 9**, t. 244–251). Sammutusotteen ja sen vapauttamisen pulsatiivinen vaihtelu viuluilla ja sellolla taas saa seurakseen, joskin hieman balassiongelmaisesti, alttoviulun daktyyli-rytmisen vuorottelun luonnon- ja kei-notekoisien huiluäänen välillä (**Esim. 9**, t. 253–255). Toisaalta se, minkä tulkitsen tässä balanssiongelmaiseksi, voi olla tietoinen yritys saada voimakkaan hälypitoiseen musiikkiin ujutettua "huomaamatonta" säveltasoisuutta. Kun säveltasoisuutta ei enää tahdissa 256 äkkiä ole lainkaan, eron kuulee.

Yksittäiset, lisätyllä jousipaineella luodut rasahdukset (myös tallan takaa) puolestaan linkittyvät kynsi-pizzicatoihin kieliltä ja tallan takaa, täysin sammutetuilla kielillä soitettuihin Bartók-pizzicatoihin ja jopa tallan puun soittamiseen lyhyillä aika-arvoilla (**Esime. 9**, t. 257–269).

Huomionarvoista on, että Esimerkin 9 kolmessa rinnastumistilanteessa voidaan havaita linkittymisen kahtalaisuus: assosioituminen on korostetusti auditiivista ensimmäisessä ja kolmannessa tilanteessa, toisessa taas soittoaktin fysikaalisuus (vasemman käden rytmitetty vapauttaminen kieliltä) on samankaltaisempaa kuin soiva lopputulos. Tämä mielenkiintoista ottaen huomioon sen, mitä Lachenmann on itse sanonut *musique concrète instrumentalesta* nimenomaan äänten tuottotavan fysikaalisuutta korostavana (ks. luku 2.2).

\*) aufgezogenen Bogen sehr langsam ziehen (quasi "sängende" Rhythmen)  
 dabei poco a poco vom Halsende weg verlagern (Linke muss mit der benachbarten Saite zur Seite drücken)

20'08

20'12

\*) äußerst enge, quasi unmerkliche Punkte der aufgezogenen Bögen. Bei allen Instrumenten außer dem Cello kann der angegebene 3/4 Rhythmus sein, dabei wird über 4/4

25b.

20'44

262

21'05

**Esimerkki 9:** Lisätty jousipaine "säveltasoitetaan": glissandoja ja pisteitä, jotka rinnastuvat muilla soittotekniikoilla luotuihin glissandoihin ja pisteisiin (*Gran Torso*, t. 244–269).

Seuraava esimerkki on toisesta kvartetosta *Reigen seliger Geister* (t. 26–30, **Esimerkki 10**). Siinä näkyy yksinkertaisessa muodossaan säveltäjän tätä teosta käsittelevässä tekstissään (Lachenmann 1996, 227–246) esiin nostama säveltaisoisuuden hetkellinen 'hukuttaminen' (*Ertrinken*): vasemman käden paikkaa ja tekniikkaa muutetaan sillä välin kun tallan ja otelaudan välillä liikkuva jousi on hetkellisesti viety täysin tallan päälle (eli kun vasen käsi ei vaikuta soivaan lopputulokseen). Esimerkin ensimmäisen tahdin aikana kaikki soittimet ovat siirtyneet ornamettimaisen soiton aikana jousella tallan päälle, ja kuullaan säveltaisoisuuden asteittainen muuttuminen hälyksi. Sitten säveltasot palaavat kuin veden pinnan alta nousten, mutta muuttuneina: ykkösviulun korkea trilli jatkuu samalla rekisterialueella kakkosviulun mikrotonaalissa kuvioinnissa, ja alttoviulu on siirtynyt soittamaan noin oktaavia korkeammalta, sello noin desimin.

**Esimerkki 10:** 'Hukuttaminen': siirtyminen asteittain tallan päälle, millä välillä vasenta kättä muutetaan (*Reigen seliger Geister*, t. 26–30)

Edellämainitun "hukuttamistekniikan" tarjoamat mahdollisuudet tulevat kokonaisvaltaisemmin esiin myöhemmin teoksessa, erityisen virtuoottisesti tahdeissa 82–113. Runsasnuottinen katkelma on valitettavasti turhan pitkä esitettäväksi tässä, mutta suosittelen lukijaa tutustumaan siihen nuotin ja äänitteen kanssa itsenäisesti.

On todettava, että "hukuttamistekniikan" tapauksessa dikotomia kuultavan ja fyysisen rinnastuksen välillä vaihtelee. Esimerkin 10 koheesio toimii jo puhtaasti sointiasussakin, sillä vasemman käden tekniikat ennen ja jälkeen säveltasottoman tallan päältä soiton ovat melko samankaltaisia, ornamentillisia. Näin ei kuitenkaan aina ole. Kirjavammissa tekstuureissa (esim. *Reigenin* t. 82–113) musiikkia koossa pitävä, tekniikat toisiinsa vertauttava voima kumpuaisi nähtävästi Lachenmannin *musique concrète instrumentalen* mukaisesti yhä enemmän soittotapahtuman fyysisyydestä – assosiointiin vaadittavan vakioisuuden esiintyessä jousenkäytön katkeamattomuutena.

**Esimerkissä 11** (seuraavalla sivulla) esitetyssä katkelmassa (*Gran Torso*, t. 177–193) rinnastetaan poikkeuksellisen monia soittotekniikoita toisiinsa. Fysikaalisilta tuottotavoiltaan varsin erilaisten äänien välille luodaan assosiatiivisia, kuulonvaraisia yhteyksiä, ja luodaan tälle jousikvartetolle poikkeuksellisen pitkä eri soittotekniikoista luotu katkeamaton jatkumo, transformaatioketju. Tästä pidemmälle menevä analyysi tapahtuukin jo paremmin äänityyppiajattelun (Raasakka, 2010b) kuin soittotekniikkakategorisoinnin kautta.

Alussa sammutettujen kielten kuuluvaa vapautusta imitoidaan säveltasoiltaan määritetyllä *legno battutolla*, joka puolestaan rinnastuu sitä seuraavaan pomppevaan *arco balzandoon*. Tämän rakeinen jatkuvuus taas muuttuu välittömästi sitä soittavalla ykkösviululla lisättyyn jousipaineeseen, jota säveltasoisesti värittää sulkuihin merkitty, vasemmalla kädellä sormitettava *gis*. Sama *gis* jää oktaavia alemmaa kaikumaisesti soimaan sellolla *flautato*. (**Esimerkki 11**, t. 178–180.)

Tämän jälkeen seuraa eri soittotekniikoiden transformaatioketju selkärankaan portaaton *glissando*, joka ketjun kuluessa "portaistetaan", muutetaan arpeggioksi. Transformaatioketjun vaiheet: Alttoviulu siirtyy lisätyllä jousipaineella soitetusta *glissandosta* äkillisesti *flautato*-*glissandoon* kakkosviulun kaksiaänisen, säveltasoiltaan määrätyn *legno saltandon* peittäessä siirtymän alleen. Ele jatkuu sellon *flautato*-*glissandon* siirtyessä alaspäin kielten yli (*glissando* + *arpeggio*). Arpeggioksi täten muuttunut tehnyt ele imitoituu seuraavin soittotekniikoin: *legno balzando* (kakkosviulu), *kynsipizzicato* (alttoviulu), *flageoletti-glissando* *saltando* (sello), *pizzicato* (kakkosviulu), ja *pizzicato* tallan takaa (alttoviulu ja ykkösviulu). Edellä mainitut *pizzicatot* lisäksi on aseteltu ikään kuin ylöspäiseksi, multiplikoiduksi *arpeggion* arpeggioksi. (**Esimerkki 11**, 181–184.)



neella luodun rätinän rakeisuuteen vertautuvat ykkösviulun *arco flautandoa* värittävä pienen terssin laajuinen nopea siksak-ele, sekä kakkosviulun kahdella kielellä *legno* soittama nopea siksak-jousiliikkeinen ele. Alttoviulun rätinä ei kuitenkaan ole täysin staattista, vaan sitä rikotaan muutamilla sammutusotteen nostoilla, joihin vastaavat voimakkaat, toisiinsa vertautuvat pisteet: Bartók-pizzicato täysin tukahdutetuilla kielillä, lisätty jousipaine kielillä ja tallan takaa, sekä välittömästi sammutettava pizzicato. (**Esimerkki 11**, t. 186–193.)

#### 5.4. Huomautus koskien laajempia muotoyksiköitä ja äänityyppiajattelua

Sanoin edellä, että Esimerkin 11 kaltainen musiikki tuo meidät jo äänityyppiajattelun piiriin, ja että tätä pidemmälle menevä analyysi jatkuisi sillä saralla. Luova mieli ei tietenkään käsittele kategorisen erillään sellaisia asioita kuin 'äänityyppi' tai 'soitotekniikan fyysisyys *contra* kuulokuva', vaan liikkuu sävellysprosessin aikana niiden yli. Kvartetoista keskimäinen, *Reigen seliger Geister*, on tästä hyvä esimerkki.

*Reigen* jakautuu periaatteessa kahteen laajaan jaksoon, jotka on luontevaa nimetä niitä hallitsevien, keskenään kontrastoivien soitotekniikoiden mukaan (ks. muotokaavio luvusta 4). Vaikka jaksojen materiaali on niinkin erilaista kuin jousella soittettua *flautatoa* ja lukuisin eri tavoin näppäiltyä *pizzicatoa*, on näiden välinen transitio sävelletty hämmästyttävän saumattomaksi. Säveltäjä uudelleentulkitsee esimerkiksi sammutusotteeseen päättyvän crescendon väärinpäin soitetuksi pizzicatoksi. Tämä on luonnollisestikin äänityyppiajattelua, ja hieman teoreettista, mutta täysin mahdollista tehdä vakuuttavaksi sävellyksessä. *Reigenissa* paikoin jo pelkkä jousella soittaminen muuttuu kuulonvaraisesti kohti lyhyitä, pizzicatomaisia atakkeja, mihin alkaa puolestaan assosioitua erilaiset pizzicatomaiset soitotekniikat (mm. erilaiset jousen puulla toteutettavat äänet). Äänityyppiajattelu ja soitotekniikkakeskeisyys siis elävät luovassa musiikintekemisessä rinnan, sikäli kuin erillisiä ovatkaan.

**Esimerkki 12** (seuraavalla sivulla) on näitä yhteyksiä selventämään tekemäni pieni nuottitaulukko. Se ei ole niinkään reduktio edellä mainitun Lachenmannin teoksen transitiojaksosta kuin sen takana olevasta sointiväriajattelusta – siten kuin sen teosta analysoituani ymmärrän.

MUUTOS →

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is labeled 'arco' and contains notes with various articulations: *flaut.*, *flaut.*, *tasto*, *salt.*, *japsend*, and *arco*. The second staff is labeled 'quasi pizz.' and contains notes with *punta d'arco*, *legno salt.*, *legno batt.*, and *arco IV*. The third staff is labeled 'quasi pizz.' and contains notes with *mit Spanschraube (jousen kiristysruuvilla)* and *legno batt.*. The bottom staff is labeled 'pizz.' and contains notes with *pizz.* and *pizz.*. A vertical text 'ASSOCIATION' is written between the second and third staves. A downward arrow is placed below the 'ASSOCIATION' text. A circled '8' is placed above the *japsend* note in the top staff. A circled '8' is placed above the *legno batt.* note in the second staff. A circled '8' is placed above the *legno batt.* note in the third staff. A circled '8' is placed above the *pizz.* note in the bottom staff. A circled '8' is placed above the *pizz.* note in the bottom staff.

**Esimerkki 12:** Kaavio siitä, minkälaisella assosiaatioketjulla Lachenmann tekee transition jousella soitetusta *flautatosta* näppäilyyn *pizzicatoon*.

## 6. JOHTOPÄÄTÖKSET

### 6.1 Toteutuksen arviointia

Ensimmäinen kipinä käsillä olevaan kirjalliseen työhön syntyi halusta ottaa paremmin haltuun eräs säveltäjälle mahdollinen ilmaisun osa-alue, josta on vaikea löytää valmista tietoa. Tämä osa-alue on laajennetut soittotekniikat. Luonnollisena rajauksena vastaan tuli ensin soitinperheen valinta, sitten sille sävelletty ohjelmisto. Helmut Lachenmann on kieltämättä historiallisesti katsoen valitsemani soitinperheen, eli jousien, soittotekniikoiden tuotteliain edelleenkehittäjä. Näin ollen hänen jousikvartettinsa muodostavat – neljän vuosikymmenen ajanjaksolle levittäytyen – monipuolisen, mutta samalla selkeästi rajatun kokonaisuuden tutkia. Valinta tuntuu jälkikäteen katsoen olleen hyvä: sikälikin kun Lachenmann on keskeinen laajennettujen soittotekniikoiden kannalta, on hän vienyt pisimmälle juuri jousisoitinten soittotekniikoita.<sup>1</sup> Tästä syystä Lachenmannin jousisoitintekniikoiden läpikäynti on säveltäjälle ehkäpä paras tapa aloittaa systemaattinen laajennettujen soittotekniikoiden opiskelu: se tarjoaa paljon sovellettavissa olevia ideoita ja käytänteitä jatkoa ajatellen.

Lachenmannin musiikkia tutkittaessa on ilmiselvää, että säveltäjä on kehittänyt käyttämänsä jousisoittimien uudet soittotekniikat elimellisesti instrumentin ääressä, mutta pianistitaustaisena soittimia luovasti uudelleentulkiten. Täten oli arvokasta, että pystyin itse – säveltäjien ja esittäjien välistä kuilua kitaristitaustaisena musiikintutkijana silloittaessani – seuraamaan hänen jalanjäljissään lainaviulun kanssa. Säveltäjän vivahteikkaan saksan kielen kääntäminen omalle äidinkielelleni alkoikin toden teolla aueta vasta soitin kädessä.<sup>2</sup> Omakohtainen tekeminen, 'soitinavusteinen musiik-kianalyysi', ainakin Lachenmannin musiikin tapauksessa paljastaa myös mahdolliset väärintulkinnat tai lipsahdukset teosten esityksissä, kun kuitenkin esitystenkin kautta analyytikko tutkimaansa musiikkia omaksuu. Lisäksi Lachenmannin oman musiik-

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi en ole löytänyt yhdestäkään Lachenmannin kirjoittamasta fagottistemasta yhtään perinteisen klassis-romanttisen soittotekniikan ulkopuolista ääntä (ellei äärimmäisiä *ppp*- tai *fff*-dynamiikkoja lasketa), mutta eipä hän ole soittimelle pienyhtye- saati soolosoitinmusiikkia kirjoittanutkaan.

<sup>2</sup> Sikälikin, kun *Gran Torson* tapauksessa saatavilla oli myös englanninkieliset ohjeet, huomasin yllätyksekseni Lachenmannin adjektiivien kääntyvän helpommin saksasta suomeen kuin englannista suomeen. Syy lienee ei vain sanastollinen vaan myös kulttuurillinen.

kiäjättelun (vrt. *musique concrète instrumentale*, luku 2) ymmärtäminen ilman soitto-tekniikoiden fyysisten ennakkoehto- ja ymmärtämistä on mahdotonta.

Vaikka epäilemättä paras tiedonvälitysmuoto laajennettujen soitto-tekniikoiden tapauksessa on soittotunti, ei siitäkään selvitä ilman nuotteja ja muistiinpanoja, jollaisten jatkokehittämänä tämäkin työ voidaan nähdä. Lisäksi puhumalla pystytään harvoin tavoittamaan niin täsmällistä ja hiottua ilmaisua kuin kirjoitetun kielen kautta, joka on reaaliaikaista keskustelua vähemmän paikkaan ja aikaan sidottua sekä lisäksi tehokkaampaa levittää.

Paras tekstin esittämisen tapa paitsi luvun 3, myös koko työn osalta olisi oikeastaan ollut hypermediaalinen. Työ sijaitsisi silloin käytännössä tiedostona joko tietoverkossa tai erillisellä tallennusvälineellä. Osoittamalla notaatioesimerkkiä tai sitä kuvaavaa tekstiä, tai jopa erikseen yksittäisiä sanoja, avautuisi tekstin oheen kyseinen musiikki erikseen valmistettuna kuva- ja äänitallenteena. Hypermedia mahdollistaisi myös tehokkaan linkittämisen tekstin eri osien välille. Vaikkapa neljännen luvun muotokaavion kutakin soitto-tekniikkaa osoittamalla lukija saisi esiin luvun 3 sitä selittävän tekstin, josta puolestaan aukeaisi videoesimerkki, ja niin edelleen. Tälle kirjalliselle työlle Sibelius-Akatemian taholta asetetut vaatimukset ja rajoitteet sekä toisaalta myös tekijään kohdistuvat taloudelliset tekijänteet kuitenkin estivät tällä kertaa hypermediaalisen esittämisen. Lachenmannin notaatiotradition kokoamisessa yksiin kansiin suomenkielisiä lukijoita varten on tämä työ mielestäni onnistunut<sup>3</sup>.

Voidaan myös kysyä, onko työ riittävän laaja tarkoitukseensa nähden. Tarjoamani satsiesimerkkejä esittelevän analyysiluvun ei voida luonnollisestikaan katsoa olevan tekniikoiden kirjavuuden huomioon ottaen kaikenkattava. Jo yhden Lachenmannin jousikvartetton riittävän syvälinen analyysi sellaisenaan ylittäisi tälle työlle soveliaan laajuuden, puhumattakaan kaikista kolmesta. Lisäksi tämän työn kuormittaminen pitkällä teosanalyysillä tuskin palvelisi sen alkuperäisestä kysymyksenasettelusta kiinnostuneen etua – oli hän sitten esittäjä tai säveltäjä. Ilman mitään musiikillista kontekstia tekniikoiden ymmärtäminen kuitenkin hämärtyisi, tai ei ainakaan olisi kovinkaan mielekäästä, kiinnostavaa ja omaa sävellystyötä inspiroivaa. Luvun 4 muotokaaviot tasapainottavatkin "itsepalveluperiaatteella" soitto-tekniikoiden ohjeen ja musiikillisen kontekstin suhdetta. Luvussa 5 taas esitellään mielestäni varsin kattavasti sel-

---

<sup>3</sup> Lienee selvää, että mikäli pystyisin osoittamaan tämän työn toteutusta kohtaan kritiikkiä ja puutteita, menisin korjaamaan kyseiset paikat ennen näiden johtopäätösten kirjoittamista.

laisia *sävellyksellisiä* periaatteita, joita Lachenmann jousikvartetoissaan laajennettuihin soittotekniikoihin liittyen selvimmin käyttää, – ja joita käytännöllisesti katsoen voi myös lyhyiden nuottiesimerkkien kautta tässä työssä esitellä. Huomautettakoon, että runsaimmin eri soittotekniikkoja sisältävässä *Gran Torsossa* eri soittotekniikat esiintyvät pääosin omissa taitteissaan, ja tekniikoiden assosioituminen toisiinsa tapahtuu enemmänkin muodon kuin tekstuurin tasolla.

On syytä vielä erikseen todeta, että vaikka tämä työ esittelee monipuolisesti erilaisia jousisoittimien soittotekniikoita Lachenmannin jousikvartettojen pohjalta, vaatii – ainakin omien soittokokemuksieni perusteella – jousikvartettiin kuulumattoman kontrabasson erityispiirteiden huomiointi erillistä tutkimusta. Kielten paksuudesta ja soittimen koosta riippuen kaikkia vaikkapa sellolla toimivia tekniikoita ei voida sellaisenaan siirtää sille. Kuten kaikessa laajennetuilla soittotekniikoilla säveltämisessä, tulee säveltäjän konsultoida soittajaa sekä myös mielellään itsekin käydä tekniikat läpi soittimella.

## 6.2 Tulosten arviointia

Olisi varmasti kaikkien etu, että kaikki säveltäjät notatoisivat samat äänitapahtumat samoilla symboleilla, sikäli kun näin toimiminen ei hämää heidän taiteellisten intentioidensa välittymistä.<sup>4</sup> Niiltä osin kuin vakiintunut nuottikirjoitus ei heidän tarkoituksiaan pysty palvelemaan, tulisi heidän soveltaa mahdollisimman pitkälle jo olemassa olevia merkintöjä ja rakentaa mahdollista uutta notaatiota loogisesti niiden pohjalta. Länsimainen nuottikirjoitus perustuu symbolien ymmärtämiseen, emmekä esimerkiksi kirjoita musiikkia muistiin sanoin. Vaikka se olisikin toki mahdollista, ei se olisi kovinkaan tehokasta. Näin ollen laajennettujen soittotekniikoiden selittäminen pelkästään sanallisesti normaalin notaation yläpuolella ei ole pitkälle vietyä kestävä, vaikka se esimerkiksi yhtä poikkeavaa äänentuottotapaa harvoin käyttävälle säveltäjälle saattaisikin näyttäytyä houkuttelevana vaihtoehtona – etenkin kun ottaa

---

<sup>4</sup> On otettava huomioon, että 'taiteellinen intentio' on sisällöltään määrittelemätön, "ääretön", ja että taiteilijat usein tietoisesti pyrkivät taiteen määritelmäyrytysten ulkopuolisiin ilmaisukeinoihin. Voidaan vaikkapa kuvitella taiteilija, jonka tarkoituksena on mahdollisimman huonosti, epästandardoidusti nuotintetun musiikkinsa kautta käsitellä teoksillaan kommunikaation vaikeutta, tehdä sitä näkyväksi. Lauri Mäntysaaren konserttiarvion perusteella ymmärrän newyorkilaisen Alexander Nessin teoksen *Ideomania* (2009) olevan esimerkki tällaisesta (Mäntysaari 2010).

huomioon yleisempien nykyään käytettyiden notaatio-ohjelmien kömpelyyden. On kuitenkin lopulta pakko muuttaa sanoja symboleiksi, jotta kirjoitetusta saadaan haluttua soivaa lopputulosta tehokkaasti kuvaavaa, nopealukuista, ja miellyttävää soittaa. Monesti tämä tarkoittaa pelkästään sen määrittämistä, mikä erikoisnuottipää viittaa mihinkin soittotapaan.

Kuten edellä mainitsin, pääasiassa uusia teoksia esittävät, kansainvälisesti aktiiviset muusikot (esimerkkinä Arditti-kvartetti, ks. luku 1) ovat toivoneet laajennetun jousisoitinnotaation yhtenäistämistä nimenomaan Lachenmannin perinnettä noudattavaksi. Jousisoittimien erikoissoittotekniikoiden standardisointi Lachenmannin pohjalta on aikamme musiikin notaation universaalien yhtenäistämisen kannalta ehkä helppoin välitavoite. Malliksi otettava notatoinnin tapa on sekä olevassa olevaan notaatioon helposti integroitava että kyseisten instrumenttien soittotekniikoiden laajentamisessa kaikkein pisimmälle viety, tunnettu ratkaisu. Lisäksi Lachenmannin notaatiomerkkejä on mahdollista helposti laajentaa entisestään niiden omien periaatteiden mukaisesti, minkä näemme jo Lachenmannin kvartettojen kehityksessä<sup>5</sup>. Sanallisesta informaatiosta kuitenkin tuskin koskaan päästään eroon, sillä uusia, selittämistä vaativia tekniikoita keksitään jatkuvasti. Toisaalta jo nyt on teknisesti mahdollista liittää digitaalisessa muodossa olevaan partituuriin laajennettujen soittotekniikoiden esitysohjeet videona.

Lachenmannin notaation loogisuus ja laajennettavuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Lachenmannin jousisoitinnotaation voisi ottaa sellaisenaan kansainväliseksi standardiksi. Paitsi, että on joitakin tekniikkoja, jotka eivät Lachenmannin musiikkiin lainkaan sisälly (esimerkkinä koputukset), on myös syytä ottaa huomioon Lachenmannin ottamat niin kutsutut "taiteelliset vapaudet" hänen kehittäessään notaationsa kuitenkin ensikädessä omaa musiikkiaan varten.

Lähetin luvun 3 tammikuussa 2012 suomalaiselle alttoviulisti-säveltäjä Max Savikankaalle, joka paitsi tuntee soittimensa erittäin hyvin, on myös käyttänyt paljon siitä löytämiään erikoissoittotekniikoita myös muiden soittamiksi tarkoitetuissa sävellyksissään. Nuotintamisen problematiikka on siis hänelle tuttua. Savikangas antoi-kin<sup>6</sup> paljon hyvää ja mielenkiintoista kritiikkiä koskien Lachenmannin ratkaisuja.

---

<sup>5</sup> Esimerkiksi *Gridossa*, kun tallan päältä soitetaan sordiinoa, jolloin talla-avaimen päälle on piirretty neliö kuvaamaan puista sordiinoa.

<sup>6</sup> Sähköpostikeskustelu 27.–28.1.2012.

Pääosa kritiikistä kyseenalaisti sellaiset tilanteet, joille Savikankaan mielestä on jo olemassa vakiintunut, perinteinen merkintätapa. Tämä koskee vaikkapa **oikean käden viivastoa** (verrattuna merkintöihin *sul tasto*, *sul pont.*) tai kosketuskohtaa jouhilla ilmaisevaa **pystyjanaa** (joka onkin *Reigenista* eteenpäin korvattu numeroilla; Savikankaan mukaan jousisoittajilla on oma merkintänsä, jossa jana on vaakatasossa). Lachenmannin notaatiotapojen puolustus kumpuaa niiden käyttötavasta, jota voitaisiin kutsua myös 'nuottiavainperiaatteeksi': koska musiikin on mahdollista sisältää hyvinkin nopeaa portaattonta liikettä tekniikan mahdollistamalla ilmaisuskaalalla (vrt. 5.1.), ja koska musiikki joka tapauksessa etenee paperilla vasemmalta oikealle, ei tekniikkaa Lachenmannin tapaa paremmin voi nähdäkseni esittää. Nuolien lisääminen tiheästi esiintyvien sanallisten selitysten tai niiden lyhennelmien väliin kun suotta abstrahoi musiikkia ja tekee siitä hankalammin luettavaa (esim. *s.p.* → *s.t.* → *ord.* → *poco s.p.* → *al dito*, jos kyseessä olisi vaikkapa puolen sekunnin aikana tehtävä **jousiliike** *col legno*).

Muu Savikankaan esittämä kritiikki käsittelee muun muassa *saltando*- ja *flautato*-soittoa. Kiinnostavaa on se, miten Lachenmann Savikankaan mukaan tulkitsee perinteisten jousilajien nimiä osittain väärin. **Arco saltando** on perinteisesti jousen pomppimista nopeasti edestakaisin jousen puun antamalla ponnahdusenergialla, kun taas kielen elastisuudesta ponnahdusenergiansa saavaa **legno saltandoa** kutsuttaisiin Savikankaan mukaan ennemmin ranskalaisilla nimillä *jeté* tai *ricochet*. Erona on paitsi ponnahdusenergian lähde, myös se, että jousen puuosalla soitettaessa jousi liikkuu koko ajan samaan suuntaan (toistuva vetojousi), jouhilla soitettuna taas edestakaisin (veto- ja työntöjousen vuorottelu), Savikangas kertoo. Tästä paljastuu, että Lachenmannilla soiva lopputulos on ehkä kuitenkin tärkeämpää kuin soittotapahtuman fyysisyys. Toisaalta voidaan katsoa myös Lachenmannin järkeistäneen monikielistä ja sekavaa viuluterminologiaa, tekniikoiden toteutus kun kuitenkin tarkasti määritellään.

Myös **flautaton** määrittely sai Savikankaalta kritiikkiä: Lachenmannhan yhdistää siihen paitsi ennen kaikkea kevyen jousipaineen, myös jousen liikkumisen nopeasti kielten yli. Perinteisesti *flautando* (huom. kirjoitusasu) taas on tarkoittanut vain hyvin kevyttä jousipainetta. Toisaalta voidaan katsoa *flautaton* olevan Lachenmannin kehittämä, säveltasoisuutta häivyttävä yhdistelmätekniikka: hän itsekkin sanoo lainanneensa termin opettajansa Luigi Nonon teoksesta *Varianti*, vaikkakaan tekniikat eivät

sen tarkemmin asiaa määrittelemättä hänen mukaansa "kohtaakaan avain sataprosenttisesti" (Lachenmann 1996, 227–246)<sup>7</sup>.

Mikäli jonkinlainen nuotinkirjoittamisen standardi jousisoittimien laajennetuille soittotekniikoille joskus kehitetään, on sitä tehtäessä hyvä erottaa toisistaan jousenkäytön kolme perusmuuttujaa: (1) jousipaine, (2) jousen liikkeen nopeus, ja (3) jousen osumakohta kielellä. Jopa Lachenmannin tapaisella, äänentuottotavoiltaan hyvin moninaisen musiikin säveltäjälläkin kun on tapana käyttää teoksissaan soittotekniikoita, joissa eri soittamisen osatekijät yhdistyvät halutuiksi koetuilla tavoilla sen sijaan, että musiikissa käytäisiin kaikki mahdolliset yhdistelmät systemaattisesti läpi.

Sikäli kun Lachenmannin jousisoitinnotaation voidaan katsoa toimivan suositeltavana pohjana nuotinnosstandardiksi, ei tilanne ole yhtä ruusuinen muiden soittimien kohdalla. Vaikkapa huilun tapauksessa meidän pitäisi käydä läpi paljon suurempi joukko eri säveltäjien tuotantoja ja niissä esiintyviä merkintätapoja saadaksemme edes jokseenkin kattavan otoksen siitä, mitä huilulla on tähän mennessä tehty. Tämän seurauksena joutuisimme selvittelemään paljon ristikkäisyyksiä ja päällekkäisyyksiä, samanlainen symboli kun voi uusien tekniikoiden yhteydessä tarkoittaa eri säveltäjillä hyvinkin erilaisia asioita.

Yhtenäistävääkin työtä kuitenkin jo tehdään, mistä hyvänä esimerkkinä toimii Carin Levinen huiluopas *The Techniques of Flute Playing* (Levine 2002). Levine kirjoittaa alkupuheessaan kirjansa toimivan paitsi eri tekniikoiden kuvauksena, myös nuottiesimerkkiensä puolesta "oppaana säveltäjille silmälläpitäen aikamme huilumusiikin notaation yhtenäistämistä" (Levine 2002, 7)<sup>8</sup>. Kirjan esimerkit ovat kaikki Levinen valitsemista eri säveltäjien huilukappaleista, joten lievää hajontaa niidenkin nuotinnostyyliin sisältyy. Silti kovasti muista poikkeavia nuotinnostapoja kehittäneet säveltäjät ovat saaneet joko vain vähän tilaa (esim. Heinz Holliger) tai loistavat kokonaan poissaolollaan (esim. Robert Dick). Tämä on yhtenäistäminen huomioon ottaen periaatteessa ymmärrettävää ja välttämätöntäkin, kunhan kaikki kuviteltavissa olevat soittotekniikat tulevat nuottiesimerkein esitettyä: suositaan nuotinnostapoja, jotka

<sup>7</sup> Suomenos tekijän.

<sup>8</sup> Kokonaisuudessaan tämä keskeltä lainattu lause kuuluu saksaksi (lainattu osa *kursivoituna*): "AusBerdem sind gängige Notationsformen mit abgebildet, die gleichermaßen für Komponisten als Ratschläge zur Vereinheitlichung der zeitgenössischen Flöten-Notation gedacht sind." Kirjassa oleva englanninos: "Examples of current forms of notation are also provided which are at the same time intended as a guide for composers with an eye toward standardizing contemporary flute notation". (Levine 2006, 7.) Suomenos tekijän.

ovat laajimmin levinneitä ja parhaiten perinteiseen notaatioperinteeseen liitettävissä. Bärenreiter-kustantamon lupaavasti kasvavaa *The Techniques of ... Playing* -kirjasarjaa<sup>9</sup> selattaessa kuitenkin huomataan, kuinka sarjan eri osien välillä jotkut symbolit (nuottipäät) vaihtavat merkityksiä soittimen vaihtuessa.

Tarkasteltaessa Lachenmannin eri soitinperheitä yhdisteleville kokoonpanoille säveltämiä teoksia taas huomataan, kuinka samankaltaiset äänet on myös notatoitu samannäköisesti vaikka soitinperheet ja tarkat tuottotavat vaihtuvat. Esimerkki: nelilömäiset nuottipäät kuvaamassa sekä puhallinsoittimien ilmaääniä (joiden korkeutta voi muuttaa sormituksin) että jousisoittimien säveltasottomia, puuhun kohdistuvia jousen hankausääniä (joiden suhteellinen äänenkorkeus riippuu soittopaikasta ja soitimesta). Kuvaavaa tilanteelle kuitenkin on, ettei Carin Levinen ansiokkaasti yhtenäistämistä kohti menevässä ja soittotekniikoita erittäin laajasti esittelevässä huilukirjassa ole yhtään esimerkkiä yhdestäkään Lachenmannin huilustemmasta (Levine 2002). Nämä kannatettavat standardoinnin lähteet eivät siis kohtaa. Itse olenkin sävellyksissäni päättynyt integroimaan käyttämäni notatioon merkintätapoja aina sen mukaan, mitkä säveltäjät ja mitkä teokset ovat kulloisenkin soittimen laajennettujen soittotekniikoiden kannalta keskeisimpiä, mutta samalla pyrkien välttämään ristiriitaisuuksia eri soittimien välillä. Käytännössä tämä tarkoittaa ensemblekappaleen tapauksessa mahdollisimman käyttäjäystävällisten, "huomaamattomien" kompromissien löytämistä: Kompromisseja soitinkohtaisten – pääasiassa uutta luovista, klassikon asemaan nousseista soolokappaleista nousevien – notaatioperinteiden (huilun tapauksessa Levine) ja sointi-ihanteelle ominaisten, myös äänen kuultavia ominaisuuksia havainnollisesti symboloivien notaatioperinteiden (hälymusiikin tapauksessa Lachenmann) välille.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Kirjasarjan samalla kaavalla rakennetuissa nimissä '...' korvautuu merkinnässäni kulloisenkin kirjan aiheena olevan soittimen nimellä: *The Techniques of Flute Playing* (2002), *The Techniques of Oboe Playing* (1995/2001), *The Techniques of Bassoon Playing* (2009), jne.

<sup>10</sup> Lachenmann ei ole kirjoittanut *Pressionia* (sello), *Guiroa* (piano) tai *Dal nienteä* (klarinetti) vastavaa soolokappaletta huilulle, eikä hänen huilumusiikistaan löydy tekniikkaa, jota joku toinen säveltäjä ei olisi käsittäkseni jo ennen häntä huilulla käyttänyt.

### 6.3 Joitakin jatkotutkimusideoita

Lopuksi vielä mahdollisia jatkokehittelyideoita tämän työn aiheeseen liittyen.

Soittotekniikoiden käytön analyysiä voitaisiin mahdollisesti jatkaa eteenpäin tekemällä teoksista luvun 5 viimeistä esimerkkiä vastaavia reduktioita tai soittotekniikoita luokittelevia taulukoita, kuten Alberman omassa artikkelissaan (tosin vain pelkän tuottotavan mukaan) tekeekin (Alberman 2005, 49). Tietoteknisin tai graafisin keinoin taulukoista voitaisiin tehdä hypermediaalisia ja muuntuvia niin, että niillä voitaisiin näyttää yhteyksiä toisaalta soittotekniikan tuottotavan ja toisaalta sen kuulokuvan perusteella. Tällaiset esitykset voisivat suoraan toimia uuden sävellyksen lähtökohtina, olla sen luonnosteluvaiheen apuna. Hypermediaalinen esittelytapa tulisi tässäkin parhaiten kyseeseen.

Taiteelliseen tutkimukseen suuntautunut säveltäjä voisi myös tehdä mahdollisimman täydellisen kartoituksen jousisoittimen äänentuottomahdollisuuksista. Tämän on ollut Lachenmannin lähtökohtana, mutta kuten huomataan esimerkiksi säveltäjän tavoista määritellä erilaiset *saltandot* ja *flautato*, ei se ole aivan kaikenkattavaa. Mahdollisimman tyhjentevän analyysin jälkeen säveltäjä voisi koota soittotekniikat yhteen Lachenmannin jo luomaa notaatiota täydentäen, ja taulukoida sitä eri tavoin.

Myös eri soittimien eroja vaikkapa eri kohdista koppaa soitettujen jousen hankausäänien (tai koputusten, "pizzicatojen"...) suhteellisissa säveltasossa voitaisiin analysoida, jolloin vaikkapa puhaltimien ilmaäänien (tai suokappaleen taputuksien, slap-tongue'ien...) imitointi vaikkapa ensemblekappaleissa voisi olla tarkempaa. Voitaisiin myös laatia lista varoituksista, mitä tulee soittotekniikoiden väärän tai liian kovakouraisen käytön mahdollisesti aiheuttamiin vaurioihin.<sup>11</sup>

Resonanssia ja jälkikaikuja sävellyksissään paljon käyttänyt Lachenmann ei ole missään teoksessaan ottanut kantaa jousisoittimien koppien luontaisiin resonansseihin, jotka tulevat esille niin kutsutuissa susisävelissä<sup>12</sup>. Myös sellaiset äärimmäisen

---

<sup>11</sup> Esimerkki: **pizzicato fluido** kuluttaa helposti ainakin joidenkin jousten kiristysruuvien helmiäiskoristelun korjauskuntoon nopeasti; samoin soittaminen kiristysruuvilla on kohtuuttoman kömpelöä verrattuna vaikkapa metalliseen tangon tai putken käyttöön. Tämä tutkimusaihe voisi olla hyvä vaikkapa soitinrakentajan tai -korjaajan oppinäytetyöksi.

<sup>12</sup> Susisävel on erityisesti sellloissa esiintyvä ulvova ääni, jossa soiva kieli värähtelee lähellä kaikukopan ominaisresonanssia ja syntyy eräänlainen huojuntailmiö soivan kielen luonnollisten yläsävelien ja kaikukopan resonanssin välille. Jännittävä esimerkki tätä ilmiötä hyödyntävästä teoksesta on Eliane Radiguen sooloselloteos *Naldjorlak* (2005).

hiljaiset äänet, jotka Lachenmannkin on jättänyt käyttämättä (vaikkapa erilaiset hankaukset ja silittelyt käsin), voitaisiin tuoda äänenvahvistuksen keinoin kuuluviin ja tarkemman luokittelun alle.

Jo pelkkien jousisoitinten keinovarojen tutkimuksessa riittääkin siis vielä paljon työtä.

---

## LÄHDELUETTELO

- Alberman, David 2005. Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 24(1), 39–55.
- Albertson, Dan (toim.) 2004. *Contemporary Music Review*, 23(3/4): Helmut Lachenmann: Inward Beauty. Oxfordshire: Routledge Abington.
- 2005. *Contemporary Music Review*, 24(1): Helmut Lachenmann: Music with Matches. Oxfordshire: Routledge Abington
- Arditti Quartet 2007. *Helmut Lachenmann Streichquartette*. CD-levy, äänitetty 26.–28.6.2006 (Bonn). Wien: KAIROS Music Production.
- Barrett, Natasha 2007. *Happy New Ear*. Natasha Barrett self-portrait.  
<http://www.norden.org/en/nordic-council/the-nordic-council-prizes/music-prize/previous-prize-winners-and-nominees/prize-winner-2006/natasha-barrett-self-portrait>. Luettu 26.2.2012.
- Guedes, Carlos 1996. *Pierre Schaeffer, musique concrete [sic], and the influences of the compositional practice of the twentieth century*. Julkaisematon.  
[http://web.mac.com/carloguedes/iWeb/HTM/Media\\_files/Schaeffer-1.pdf](http://web.mac.com/carloguedes/iWeb/HTM/Media_files/Schaeffer-1.pdf).  
 Luettu 26.2.2012.
- Heathcote, Abigail 2010. Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann. Teoksessa Paddison, Max & Deliège, Irène (toim.) *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*, 331–348. Liège: Ashgate.
- Henze, Hans Werner 1983. 13. Oktober abends. Teoksessa *Die englische Katze: Ein Arbeitstagebuch 1978–82*, 345–46. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hockings, Elke 1993. A Portrait of Helmut Lachenmann. *Tempo*, New Ser., No. 185, 29–31.
- 1995. Helmut Lachenmann's Concept of Rejection. *Tempo*, New Ser., No. 193, German Issue, 4–14.
- 2005. All Dressed Up and Nowhere to Go. *Contemporary Music Review*, 24, Vol. 1, 89–100.
- Jahn, Hans-Peter 1988. Levynkansiteksti. Berner Streichquartett (esitt.) *Helmut Lachenmann – Gran Torso / Salut für Caudwell*. Col legno.
- Jahn-Bosset, Hans-Peter 2005. Fear of...? Essayistic Miniatures on *Grido*.  
*Contemporary Music Review*, 24, Vol. 1, 31–38.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (toim.) 2006. *Der Atem des Wanderers. Der Komponist Helmut Lachenmann. Symposium, 17. und 18. September 2005, Alte Oper Frankfurt am Main*. Mainz: Schott Musik International.

- Koch, Gerhard R. 2008. Wanderers Taglied. Levykansiteksti. Julkaisussa Ensemble Modern 2008 *Concertini | Kontrakadenz*. Ensemble Modern Medien EMSACD-001. CD-levy.
- Lachenmann, Helmut 1980. The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo*, New Ser., No. 135, 20–24.
- 1988 (1971). *Gran Torso, Musik für Streichquartett* (1971/76/88). Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1989. *II. Streichquartett "Reigen seliger Geister"* (1989). Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1995. On Structuralism. *Contemporary Music Review*, 12, 93–102.
- 1996. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* (toim. Josef Häusler). Breitkopf & Härtel/Insel, Wiesbaden.
- 1997. Open Letter to Hans Werner Henze. *Perspectives of New Music*, 35, 189–200.
- 2002 (2000). *III. Streichquartett "Grido"* (2000/01, Fassung Oktober 2002). Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 2004. On my Second String Quartet (*Reigen seliger Geister*). *Contemporary Music Review*, 23(3/4), 59–79.
- 2007. Grido. Levykansiteksti. Julkaisussa Arditti String Quartett 2007 (esitt.) *Streichquartette*. KAIROS 0011262KAI. CD-levy.
- Levine, Carin 2002. *The Techniques of Flute Playing – Die Spieltechnik der Flöte*. Toim. Christina Mitroboulos-Bott. Englanninkielinen käännös Laurie Schwarz. Kassel ; Basel ; Lontoo ; New York, NY ; Praha : Bärenreiter.
- Mosch, Ulrich 2008. Lachenmann, Helmut. *Grove Music Online*. Luettu 3.1.2008.
- Mäntysaari, Lauri 2010. Suu poikki, taide taiteena!  
<http://www.amfion.fi/paivakirjat/suu-poikki-taide-taiteena/>. Luettu 17.2.2012.
- Nyffeler, Max 2006. Krawall im Saal: Eduard Brunner über seine Erfahrungen mit der Musik von Helmut Lachenmann und die Zusammenarbeit mit dem Komponisten. *Neue Zeitschrift für Musik*, 167(1), 32–33. Mainz: Schott Musik International.
- Pace, Ian 1998a. Positive or Negative 1. *The Musical Times*, 139 (1859), 9–17.
- 1998b. Positive or Negative 2. *The Musical Times*, 139 (1860), 4–15.
- Raasakka, Ville 2010a. Muistin varassa. <http://www.amfion.fi/paivakirjat/muistin-varassa/>. Luettu 20.4.2010.
- 2010b. *Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut Lachenmannin pianokonsertossa Ausklang (1985)*. Sibelius-Akatemian sävellyksen ja musiikinteorian osaston kirjallinen työ.
- Ryan, David 1999. Composer in Interview: Helmut Lachenmann. *Tempo*, New Ser., No. 210, 20–24.

- Schaeffer, Pierre 1950. Introduction à la musique concrète. Teoksessa Serge Moreux (et al.) *La musique mécanisée (Polyphonie 6)*, 30-52. Pariisi: Éditions Richard Masse.
- 1952. *À la recherche d'une musique concrète*. Pariisi: Éditions de Seuil.
- 1966. *Traité des objets musicaux*. Pariisi: Éditions de Seuil.
- Stoll, Rolf W. (toim.) 2006. *Neue Zeitschrift für Musik: Das Magazin für Neue Töne*. 167(1): Helmut Lachenmann. Mainz: Schott Musik International.
- Svoboda, Mike 2004. *NUN—An Inside View*. *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 3/4, 161–164.

## LIITTEEN KUVAUS

1 CD-levy (11 raitaa, kesto 6 minuuttia 47 sekuntia)

Raidat:

- [1] Luku 5, Esimerkki 1: *Arco flautato* -glissandoja sellolla (*Gran Torso*, t. 47–58)
- [2] Luku 5, Esimerkki 2: Nopeita, jousen puulla tehtyjä horisontaalisia jousiliikkeitä (*Grido*, t. 38a–43)
- [3] Luku 5, Esimerkki 3: Hitaita jousiliikkeitä *flautato*-soitossa (*Grido*, t. 319–328)
- [4] Luku 5, Esimerkki 4: Glissandoja lisätyllä jousipaineella *tutti* (*Gran Torso*, t. 226–332)
- [5] Luku 5, Esimerkki 5: Glissandomaisia kulkuja jousen kiristysruuvilla (*Gran Torso*, t. 164–169)
- [6] Luku 5, Esimerkki 6: Tallan puuta, viritystappia ja kierukkaa jousella (*Reigen seliger Geister*, t. 54–57)
- [7] Luku 5, Esimerkki 7: Pizzicato-kaksoisotteita äärikielillä, kynsipizzicato, vasemman käden pizzicato, sointuja plektralla, jälkisoiteja, plektralla tallan takaa (*Reigen seliger Geister*, t. 280–284)
- [8] Luku 5, Esimerkki 8: Tallan puuta jousella ja korkea hiljainen huiluääni (*Reigen seliger Geister*, t. 167–170)
- [9] Luku 5, Esimerkki 9: Lisätty jousipaine "säveltasoistetaan": glissandoja ja pisteitä, jotka rinnastuvat muilla soittotekniikoilla luotuihin glissandoihin ja pisteisiin (*Gran Torso*, t. 244–269)
- [10] Luku 5, Esimerkki 10: 'Hukuttaminen': siirtyminen asteittain tallan päälle, millä välillä vasenta kättä muutetaan (*Reigen seliger Geister*, t. 26–30)
- [11] Luku 5, Esimerkki 11: Lisätty jousipaine rinnastuu muilla soittotekniikoilla tuotettuihin repetitioihin (*arco balzando*), arpeggioihin/glissandoihin (*legno balzando*, *legno saltando*, kynsipizzicato, *flautato*-glissando, flageoletiglissando, pizzicato tallan takaa, sivuttaiset jousiliikkeet *legno*) ja pisteisiin (Bartók-pizzicato täysin tukahdutetuilla kielillä) (*Gran Torso*, t. 177–193)