



SUSANNA VÄLIMÄKI & JUHA TORVINEN

Stockhausenin *Helikopterijousikvartetto* ja käsittemusiikin haaste

Käsittemusiikki kohdistaa huomiomme musiikin käsitteeseen. Sitä voidaan pitää musiikkifilosofian kokeellisena muotona, joka kysyy, mitä ja milloin musiikki on. Filosofinen argumentaatio on korvattu tilassa ja ajassa liikkuvilla äänillä, esineillä, kuvilla, eleillä ja toiminnoilla. Tämä synnyttää kokijassa usein hämmennystä, ärtymystä ja pitkästyistä – otollisen tilan syventyä ihmettelemään vaikkapa musiikin suhdetta oliomaisuuteen, kokemuksiimme ja ympäröivään todellisuuteen. Yksi esimerkki tällaisesta filosofiseen pohdintaan pakottavasta teoksesta on Karlheinz Stockhausenin 1993 valmistunut kvartetto.

S aksalaisen Karlheinz Stockhausenin (1928–2007) *Helikopterijousikvartetto* (Helikopter-Streichquartett, 1993) on viime vuosikymmenien tunnetuimpia taidemusiikin teoksia. Sen poikkeuksellinen suurellisuus, vaikea toteutettavuus ja arkipärin kannalta tolkutun konsepti ovat taanneet teokselle hyvän medianäkyvyyden missä ikinä sitä onkaan esitetty tai vain suunniteltu esitettäväksi.

Teoksen kokoonpano on perinteinen jousikvartetti sekä neljä helikopteria lentäjiineen ja ääniteknoineen, äänen ja kuvan välityslaitteisto, miksaaja ja juontaja (*ad libitum*). Puolituntisessa teoksessa neljä muusikkoo soittaa omissa lentävissä helikoptereissaan. Jokaisessa kopterissa on kolme mikrofonia, videokamera ja äänitekno, joka huolehtii soittimen, helikopterin ja soittajan puheen äänellisestä tasapainosta. Ääni ja kuva välittyvät mikrofonien ja kameroiden välityksellä niin sanottuun maakeskukseen, jonka kaiutin- ja videotorneista yleisö seuraa teosta juontajan johdolla ja miksaajan huolittamana. Ennen lentoa juontaja esittelee yleisölle jousikvartetin jäsenet ja kertoo teknisestä toteutuksesta. Lennon jälkeen hän esittelee lentäjät sekä vastaa esittäjien ja yleisön yhteisestä keskustelutilaisuudesta tavalla, joka tuo mieleen NASA:n astronautteja tutuiksi tekevät tiedotustilaisuudet.

Teos kantaesitettiin 26. kesäkuuta 1995 Amsterdamin esittävään taiteeseen keskittyvällä Hollanti-festivaalilla. Esittäjinä olivat Arditti-kvartetti ja Alankomaiden Kuninkaallisten ilmavoimien erikoislentoryhmä Grasshoppers. Stockhausen itse miksasi ja juonsi esityksen.¹

Alankomaalainen elokuvaohjaaja Frank Scheffer teki kantaesityksestä ja sen valmisteluista dokumenttielokuvan *Stockhausenin Helikopterijousikvartetto* (Helicopter String Quartet, Alankomaat & Saksa 1995). Siinä nähdään, miten kamarimusiikkiyhtyeen jäsenet tepas-

televat kukin yhteen jo käynnissä olevaan helikopteriin. Jokaisella on erivärinen, partituurin värisymboliikkaa noudattava paita. Samalla säveltäjä selittää teoksensa kulkua, kuten paitojen värien merkitystä. Sitten helikopterit ampaisevat Amsterdamin sataman ylle.

Turvavöin istuimiin köyetyt soittajat sahaavat soittimiaan vimmatusti. Josten liikkuvista tremololinjoista koostuva kudos sulautuu saumatta helikopterien roottorien hälyyn, ja musiikin perussointi rakentuu ylös ja alas liukuvien surinalinjojen kovaäänisestä hälymatosta². Jousisoittajat eivät kuule toistensa soittoa vaan soittavat kuulokkeista kuulemansa metronomin tahtiin. Paikoin joku heistä karjaisee päähän kiinnitettyyn mikrofoniiin yhteissoittoa ilmentäviä (mutta vain miksaajalle ja yleisölle välittyviä) saksankielisiä numeroita venyttäen ja täryyttäen ääniteitä lentoääniä jäljittelevällä tavalla.³

Lähtökohtana hämmennys ja epäusko

Näky on hämmentävä. Todellako jousikvartetti soittaa lentävissä helikoptereissa? Ääniraita vaikuttaa yksitoikkoisessa hälyisyydessään ikävyyttävältä ja epämiellyttävältä, mikä sekin herättää epäuskoa: tämän musiikillisen kudoksenko takia kaikki vaiva on nähty? Hämmennystä ei vähennä tietoisuus siitä, että *Helikopteri* on vain pieni osa 29 tuntia kestävästä ja seitsemälle päivälle jakautuvasta *Valo*-oopperasyklistä.

Samalla dokumentti kuitenkin kiehtoo mieltä, koska teoksen konsepti huvittaa surrealismissaan. Nimenomaan teoksen perustava *idea* herättää mielenkiintoa pikemminkin kuin sen äänimaailma. Tämä kieli teoksen voimakkaasta käsittemusiikillisesta ulottuvuudesta.

Teos ei taivu välittömästi eikä siististi valmiisiin käsitelokuikiin tai affektilokeroihin. Se ei ilmennä sellaista teoksen oliomaisuutta, johon taidemusiikkiesityksissä on

totuttu. Sen sijaan teos tuntuu vaativan kokijaltaan huomattavaa älyllistä ponnistelua. Aistilliseen havaitsemiseen liittyvien ulottuvuuksien merkitys tuntuu teosta vastaanottaessa vähenevän – tai ainakin poikkeavan musiikkiin yleisesti liitetystä havaintomuodoista – samalla kun ajateluun ja älylliseen pohdintaan liittyvien ulottuvuuksien paino kasvaa eksponentiaalisesti⁴. Mistä tässä on kysymys? Onko tämä musiikkia? Onko teos toteuttamisen arvoinen? Onko tällaisessa sävellyksessä mieltä ja jos on, niin mistä sitä voisi etsiä? Mitä musiikki on?

Lähestymme näitä kysymyksiä Stockhausenin *Helikopteri-jousikvarteton* tärkeänä sisältönä. Toisin sanoen tarkastelemme teosta 'käsittemusiikin' näkökulmasta.⁵ Lähestymistapamme perustuu ennen kaikkea kuvataiteen tutkimuksen piirissä tehdyn käsitetaiteen teoretisoinnin musiikintutkimukselliseen käännökseen, jossa näkökulmaa sovelletaan äänelliseen ja soivaan taiteeseen. Teoksen osalta tarkastelumme pohjaa sen partituuriin ohjeteksteineen, säveltäjän muihin teosta koskeviin selostuksiin, Arditti-kvartetin levytykseen ja Schefferin ohjaamaan dokumenttielokuvaan⁶. Olemme hyödyntäneet myös teoksen eri toteutuksia koskevia media-aineistoja, kuten esityksiä käsitteleviä tapahtumakuvauksia ja kritiikkejä sekä esityksistä otettuja valokuvia ja audiovisuaalisia tallenteita.

Pureudumme seuraavassa tapoihin, joilla *Helikopteri* haastaa musiikkia ja maailmaa koskevaa ajattelua. Tarkastelemme ensin käsittemusiikin käsitettä ja tämän jälkeen yhtä käsittemusiikille, ja erityisesti Stockhausenin teokselle, ominaista piirrettä, jota kutsumme termillä *käsitteen aineellistuma*. Sillä tarkoitamme ideoiden esittämistä konkreettisten symbolien keinoin. Keskeisiä aineellistettavia teoksessa ovat muun muassa ilman, äänen suunnan, maailman, kosmoksen ja valon käsitteet. Niin ikään teoksen kumouksellinen suhde jousikvartettoperinteeseen johdattaa pohtimaan teoksen suhdetta (kamari)-musiikkiin sekä musiikkiin ihmeen ja käsittämättömän metaforana. Lopuksi tarkastelemme *Helikopteria* musiikkina, joka hahmottuu itse itsensä metaforana, sekä pohdimme käsitteellisyttä musiikin yhtenä ominaisuutena.

Käsittemusiikki 1

Käsittemusiikki ei muodosta niin suurta diskurssia tai perinnettä kuin kuvataiteen piiriin luokiteltava käsitetaide. Käsittemusiikki ei ole musiikintutkimuksessa yleisesti käytetty termi eikä käsittemusiikki-nimistä genreä tai sävellysten kaanonina ole olemassa.⁷ Termiä on kuitenkin käytetty erilaisissa musiikkin liittyvissä yhteyksissä⁸. Jo 1900-luvun alussa ”ajatus- ja käsittemusiikki” (saks. *Gedanken- und Begriffsmusik*) liitettiin absoluuttisen ja ohjelmamusiikin välistä erottelua koskevassa keskustelussa sinfonisten runojen kaltaisiin sävellyksiin, joilla oli ennalta määrätty ohjelmallinen ajatussisältö⁹. Toisaalta myös niin sanottu absoluuttinen musiikki on mielletty käsitteelliseksi: onhan nuottikirjoituksen ja esityksen väliselle jaottelulle pe-

rustuvan musiikin yhteydessä aina mahdollista väittää, että esitys on vain enemmän tai vähemmän epätavallinen toteutus nuoteissa tai säveltäjän mielessä olevasta ideasta¹⁰.

Useimmiten käsittemusiikiksi on kuitenkin kutsuttu installaatio- ja performanssiluonteisia sävellyksiä, jotka perustuvat johonkin yksinkertaiseen ja epätavalliseen ideaan, kuten György Ligetin (1923–2006) *Sinfoninen runoelma* (Poème symphonique, 1962), jossa sata eri nopeudelle säädettyä metronomia hiljalleen sammuu kukin omassa tahdissaan¹¹. Tällöin tärkeää on musiikin kokeilevuus ja epätavallisuus, joka haastaa tavanomaiset musiikkia ja säveltämistä koskevat käsitykset. John Cagen, La Monte Youngin, Nam June Paikin, Yoko Onon ynnä muiden 60-luvun newyorkilaisten *happening*-taiteilijoiden ja kokeellisen musiikin tekijöiden monia teoksia – sekä jälkikäteisesti tulkittuna myös esimerkiksi Marcel Duchampin musiikillisia ideoita – voidaan juuri tässä mielessä pitää käsittemusiikin varhaisina edustajina. Niiden voidaan nähdä liittyvän kiinteästi Yhdysvalloissa 60-luvulla syntyneeseen varhaiseen käsitetaiteeseen, jonka keskeinen pyrkimys oli irrottaa taide materiaalisista kahleista ja korostaa sen sijaan ideoita, ajatuksia ja käsitteitä sekä vastaanottajan roolia teosten merkitysten tavoittamisessa. Samalla käsitetaide kyseenalaisti taiteen käsitteen ja ravisteli taiteellisten toimintojen suhdetta yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Musiikin rooli käsitetaiteellisessa liikehdinnässä jäi kuitenkin pieneksi. Partituurimusiikin käytännöistä irtautuvat kokeelliset tai avantgardistiset musiikin muodotkin, kuten Pierre Schaefferin akusmaattinen musiikki tai John Cagen äänen emansipaatio, painottivat useimmiten äänen erityisyyttä ja itsenäisyyttä, jolloin käsitetaiteelle keskeinen kysymys taiteen ja todellisuuden suhteesta, merkkijärjestelmien maailmasta ja representatiosta, ohittuu¹². Kuvaavaa on, että kun *fluxus*-taiteilija Henry Flynt määritteli ensimmäistä kertaa käsitetaiteen esseessään ”Essay: Concept Art” (1961), hän antoi musiikille lähinnä analogian tai vastaesimerkin merkityksen – sen sijaan että olisi korostanut musiikin käsitetaiteellista potentiaalia¹³. Varhainen käsitetaide korosti kieltä (tekstiä) keskeisenä aineksenaan, ja ilmeisesti Flyntin mielestä musiikillinen merkkijärjestelmä oli liian kaukana kielestä, jotta se olisi voinut viestiä käsitteellisesti. Musiikki kuitenkin kommunikoi siinä missä muutkin kulttuuriset käytännöt, ja omana taiteen muotonaan sillä on omat diskursiiviset käytäntönsä ja siten myös käsitetaiteellinen potentiaalinsa.

Käsittemusiikki-termiä (erit. saks. *Konzeptmusik/konzeptuelle musik*) on viime vuosina alettu käyttää uudella – edellä esitettyä löyhemmällä – tavalla viittamaan 2000-luvun taidemusiikkiä ja äänitaidetta luonnehtivaan sisältöesteettiseen käännteeseen¹⁴. Tämä ”uuskonseptuaalisuus” irrottautuu musiikin rakenteisiin ja partituuriin keskittyneestä konstruktivistisesta ja modernistisesta sävellysestetiikan ja konserttikäytännön perinteestä ja pyrkii vastaamaan postmodernin, teknologisoituneen ja medioituneen yhteiskunnan, kulttuurin ja taidekentän

haasteisiin. Ratkaisevia ovat ideat, joita musiikilla tai äänitaiteella viestitään, sekä eri taiteita ja medioita vapaasti yhdistelevä esitystaiteellisuus. Samalla rajat musiikin ja äänitaiteen, musiikin ja muun taiteen sekä musiikin ja muun kulttuurin välillä ovat tulleet huokoisiksi.

Käsittemusiikki 2

Näitä kumpaakin käsittemusiikin ymmärrystä – musiikki perinteisen käsitetaiteen osana ja musiikin sisältösteettinen käänne uutena konseptuaalisuutena – edelleen kehittääksemme emme tässä artikkelissa lähesty käsittemusiikkia niinkään musiikin lajina, sävellysmuotona tai estetiikkana kuin musiikillisen tai äänellisen teoksen korostuneena *filosofisena* ulottuvuutena. Käsittemusiikissa tässä tarkoitamassamme merkityksessä korostuu erityisellä tavalla se, mitä filosofi Andrew Bowie on todennut musiikin filosofisesta potentiaalista ylipäätään: musiikki kykenee tarjoamaan esimerkkejä käsitteellisesti hämmäntävistä ilmiöistä ja tilanteista, jotka pakottavat tarkastelemaan kriittisesti siihen asti varmoina pitämiämme olettamuksia¹⁵.

Käsittemusiikillisesti vahvassa teoksessa sävellyksen ja sen ominaisuuksien hienosyisen havainnoinnin ja tunneperäisen aistimisen sijaan pääosassa ovat käsitteet ja älylliset oivallukset. Äänen sijaan käsittemusiikin tärkein materiaali on epätavallinen ja yllättävä idea, ajatus, käsite tai kysymys. Teoksen suunnittelu, tekoprosessi tai pelkkä teoksen idea on tärkeämpää kuin toteutus, joka on usein toisarvoista ja joskus järjetöntä tai mahdotontakin. Säveltäjä voi myös tähdätä ensisijaisesti siihen, että teos herättää mediassa keskustelua. Lisäksi: vaikka käsitetaidetta ja käsittemusiikkia ei ole aina tarpeen erottaa toisistaan, käsittemusiikkiin liittyy kuitenkin aina jollakin tavalla nimenomaan musiikin – soivan taiteen – käsitteen problematisointi.

Valmiin musiikillisen objektin tai esityksen sijaan käsittemusiikilliset teokset ovat pikemminkin prosesseja. Ne kohdistavat vastaanottajan huomion musiikin käsitteeseen ja siihen tapahtumaketjuun, jossa jostakin tulee musiikkia. Käsittemusiikki kysyy: mitä ja milloin – millä ehdoin – musiikki on? Kiinnittäessään huomiomme musiikin taideluonteeseen ja sen tekemisen ja vastaanottamisen ehtoihin käsittemusiikki sysää samalla pohtimaan ylipäätään maailman ja todellisuuden hahmottamisen ehtoja. Siten käsittemusiikki kyseenalaistaa eli avaa filosofisesti musiikkia, säveltämistä, taidetta ja todellisuutta koskevia käsityksiä.

Käsittemusiikillinen teos voi koostua mistä tahansa konkreettisesta aineksesta, teokseen liittyvästä informaatiosta ja teosprosessin dokumentoinnista. Se on luonteeltaan kokeellista ja muodoltaan usein monitaiteellista *mixed media* -musiikkia, kuten installaatiota, maisemasävellystä, instrumentaaliteatteria, performanssia tai muuta esitystaidetta¹⁶. Usein teos käyttää hyväkseen *ready made* -ainesta, kuten roskaa tai vaikka helikoptereita. Teos voi osallistaa yleisöä tai sen toteutus voidaan ulkoistaa esimerkiksi käsityöläisille, kaupalliselle yhtiölle tai armeijalle.

Käsittemusiikilliseen teokseen kuuluu usein äänellisiä, kuvallisia, audiovisuaalisia ja kirjallisia dokumentteja teoksen ideasta ja teosprosessista sekä muuta teosta koskevaa selostusta ja informaatiota. Tämä pätee myös *Helikopterin*. Teoksen juontaminen siirtää teoksen luonnetta kauemmas ajatuksesta musiikista itseriittoisena oliona tai objektina ja enemmän musiikillisen prosessin piiriin, jossa vastaanotolla on suuri rooli.¹⁷ Stockhausen myös valmisti teoksesta monenlaista muuta informaatiota kuten kirjallisia selostuksia. Hänen oma yhtiönsä tuotti yhdessä musiikkidokumenteistaan tunnetun Schefferin kanssa 77-minuuttisen elokuvan, jossa seurataan kantaesityksen valmisteluja, harjoituksia sekä itse esitystä¹⁸. Mukana on runsaasti Stockhausenin haastattelua, jossa hän kertoo teoksesta, sen suunnittelutyöstä ja muista ajatuksistaan. Myös kantaesityksen muusikot kertovat suhteestaan teokseen. Niin ikään teoksen painettu partituuri sisältää monenlaista informaatiota, kuten parikymmentäsivuisen selostuksen teoksesta esitysohjeineen.

Käsitteiden aineellistumat

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* edustaa mielestämme sellaista käsittemusiikkia, jossa merkittäviä ovat 'käsitteiden aineellistumat' ja symbolinen esittäminen (allegorisuus)¹⁹. Tämä tarkoittaa sitä, että jotakin yllättävää ideaa, ajatusta, käsitettä tai kysymystä ilmennetään epätavallisella, konkreettisella ja aineellisella tavalla. Ideoita aineellistetaan kirjaimelliseksi – ja samalla vertauskuvalliseksi – esityksiksi, jotka hämmäntävät ajattelua ja pakottavat sen liikkeelle. Käsittemusiikki toimii filosofian tapaan todellisuuden tutkimisen muotona, jossa käsitteiden tilalla toimivat konkreettiset, aineelliset ja tilassa liikkuvat äänet, kuvat, eleet ja toiminnot.²⁰

Ennen kaikkea *Helikopteri* loihtii ilmoille – kirjaimellisesti ja vertauskuvallisesti – kysymyksen musiikista ilmassa välittyvänä aineksena sekä tilallisena taidemuotona, jonka pääparametri on äänen suunta. Itse asiassa voidaan sanoa, että Stockhausenin tutkiskeli kaikissa teoksissaan musiikin (äänen) olemusta eli sitä, mitä musiikki (ääni) on fyysikaaliselta kannalta ja mitä se voisi merkitä filosofisessa tai hengellisessä mielessä. Kaikissa Stockhausenin teoksissa akustiikka ja äänianalyysi (luonnontiede, teknologia) kohtaavat musiikin syvähenkisten ulottuvuuksien pohdinnan (taide, mystiikka).²¹ Stockhausenin sävellykset ovatkin aina (mahdollisen muun ohella myös) musiikin tarkastelua sinänsä. Mutta poikkeuksena toisen maailmansodan jälkeisen musiikin modernismin valtavirrasta, jota luonnehti formalistinen ajattelu, Stockhausenin teokset eivät koskaan ole pelkkiä sävellysteknisiä kommentteja aikaisempiin sävellysteknisiin ratkaisuihin. Sen sijaan ne ovat pikemminkin käsitteellisiä tutkielmia ja musiikin vertauskuvia, ja sellaisina toimiakseen edellyttävät ainakin tilapäisen astumisen musiikin totunnaisten rajojen ulkopuolelle, jotta abstrahoiwa tai vertaileva ote musiikkiin on ylipäätään mahdollinen.²²

HELIKOPTER-STREICHQUARTETT

Stockhausen

Helikopteri-jousikvartetton partituurissa ylempi järjestelmä osoittaa, miten soittimien äänilinjat risteävät sävelten luomassa ilmatilassa haamumelodioita luoden.

Ilma, suunta ja maailma

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartettoa* voidaan pitää musiikin ilmassa välittyvän luonteen käsitteellisenä aineellistumana eli kirjaimellisena esityksenä musiikin fyysikaalisesta määritelmästä. Teoksen ilmassa lennätettävät musikit konkretisoivat musiikin aineellisen olemuksen eli sen, että musiikki on ilman värähtelyä: fyysikaalisesti tarkasteltuna ääni syntyy soittimen värähtelystä, jota ilma (aine) välittää.²³ Niin ikään soittoa kuljettavat helikopterit – jotka ovat äänilähteitä eli soittimia itsekkin – voidaan nähdä aineelliseksi esitykseksi musiikkiestetiikan ehkä vaikutusvaltaisimmasta musiikin määritelmästä ”soivasti liikkuvina muotoina” (saks. *Tönend bewege Formen*)²⁴.

Samalla teos tuo ilmoille – ja varsin suurellisessa muodossa – ajatuksen musiikin tilallisesta olemuksesta eli musiikin kolmiulotteisuuden ja suuntautuneisuuden. Musiikki on ilmassa välittyvää ääntä, jolla on tietty suunta ja tilallinen muoto. Ilmassa partituurin mukaisesti liikutettavat soittajat ilmentävät käsitystä äänen

suunnasta musiikin perustavana parametrina.

Stockhausenin tapa työstää musiikkia tilana ja suuntana ammensi merkittävässä määrin elektroakustisen (nauha)musiikin estetiikasta. Sama pätee *Helikopterin* kudoksen perustamiseen jousisoittimien hälyisiin tremoloihin ja glissandoihin sekä helikopterien lapojen samantyyppiseen äänimattoon. Jousten tapa jäljitellä roottorien melun säveltasollisia nousuja ja laskuja on selkeimmin kuultavissa helikopterien nousussa ja laskussa teoksen alussa ja lopussa. Hälyn ja musiikillisen äänen välillä ei ole rajaa helikopterien ja jousien toimiessa toistensa äänipeleinä ja vahvistimina. Schefferin elokuvaa katsoessa äänen ja kuvan synkronia kiehtoo, koska se tuottaa vaikutelman jousisoittimista lentokoppien todellisina moottoreina nostamassa kopit ilmaan vimmaisella surinallaan.

Helikopterissa säveltäjä lennättää helikoptereiden avulla musiikkia (jousisoittajien ja helikoptereiden ääntä) kirjaimellisesti siihen suuntaan kuin haluaa. Samalla teoksen käyttämä tila on säveltäjän aiempia teoksia huomattavasti laajempi. Koska ääni välittyy tilassa kaikkialle, *Helikopterin* avoimessa ilmatilassa lentävät helikopterit levittävät periaatteessa äänensä kaikkialle maailmassa (maa-ilmassa). Teos luo tilakseen koko helikoptereiden äänellisen kantomatkan ja enemmänkin. Hiljalleen vaimenevat ääniaallot tekevät niin maapallon ilmakehästä kuin ylipäätään avaruudesta kirjaimellisesti osan Stockhausenin teosta, kuten säveltäjä itsekkin vihjaa Schefferin dokumentissa. Teoksen musiikki kattaa koko maailman.

Teoksen tämän ulottuvuuden voi ymmärtää ilmentävän kosmologista musiikkikäsitystä. Se liittyy musiikin maailmankaikkeuden perimmäiseen järjestykseen, sfäärien harmoniaan. Ajatus kaiken musiikin kosmisesta perimmäisluonteesta on tuttu muun muassa antiikin kosmisesta harmoniaopista, johon juutalais-kristillinen perinne lisäsi ajatuksen salatusta jumalasta maailmankaikkeuden soivien lukusuhteiden takana. Pythagoralaisten mukaan emme kuitenkaan kuule tätä kaikkialla soivaa kosmista musiikkia, koska olemme niin tottuneet siihen – aivan kuten emme huomaa ilmaakaan, jota hengitämme²⁵.

Stockhausenin teoksen taivaalla soiva ja sieltä alas välitettävä musiikki voidaan kuulla sfäärien harmonian esityksenä, kosmisena valkoisena hälynä, jossa on kaikki taajuudet mukana²⁶. Tässä mielessä *Helikopteri* toimii eräänlaisena aiolisena harppuna (tuulikanteleena), joka soittaa maailman – olemassaolon – hengitystä²⁷. Tämä

liittää sen myös akustisen ekologian ja kokeellisen musiikin perusväitteeseen, jonka mukaan musiikki voi olla mitä tahansa²⁸.

Kuulumaton musiikki

Stockhausenin teos aineellistaa huomaamattoman – kuulumattoman – kosmisen musiikin myös partituurin tasolla. Partituurissa kulkee kaksi rinnakkaista musiikin kuvausjärjestelmää päällekkäin niin, että molemmissa voi seurata kunkin soittimen äänilinjaa värisymboliikan avulla (punainen on ykkösviulun, sininen kakkosviulun, vihreä alttoviulun ja oranssi sellon stemma).²⁹

Partituurin alemmalla rivistöllä on jousikvartetin yksittäisten soittimien äänilinjoista muodostuva tavanomainen partituuririvistö. Sen yläpuolella kulkee toinen partituuririvistö, joka tuo esille sen, miten eri soittimien äänilinjat risteävät jatkuvasti äänenkorkeudellisesti teoksen edetessä. Tämä soittimien liikeratoja eri sävelkorkeuksille perustuvassa ilmatilassa kuvaava partituuririvistö tekee nähtäväksi myös sen, miten kokonaiskudoksesta, eli soittimien keskenään jatkuvasti risteävistä äänilinjoista, voidaan hahmottaa syntyväksi (haamu)-melodioita, joita säveltäjä itse piti teokselleen tärkeinä. Niitä ei kukaan yksittäinen soittaja toteuta sellaisinaan, vaan ne rakentuvat soittajien äänilinjojen toisiaan ääntenasollisesti lähelle tulevista katkelmista, siten kuin säveltäjä itse on asian hahmottanut ja esille kirjoittanut. Usein katkelmat koostuvat vain yhdestä säveltasosta. Esimerkiksi *Nousu*-nimisen aloitusjakson (*Aufstieg*) jälkeen alkavan *Lento*-jakson (*Flug*) ensimmäisessä tahdissa (tahti 1) korkein (haamu)melodia muodostuu kahdestakymmenestä kolmesta peräkkäisestä a1-sävelestä niin, ettei mikään soitin toista säveltä kertaakaan peräkkäin, vaan sävelen soittaja vaihtuu jokaisen sävelen kohdalla.

Ylempi partituuririvistö tuo siis esille teoksen taianomaiset haamusävelmät, joita ei ole sellaisinaan olemassa mutta jotka kuitenkin ovat samalla todellisia ja kuultavissa.³⁰ Voi jopa olla, että teoksen kuulokuva eli soiva tulos vastaa pikemminkin tätä ylempää partituuririvistöä kuin alempaa normirivistöä.³¹ Siten ylempi rivistö kuvaa musiikin ”ihmettä”, kuulumattoman musiikin kuuluvaksi tuloa, soivaa tulosta, jota normaalista partituurista olisi tavanomaisella partituurin lukutavalla mahdotonta hahmottaa.

Kaksoisjärjestelmälle perustuva partituuri tuntuu myös kysyvän: Mikä partituuri oikeastaan on, ja mikä on sen suhde teokseen? Onko se soitto-ohje vai esitysteoksen kuulokuvasta? Kumpi *Helikopterin* partituuririvistöistä on enemmän musiikkia?

Maailma ja kosmos: ympäristömusiikki

Stockhausenin teos ei luo maailmaa – maailmankuvaa – vain äänellisesti vaan myös visuaalisesti. Teoksen video-projisoinneissa on oleellista, että katsojille hahmottuu, kuinka jousisoittajat näkevät helikopterien suurten ikkunoiden lävitse allaan, edessään ja yläpuolellaan avautuvan



Maakeskus Rooman esityksessä 19.6.2009 (kuvakaappaus loCero.com-sivustolta, 2009).

maailman. Tämä näkemämme kuva maailmasta, jonka soittajat näkevät, on jälleen sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti ’maailmankuva’. Soittajat soittavat maailman näkyväksi, ja musiikki toimii sfäärien harmonia-ajatuksen tapaan väylänä olemassaolon kokonaisuuteen. Mikäli koptereista avautuva näkymä tulkitaan filosofi Martin Heideggerin ajatusten valossa, voidaan todeta lisäksi, että näkymä osoittaa sen erityisen tavan, jolla maailma on uudella ajalla muotoutunut teknologisen subjektin (helikopteri ja soittaja) asettamaksi kuvaksi ja ihminen muuttunut olevan vastaanottajasta sen esittäjäksi, representantiksi.³²

Helikopteri-jousikvartetto laajentaa ajatuksen musiikin spatiaalisuudesta maksimaalisella tavalla, koska se pyrkii ottamaan tilakseen koko maa-ilman. Tämän voi nähdä vastaavan Stockhausenin tuotannossaan jo 50-luvulta alkaen ilmentämää käsitystä musiikista kaiken kattavana globaalina rakenteena, joka yhdistää kaiken olemassa olevan toisiinsa rihmaston tavoin eli joka toimii elämän itsensä vertauskuvana³³. Stockhausenilla olikin tapana puhua omasta musiikistaan paitsi tilamusiikkina myös avaruusmusiikkina ja kosmisena musiikkina.

Partituurin ohjeiden mukaan maakeskuksen tulisi olla sisätalossa auditoriossa, mutta joissakin esityksissä, erityisesti säveltäjän kuoleman jälkeen, yleisöllä on ollut mahdollisuus valita sisä- tai ulkotila maakeskukseksi. Schefferin dokumentissa säveltäjä itsekin vihjaa, että teoksen hengen mukaista olisi, jos maakeskuksen katto aukeaisi ja yleisö katsoisi helikoptereita suoraan taivaalla ja mielellään vielä tähtitaivaalla. Heideggerilta vaikutteita saaneen ympäristöantropologi Tim Ingoldin ajatuksia mukaillen: avotaivaan alla seurattuna teos korostaa ajatusta maailmasta sfäärimäisenä kokonaisuutena, jonka keskellä ihminen on, ja joka on vastakohta vain ulkopuolisen näkökulmasta ymmärrettäväksi tulevalle ajatukselle maailmasta maapallona.³⁴

Mutta kosmista yhteyttäkin voidaan tuntea lopulta vain tietyn paikan ja suhteisuuden avulla. Tässä mielessä voimme tarkastella *Helikopteria* ympäristömusiikkina ja



Pariisin esitys 5.10.2013 (kuvakaappaukset Agence France-Pressen uutisvideosta, 2013, ja Julien Mazaudierin videosta, 2013).

maisemasävellyksenä, joka käyttää tiettyä fyysistä ulkoilmassa olevaa ympäristöä teoksen materiaalina, esitystilana, kuvauksen kohteena ja kokemuksellisuuden lähteenä.³⁵ Ilman ja kehon värähtelyyn perustuvana, kokonaisvaltaisesti ajallisuuteen, tilallisuuteen, kehollisuuteen ja affektiivisuuteen vetoavana taiteen lajina musiikilla on usein nähty erityinen kyky herätellä ihmisen ympäristötietoisuutta ja saada tämä kokemaan ekologista yhteenkuuluvuutta ympäristön kanssa³⁶.

Teoksen esittäminen eri kaupungeissa eli erilaisissa ympäristöissä – muun muassa Pariisissa, Roomassa ja Venetsiassa – on korostanut tätä ympäristötaiteellista ja maamusiikillista puolta sekä paikallisiin kulttuureihin liittyviä ulottuvuuksia. Pariisin esityksessä oli tärkeää se, että helikopterit lensivät pitkän matkan Seineä myötäillen³⁷. Salzburgin ja Valaisin esityksissä taas korostui alppimaisema. Maakeskuksen rakentaminen ulkotilaan, tiettyyn paikkaan, kuten Place du Pont Neufille Elysiankvartetin Pariisin esityksessä 2013, lisää teoksen kosmista ja ympäristötaiteellista puolta mutta myös sen yhteisötaiteellista ja kulttuurihistoriallista ulottuvuutta. Se liittää teoksen kiinteämmin nimenomaiseen paikkaan, jolla on omat sosiokulttuuriset ja historialliset merkityksensä.

Auditoriosta ulkoilmaan siirtyminen painottaa vastaanottajien yhteyttä ympäristöön, koska se yhdistää kuulijan siihen sekä konkreettisella että vertauskuvallisella tavalla³⁸. Abstraktiin kosmokseen sulautumisen tai samastumisen sijaan tai ohella kuulija voi sulautua ja samastua tiettyyn tuttuun ja itselle tärkeään paikkaan tai maisemaan, johon hänellä on historiallisia, sosiaalisia ja henkilökohtaisia sidoksia, mikä myös saa hänet hahmot-

tamaan kyseisiä sidoksia sekä ylipäättään omaa ympäristösuhdetta uudella tavalla³⁹.

Helikopterin musiikin hälyisyys, kova volyyymi, toisteisuus ja tilan tuntu tekevät siitä korostuneen haptista: musiikki tunnetaan yhtä paljon kuin kuullaan⁴⁰. Myös tämä on omiaan korostamaan kuulijan yhteyttä ympäristöön. Sekä häly että ylenmääräinen teknologia viittaavat maailmankuvan ja ympäristösuhteen sekä ylipäättään havaitsemisen ja maailmassa olemisen tapojen rakentuneisuuteen, kuten edellä tuli ilmi. Niiden runsas osuus teoksessa voi hahmottaa uuden ajan maailmankuvan rakentumista mutta myös luoda kokijassa ympäristöstä vieraantumisen tunteita.⁴¹

Koptereilla kohti valoa

Musiikin ilmassa välittyvän luonteen aineellistamisen taivaalla soiviksi helikoptereiksi voi edelleen liittää käsitykseen musiikista ihmeen ja käsittämättömän ilmenymänä, transsendenssina⁴². Teos kirjaimellisesti lentää pois, kuten säveltäjä Schefferin dokumenttielokuvassa sanoo. Taidehistorioitsija Simon Shaw-Miller on todennut, että *Helikopteri-jousikvartetossa* musiikki viedään konkreettisesti transsendenssiin ja tuodaan sitten takaisin maan päälle⁴³. Lentämisen voi nähdä taiteen transsendenssia – ”taivaita” tai toisia todellisuksia – tavoittelevan luonteen kirjaimellisena esityksenä sekä vertauskuvana henkisestä kilvoittelusta.

Kuten taiteentutkija Ryan Bishop toteaa, teoksen teknologia tähtää musiikin vapauttamiseen kaikesta maan päällisestä aineksesta. Voidaan jopa ehdottaa, että kun teknologiaa tällä tavalla käytetään teknologisen tieteen raamien ulkopuolella, se sallii heideggerilaisittain sanottuna totuuden paljastumisen: tulee esiin, kuinka teknologinen ajattelutapa toimii olemisenymmärryksenä.⁴⁴

Vaikka Stockhausen sävelsi *Helikopterin* itsenäiseksi teokseksi (häneltä tilattiin jousikvartetto Salzburgin musiikkijuhlille 1994), hän laati sen samalla osaksi oopperaheptalogiaansa *Valo: Viikon seitsemän päivää* (Licht). Tätä 29-tuntista, viikon kestävästä seitsemän oopperan sarjaansa säveltäjä sävelsi 70-luvulta alkaen 2000-luvulle asti. Itse asiassa vuodesta 1977 eteenpäin Stockhausen sävelsi koko loppuelämänsä ajan vain kahta jättimäistä teosta, *Valo* ja *Ääntä* (Klang)⁴⁵. *Helikopteri* muodostaa *Valoon* kuuluvan *Keskiviikon* (Mittwoch aus Licht, 1998) kolmannen näytöksen⁴⁶.

Valo käsittelee ikuista kiistaa todellisuuden erilaisten käsittämisen tapojen välillä kehämäisessä rakenteessa, jolla ideaalisti ei ole alkua eikä loppua, vaan viikonpäivät seuraavat toisiaan ikuisesti (oopperan tulisi ihanteellisessa esityksessä jatkua loputtomiin). Stockhausenin mukaan oopperan päähenkilöistä Eeva symboloi ihmiskunnan uudelleensyntymää musiikissa ja Lucifer ja Mikael erilaisia ja toisiaan vastaan mitteleviä käsityksiä maailmasta ja elämästä.⁴⁷ *Valo* on maailman mytologioissa, uskonnoissa, filosofioissa ja taiteissa perinteinen vertauskuva elämälle sekä ihmisen henkiselle vaellukselle ja jonkin toisen olemassaolon ulottuvuuden etsimiselle.



Salzburgin esitys 22.8.2003 (kuvakaappaus Bernhard Fleischlerin dokumenttielokuvasta, 2003).

Kommunikaatio ja epäjousikvartetto

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartettoa* voi pitää luonteeltaan antioopperana. Siinä ei ole mukana yhtään laulajaa. Mutta vielä tärkeämpää on teoksen anti-jousikvartetous: se purkaa jousikvartettoon ja ylipäätään kamarimusiikkiin liitettyjä käsityksiä. Solistisille jousisoittimille (kahdelle viululle, alttoviululle ja sellolle) sävellettyä jousikvartettoa pidetään länsimaisen taidemusiikin perinteessä kamarimusiikin ylimpänä muotona ja kamarimusiikillisuuden tiivistymänä.⁴⁸ Yhteen hioutunut jousikvartetti soittaa yhteen ainutlaatuisen herkässä ja keskittyneessä keskinäisen vuorovaikutuksen ja viestinnän tilassa. Musiikki on poikkeuksellisen huolellisesti ja älykkäästi rakennettua hienovaraisine tehokeinoineen. Yleisö, jos sitä on, on suhteellisen vähäistä, ja soittajilla on siihen tiivis yhteys. Avainasiana on sosiaalinen ja esteettinen mielihyvä, joka yhdessä soittamisesta viriää.⁴⁹

Tämä juuri kumoutuu *Helikopterissa*⁵⁰. Intiimi, hienovarainen ja pienimuotoinen on levitetty taivaalle mahdollisimman suuriin mittoihin. Soittajat on erotettu toisistaan niin, etteivät he voi viestiä toistensa kanssa eivätkä kokea yhteissoittamisen nautintoa. Omiin soitokoppeihinsa helikopterin huumavaan hälyn keskelle sijoitetut soittajat eivät kuulisi omaakaan soittoaan, ellei soittimissa olisi tallan lähelle asennettu mikrofoni, josta soittimen ääni välittyi soittajan kuulokkeisiin. Korviin kantautuu sen lisäksi vain metronomin kilke, ei toisia soittimia. Ainoastaan maakeskuksen miksaaja ja yleisö kuulevat kaikkien soittajien soiton – siis yhteissoiton

– sekä kaikkien helikopterien äänen. Neljästä soittajasta tulee yhtä vasta monimutkaisen teknologisen välitysprosessin kautta ja he jäävät itse sen ulkopuolelle.

Myös soittajien kommunikoinnista yleisön kanssa on tehty mahdollisimman vaikeaa. Soittajat ja yleisö on erotettu kauaksi toisistaan, eikä soitto välity yleisölle suoraan vaan vasta teknologisen välittämisen kautta. Toisaalta tämä teknologia osaltaan aineellistaa musiikin ilmassa kulkeutuvan eli välittyvän luonteen ja herättää kysymyksiä musiikista viestintänä ja välittymisenä. Teoksen teknologisesti korostunut välitysluonne on vertauskuva siitä, miten musiikki tapahtuu ihmisten välillä ja pystyy kytkemään kulttuurisesti kaukanakin toisistaan olevia ihmisiä toisiinsa. Ja koska musiikki perustuu koskettamiseen – ääniaallot koskettavat tärykalvoa, joka vahvistaa ja välittää ne edelleen sisäkorvan simpukkaan – musiikki kirjamellisesti koskettaa kaikkia kuulijoita.⁵¹ Siten yksilöiden välittömästä yhteisyydestä erotettu musiikki toimii *Helikopterissa* vertauskuvana sille, mikä voi yhdistää kaikki maailman ihmiset ja elolliset olennot toisiinsa.

Teoksen musiikillinen kudos on niin ikään mahdollisimman epäjousikvartettomaista ollessaan lähinnä helikoptereiden lapojen lentoääntä sekä jousisoittimien pyörivää ilmavirtaa jäljittelevää surinaa ja pörinää eli keskenään risteileviä tremologlissandoja. Herää kysymys, onko tämä soiva ulottuvuus teoksessa niinkään kiinnostavaa, muuten kuin sen anti-jousikvartettomaisuuden kannalta. Aistillisen havaitsemisen sijaan musiikki tuntuu etsivän vertauskuvallisia merkityksiä.

Säveltäjä itse puhui mehiläisistä liikkuvina, maagisina äänilähteinä, joiden ääntä hän halusi teoksessa jäljitellä, mutta rajua tuulen suhinaa muistuttavan äänen voi ymmärtää myös maailman kosmisena hengityksenä, mihin jo viittasimme edellä⁵². Kuulemme kopterin lapojen ”viipaloimaa” ilmaa, ja siinä mielessä ääni kohtaa teoksessa oman vääristymisensä, kun välittävä aine, ilma, hajoaa paloihin⁵³. Toisaalta turruttava kudos kutsuu opettelemaan tarkempaa kuuntelua ja keskittymistä hälyen eri taajuuksiin ja sointeihin. Säveltäjä itse on muistellut painaneensa korvansa matkustamon seinään, lumoutuneensa kuuntelemaan lentokoneen hälyä ja oppineensa erottamaan hälykudoksesta spektrin eri taajuuksia ja sointeja niin, että kuulokuva muuttui jatkuvasti.⁵⁴ Teos kysyy: Mitä musiikin kuuntelu on? Mikä on musiikin ja kuuntelun suhde?

Musiikki itsensä metaforana

Stockhausen pohti teoksissaan jatkuvasti, mitä on musiikki ja mikä on sen olemus. Musiikin pohtiminen oli ”suprarationaalia” hamuavalle säveltäjälle ihmeen, käsittämättömän ja selittämättömän edessä olemista.

Musiikki on toiminut metaforana monille järjellä selittämättömille tai aistein tavoittamattomissa oleville asioille aina antiikin Kreikasta nykypäivään asti. Sitä on jopa voitu pitää filosofisena käytäntönä tai filosofian jatkeena, joka auttaa perimmäisten kysymysten ratkaisemisessa.⁵⁵ Kuten Bowie on todennut, musiikki tarjoaa yhä edelleen tavan luoda affektiivinen suhde asioihin, joiden tiedämme vaikuttavan meihin mutta jotka ovat täydellisen hallinamme ulottumattomissa.⁵⁶ Tällaisia ilmiöitä ovat esimerkiksi kuolema, menetys, kaipaus, katoavuus, rakkaus, ilo ja onni mutta myös sellaiset nykyajan peruskokemukset kuin koko olemassaolomme perustaa uhkaavat ympäristöongelmat. *Helikopteri-jousikvartetossa* kyse on tässäkin mielessä suhteestamme koko maailman-kaikkeuteen, kosmukseen.

Valmiin musiikillisen objektin tai esityksen sijaan käsittemusiikilliset teokset ovat siis pikemminkin prosesseja. Ne kohdistavat vastaanottajan huomion musiikin käsitteeseen ja kehityskulkuun, jossa jostakin tulee musiikkia. Esitimme myös, että käsittemusiikki yleensä ja *Helikopteri* erityisesti tekevät tämän siirtämällä ideoita ja ajatuksia konkreettisiksi, aineellisiksi vertauskuviksi. Siksi voidaan sanoa, että *Helikopteri* konkretisoi myös musiikin metaforisuuden itsensä.

Pohtimalla musiikin olemusta aineellistuneiden vertauskuvien avulla Stockhausen luo *Helikopteri-jousikvartetossaan* metaforan metaforan, jossa selittämättömän symbolina tyypillisesti ymmärretty ilmiö (musiikki) asettuu itse symbolisen merkitsijän (Stockhausenin käsittemusiikki) viittauskohteeksi. Stockhausenin teoksessa musiikista tulee näin itse itsensä metafora. Juuri käsittemusiikkina, musiikin käsitettä pohtivana taiteena, musiikki on aina jossain määrin itse itsensä metafora, jolloin musiikin toimiminen ikaikaisessa roolissaan selittämättömän metaforana siirtyy ikään kuin metatasolle.

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* ei koostu vain siitä, miten kvartetti ja helikopterit äännehtivät ilmassa ja mikä välittyy helikoptereihin sijoitettujen äänitekniikoiden miksaamana alas maanpäällisessä auditoriossa tai kaupunkitilassa havainnoitavaksi. Teos koostuu vähintään yhtä paljon sen hämmästelystä, tekoprosessista, selityksistä yleisölle ja kaikesta siihen liittyvästä dokumentoinnista ja pohdiskelusta, kuten tästä artikkelistamme, ja siitä, mitä artikkelin lukija tästä kaikesta ajattelee. Kaikki keskustelu, äimistys ja kritiikki, jonka teos synnyttää, on osa sitä itseään. Esimerkiksi kun kantaesityksessä miksauspöydän takana istunut säveltäjä selitti parhaillaan tapahtuvaa teosta yleisölle, ei säveltäjän puhe tehnyt teosta yhtään ymmärrettävämmäksi rationaalisessa mielessä vaan pikemminkin hämmensi kuulijaa entisestään. *Helikopterissa* tulee kyseenalaiseksi eli kysymyksen kohteeksi – uudesta ja oudosta esittämisestään johtuen – myös musiikin historiallisessa katsannossa tavanomaiseksi muodostunut suhde selittämättömään, kummaan, sanoin tavoittamattomaan tai esikäsitteellisesti affektiiviseen.⁵⁷ Nimenomaan juuri kääntyessään metaforana kohti itseään teos onnistuu synnyttämään ilmoille ajatuksia hämmentävän ”Mitä ihmettä?”-vaikutelman.

Käsittemusiikki ja puoliolio

Tämän vaikutelman syynä on lisäksi se, että teos haastaa liki kaikki perinteisesti taidemusiikkiin liitetyt olioisuuden muodot aina partituurin luonteesta konserttikäytäntöihin ja äänen ja soittimen suhteeseen. Saksalaisfilosofi Hermann Schmitzin käsite ’puoliolio’ pyrkii tavoittamaan sellaisia kokemuksellisia ilmiöitä, jotka ovat kokemuksesta tuttuja mutta joita ei voida hahmottaa ajallisesti ja/tai tilallisesti rajatuiksi olioiksi. Schmitzin mukaan puoliolioita luonnehtii ensinnäkin niiden läsnäolon ja keston katkelmallisuus: jokin on puoliolio, jos on mieletonnä kysyä, missä tai miten se on silloin, kun se ei ole aktuaalisesti läsnä kokemuksessa. Toiseksi puolioliot eivät noudata olioihin liittyvää kolmiosaista kausaaliketjua. Puoliolioiden tapauksessa syyn (esimerkiksi tippuva kivi), vaikutuksen (kivi osuu maahan) ja seurauksen (maa tärähtää, siihen syntyy kuoppa, nousee pölypilvi tms.) ketjussa kahta ensimmäistä, syytä ja vaikutusta, ei voi erottaa toisistaan. Schmitzin omia esimerkkejä puoliolioista ovat muun muassa ihmisääni, tunteet, tuuli, kipu, atmosfääri ja melodia.⁵⁸

Koska musiikki on ajallis-äänellinen ilmiö, on puoliolion ensimmäisen piirteen toteutuminen siinä helppo nähdä. *Helikopteri-jousikvarteton* materiaallinen, musiikillinen ja taiteellinen poikkeuksellisuus voidaan kuitenkin nähdä myös huomion tietoisena kohdistamisena siihen seikkaan itseensä, että musiikki on metaforisuudessaan aina puolioliomainen ja jo luonteensa puolesta vastustaa kiinteästi rajautuvaa objektimaisuutta. On lähes mahdotonta ajatella, että teos voisi olla olemassa teoksena, taiteena, mitenkään muuten kuin tässä ja nyt.

Miten puolioliomaisuuden toinen ehto toteutuu *Helikopterissa*? Jos musiikin soiva ääni ymmärretään

Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetton* esityshistoriaa.

Vuosi	Esittäjät (kvartetti, lentoryhmä, miksaus, juonto)	Paikka ja tapahtuma	Maakeskus
1995	Arditti-kvartetti, Grasshoppers (Alouettet), Stockhausen (3 x)	Amsterdam, Alankomaat (Hollanti-festivaali)	Konserttisali, Westergasfabriek
2003	Stadler-kvartetti, Itävallan ilmavoimat (Black Hawkit), André Richard, Bernhard Fleischer (1 x)	Salzburg, Itävalta (Salzburgin festivaali, Stockhausenin 75-vuotisjuhla)	Salzburgin lentokenttä, lentokonehalli 7
2007	Braunschweigin kaupunginteatterin kvartetti (1 x)	Braunschweig, Saksa (Tiedekaupunki 2007)	Braunschweig-Wolfsburgin lentokenttä & lentokonehalli I
2009	Arditti-kvartetti, Alviso Vidolin, Piergiorgio Odifreddi	Rooma, Italia (Tieteiden festivaali 2009)	Konserttisali, Parco della Musica
2011	Casal-kvartetti	Boswil, Sveitsi	
2012	Elysian-kvartetti, Ian Dearden, DJ Nihal (4 x)	Birmingham, Iso-Britannia (Lontoo 2012 -festivaali; Keskiviikko-ooppera)	Tehdashalli, Argyle Works & ulkotila, Victoria Square
2013	Arditti-kvartetti, Ivan Fedele (1 x)	Venetsia, Italia (Venetsian biennaali, nykymusiikin festivaali)	Lidon elokuvapalatsin suuri sali
2013	Elysian-kvartetti, Ecureuil- helikopterit, Sound Intermedia, Franck Ferrand (1 x)	Pariisi, Ranska (Nuit Blanche & Monnaie de Paris)	Ulkotila, Place du Pont neuf & konserttisali, Conti Palace
2015	Arditti-kvartetti, Air Glaciers, dj/vj André Richard, Benjamin Herzog & Francesco Biamonte	Leuk/Valais, Sveitsi (Forum Wallis, uuden musiikin festivaali)	Ulkotila & konserttisali, Sosta-halli

syyksi, on vaikutus musiikin synnyttämä kulttuuris-historiallisesti ehdollistunut kokemus. Seuraukseksi voidaan taas ymmärtää ne erilaiset käsitteellistämiset ja toiminnat, jotka musiikin välitön kokemus saa aikaan ja joiden myötä, piilevästi tai näkyvästi, kuultu musiikki muokkaa omaa kulttuuris-historiallista ymmärryskontekstiaan. *Helikopteri* ylläpitää puoliolionaisia kokemuksia olemalla asettumatta helposti mihinkään ennalta vakiintuneeseen ymmärryskontekstiin. Luodessaan metaforan musiikin metaforisuudesta teoksen täytyy jo liki määritelmällisesti välttää tavanomaisia musiikin vastaanoton muotoja. Soivan ja näkyvän teoksen (syy) ja sen synnyttämien reaktioiden (seuraus) välissä ei ole kiinteää tai kattavaa ymmärryskontekstia (vaikutus), joka ohjaisi teoksen kokemusta. Voidaan sanoa, että *Helikopteri-jousikvartetto* on käsittemusiikkia, koska se puoliolionoitaa sekä musiikin että

musiikkikokemuksen ja osoittaa näin puoliolionomaisten kokemusten merkityksen ilmiömaailmassamme ylipäätään.⁵⁹

Käsitteellisyys musiikin ulottuvuutena

Mihin käsittemusiikkia sitten tarvitaan? Käsittemusiikki kyseenalaistaa käsityksiämme musiikista, osoittaa musiikin rajoja ja reunaehtoja sekä laajentaa musiikin käsitettä. Käsittemusiikki avaa meidät maailmalle nyrjäyttämällä sijoiltaan tavanomaiset käsitykset musiikista, säveltämisestä, konsertista, teoksesta sekä todellisuuden ja taiteen suhteesta.⁶⁰

Olemme puhuneet edellä käsittemusiikista kokeellisen musiikin suuntauksena. Käsittemusiikki lienee kuitenkin mielekkäintä mieltää musiikin lajin tai perinteen sijaan musiikkiteoksen tai -esityksen mahdolliseksi ulottuvuu-

deksi, joka korostuessaan tarjoaa teokseen relevantin tarkastelukulman. Kuten taideteoreetikko Roger Seamon ehdottaa, käsitteellisyys voidaan ymmärtää yhdeksi taideteoksen perusulottuvuudeksi mimesiksen, ekspression ja muodon ohella. Eri teokset – ja myös kritiikit – painottavat eri ulottuvuuksia. Käsitteellisen ulottuvuuden kohdalla emme intuitiivisesti ymmärrä teosta, vaan joudumme tekemään päättelytyötä ja pohtimaan epävarmuuden tilassa tulkintoja siitä, mitä konkreettiset ja ainutlaatuiset symboliset esitykset voisivat merkitä ja mikä teoksen tarkoitus voisi olla. Käsitteellinen ulottuvuus korostaa taiteessa merkitystä, teoriaa ja tulkintaa arvon, tekniikan ja artefaktien sijaan, ja siten sitä voidaan pitää taiteen filosofisena käänteinä.⁶¹

60-luvulta alkaen koko taiteen kenttä on kokenut tässä mielessä käsitetaiteellisen käänteen. Tänä päivänä itseään käsitetaiteeksi nimeävän taiteen sijaan tyypillistä on käsitetaiteen – käsitetaiteellisen ulottuvuuden – leviittäytyminen moniaalle taiteen kentässä. Tärkeää tässä

kehityksessä ovat olleet 2000-luvun esitystaiteellinen käänne sekä uudenlaiset kokeellisen taiteen muodot, kuten taiteellinen tutkimus. Esitystaiteessa taiteen itseensä päin kääntyminen toimii filosofisena rakenteena, jolla esittää [*sic*] kysymyksiä taiteesta ja todellisuudesta ja jonka avulla haastaa tavanomaisia maailman esittämisen tapoja ja luoda uusia.⁶²

Käsittemusiikkiakaan ei tarvitse ymmärtää omaksi musiikin lajikkeeksi. Mihin tahansa taidemusiikilliseen teokseen voi sisältyä enemmän tai vähemmän voimakas käsittemusiikillinen ulottuvuus. Tyypillisintä se kuitenkin on kokeellisen ja esitystaiteellisen musiikin muodoille. Tällöin musiikki voi toimia filosofisena todellisuuden tutkimisen muotona, jossa käsitteiden tilalla toimivat konkreettiset, aineelliset ja tilassa liikkuvat äänet, kuvat, eleet ja toiminnot. Käsittemusiikkia on kaikki musiikki, jossa musiikin käsite nousee keskeiseksi teoksen teemaksi ja joka avautuu merkitykselliseksi kokemuskokonaisuudeksi käsittemusiikkina tarkasteltaessa.

Viitteet

- 1 Kantaesityksen esittäjät olivat ykkösviulisti Irvine Arditti, kakkosviulisti Graeme Jennings, alttoviulisti Garth Knox, sellisti Rohan de Saram, lentäjä Marco Oliver, lentäjälauttantti Denis Jans, lentäjälauttantti Robert de Lange, lentäjäkapteeni Erik Boekelman sekä juontajana ja miksaajana toiminut säveltäjä. Lisäksi esitykseen osallistui teknistä henkilökuntaa niin taivaalla kuin maan päällä.
- 2 Helikopterien ääntä tallentavat mikrofonit tulee sijoittaa siten, että ne maksimoivat lapojen äänen ja minimoivat moottorin äänen (Stockhausen 2001).
- 3 Tätä on koko Licht-oopperaa luonnehtiva ”stockhausenlainen laskemisesta”, joka tuo teokseen mukaan formalistisen hallinnan, konstruktivisuuden ja symmetrian tunnetta, hieman samaan tapaan kuin visuaalisesti ilmenevät numerot Peter Greenawayn ohjaamassa elokuvassa *Kohtalokkaat numerot* (Drowning by Numbers, 1988).
- 4 Vrt. Seamon 2001, 139; Sakari 2000, 42, 68.
- 5 *Helikopteri-jousikvartetton* aiemmista tarkasteluista ks. esim. Sedova 2002; Shumuzu 2004; Maconie 2005; Connor 2006, 7–8; Bishop 2011; Leiffheidt 2011. Käsittemusiikillisesta näkökulmasta teosta ei ole tietääksemme aiemmin tarkasteltu.
- 6 Ks. Stockhausen 2001; Stockhausen 1996b–c; 1999; Stockhausen 1996a.
- 7 Ks. esim. Lehmann 2014, 23.
- 8 Ks. esim. Toncitch 1971; Kim-Cohen 2009; Stévançe 2011; Kreidler 2013 & 2014; Schick 2013; ja Lehmann 2014.
- 9 Ks. Niecks 1906, 448.
- 10 Lehmann 2014, 23.
- 11 Sama.

- 12 Vrt. Kim-Cohen 2009, xv–xvii.
- 13 Flynt 1963; ks. myös Sakari 2000, 33. Flynt esimerkiksi toteaa, että käsitetaiteen materiaalina ovat käsitteet samalla tavalla kuin musiikin materiaalina on ääni.
- 14 Esim. Kim-Cohen 2009; Kreidler 2013 & 2014; Lehmann 2014.
- 15 Bowie 2007, 11.
- 16 ’Kokeellinen musiikki’ tarkoittaa tässä laajasti mitä tahansa musiikkia tai soivaa taidetta, joka tarkoituksellisesti koettelee genrensä tai tietyn musiikillisen perinteen rajoja ja määritelmiä. Keskeistä on radikaali normeista poikkeaminen ja aiemmin ulosuljetun omaksuminen, ja tämän myötä esimerkiksi epätavalliset ainekset, äänilähteet, äänen tuottamistekniikat, sävellysmenetelmät ja esteettiset tavoitteet. Kokeellinen musiikki kyseenalaistaa ja laajentaa musiikin ja teoksen käsitteen tavanomaista ymmärtämistä. Sitä myös luonnehtii tutkiva ja avoin asenne ääneen sinänsä. Ks. esim. Tiekso 2013.
- 17 Shaw-Miller 2006, 46.
- 18 Dokumenttielokuvassa ei seurata puolen tunnin kantaesitystä kokonaisuudessaan vaan vain sen alkua ja loppua.
- 19 Vrt. Seamon 2001; Sakari 2000, 31.
- 20 Vrt. Sakari 2000, 14, 17, 34, 38, 42, 75–76; Välimäki 2015, 249.
- 21 Olemme lainanneet syvähenkisyuden käsitteen Kailalta (1943). Taustaltaan katolilainen Stockhausen oli uskonnollinen mystikko, joka kannatti kaikkia maailman uskontoja.
- 22 Vrt. Vadén & Torvinen, 2014, 218–219.
- 23 Vrt. Bishop 2011, 30.
- 24 Hanslick 2014, 43.
- 25 Esim. Godwin 1987; Mathiesen 2002.
- 26 Vrt. Baumann 1999, 99. Sfäärien harmonian esittäminen hälynä poikkeaa länsimaisen taidemusiikin perinteisestä

- 27 Vrt. Connor 2006, 1.
- 28 Esim. Tiekso 2013.
- 29 Tämän lisäksi Stockhausen laati myös graafisen kuulopartituurin, jossa on mukana helikopterien musiikki.
- 30 Pjotr Tšaikovskin (1840–1893) 6. sinfonian (*Pateettinen*, 1893) viimeisen osan alun jousissa on samantapainen eri stemmojen yksittäisille sävelille jaettu haamusävelmä.
- 31 Teosta kuunnellessa kumman tahansa partituuririvistön seuraaminen on mahdollista ja mielekäästä, mutta niitä ei pysty seuraamaan yhtä aikaa.
- 32 Heidegger 2000, 24–27; ks. myös Ingold 2003.
- 33 Esim. Stockhausen 1963, 46.
- 34 Ingold 2003.
- 35 Vrt. Kletschke 2012.
- 36 Esim. Schafer 1994; Westerkamp 2001; Ingram 2010, 11, 59–70; Tiekso 2013, 179–185, 241–261; Välimäki & Torvinen 2014; Vadén & Torvinen 2014; Välimäki 2015.
- 37 Tässä esityksessä helikopterit eivät siis lähteneet maakeskuksen vierestä, kuten partituuri ehdottaa, vaan 8 kilometrin päästä Auteil Hippodromelta.
- 38 Vrt. Schafer 1994, 86–89.
- 39 Vrt. Ingram 2010, 64.
- 40 Ks. Bishop 2011.
- 41 Kiinnostavasti Salzburgin musiikkijuhlat (Salzburg Festival), joka alun perin tilasi Stochausenilta kyseisen jousikvartetton vuoden 1994 juhille, ei lupolta kantaesityksensä teosta ollenkaan. Yksi syy tähän saattoi olla Itävallan vihreän puolueen

- julkinen protestointi, jonka mukaan ”oli täysin mahdotonta antaa Stockhausenin helikoptereiden tulla saastuttamaan Itävallan ilmaa”, mutta myös projektin kalteus tuli esteeksi. (Stockhausen 1996c.) Mutta kun teos sitten kantaesitettiin Amsterdamin Hollanti-festivaalilla seuraavana vuonna (1995), siinä nimenomaan kiiteltiin ympäristötaiteellisia puolia. Lopulta teos päätyi Salzburgin musiikkijuhlille, kymmenisen vuotta myöhemmin (2003).
- 42 Stockhausen sanoi itse olevansa kiinnostunut suprarationaalista, siitä mitä ei voida selittää mutta mikä ei kuitenkaan ole järjetöntä (ks. Scheffer 1995). Teos on omistettu ”kaikille astronauteille”, jotka työskentelevät konkreettisesti – myös työympäristön mielessä – tietämisen äärimmäisillä rajoilla.
- 43 Shaw-Miller 2006, 46.
- 44 Bishop 2011, 32; vrt. Heidegger 1995.
- 45 *Klang on 24-osainen kamarimusiikki-teosten sarja, joka muodostuu vuorokauden tunteista.*
- 46 *Keskiviikossa* on yhteensä neljä näytöstä: I *Maailmanparlamentti*, II *Orkesterifinaali*, III *Helikopteri-jousikvartetto* ja IV *Michaelion* sekä alun *Tervehdys* ja lopun *Hyvästijättö*. Teknisesti poikkeuksellisen vaativa *Keskiviikko* on kokonaisuudessaan tuotettu vain kerran, Birminghamissa 2012.
- 47 Ks. Stoianova 1999; *Keskiviikosta* ks. esim. Maconie 2013.
- 48 Esim. Griffiths 1985.
- 49 Esim. Baron 2003.
- 50 Vrt. Bishop 2011, 31.
- 51 Vrt. Sama.
- 52 Ks. Scheffer 1995.
- 53 Vrt. Connor 2006, 8. Kuten Bishop (2011, 30) selittää, roottorin lapojen jaksottunut ääni syntyy siitä, että ne lyövät, viipaloivat ja pakkaavat ilmaa, samaan tapaan kuin ääniaallot lyövät korvaa ja väräyttävät kuulosimpukkaa. Bishop korostaa, että kvartetto tuo esille ajatuksen äänen tuotosta fyysisenä kosketuksena.
- 54 K. Scheffer 1995.
- 55 Torvinen 2014.
- 56 Bowie 2007, 32–40.
- 57 Musiikista selittämättömän metaforana, vrt. Torvinen 2014; Varto 2001.
- 58 Schmitz 2009, 84–85; kiitämme Kosti Joensuuta huomiomme kiinnittämisestä puoliolion käsitteeseen.
- 59 Puoliolionmaisten ilmiöiden ja kokemusten merkityksen korostaminen ja niiden unohtumisen huomaaminen on ollut yksi Schmitzin ”uuden fenomenologian” tavoitteista.
- 60 Tanja Tiekso kirjoittaa tutkimuksessaan *Todellista musiikkia* (2013) kokeellisen musiikin etroksesta muun muassa juuri maailmalle avautumisena.
- 61 Seamon 2001, 140, 144–147.
- 62 Vrt. Välimäki 2015, 249.

Tutkimusaineisto

- AFP 2013. La nuit blanche 2013 à Paris, spectaculaire et tous publics. Agence France-Presen uutisvideo. Saatavilla osoitteessa: https://www.youtube.com/watch?v=IWC598y8dKU&feature=player_embedded (31.8.2015).
- Fleischer, Bernhard 2003. Stockhausen: Helikopter Streichquartett. [Dokumenttielokuva.] Ääniohjaus André Richard. A co-production with Red Bull & Salzburg Festival. Wals: Bernhard Fleischer Moving Images.
- IoCero.com 2009. Helicopter String Quartet di Karlheinz Stockhausen @ Auditorium Parco della Musica. Internet-sivu osoitteessa: <http://www.iocero.com/eventdetail.aspx?idEvent=19888> (31.8.2015).
- Mazaudier, Julien 2013. Helikopter Streich Quartett de Stockhausen à Paris (Elysian Quartet). [Video.] Saatavilla osoitteessa: <https://www.youtube.com/watch?v=vuXT7YivwVs> (31.8.2015).

Kirjallisuus

- Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. MIT Press, Cambridge, Mass. 2003.
- Baron, John H., *Intimate Music. A History of the Idea of Chamber Music*. Pendragon, Hillsdale 2003.
- Baumann, Max Peter, Listening to Nature, Noise and Music. *The World of Music*. Vol. 41, No. 1, 1999, 97–111.
- Bishop, Ryan, The Force of Noise, or Touching Music. The Tele-Haptics of Stockhausen's "Helicopter String Quartet". *SubStance. Review of Theory and Literary Criticism*. Vol. 40, No. 3, 2011, 3–25.
- Bowie, Andrew, *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Connor, Steven, Strings in the Earth and Air. A lecture given at the *Music and Postmodern Cultural Theory Conference*, Melbourne, December 5, 2006. Ks.: <http://stevenconnor.com/strings/strings.pdf>
- Flynt, Henry, Essay. Concept Art (1963). Teoksessa *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Toim. Kristine Stiles & Peter Selz. University of California Press, Berkeley 1996, 820–822.
- Godwin, Joscelyn, *Harmonies of Heaven and Earth. The Spiritual Dimensions of Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Thames & Hudson, London 1987.
- Griffiths, Paul, *The String Quartet*. Thames & Hudson, London 1985.
- Hanslick, Eduard, *Musiikille ominaisesta kauneudesta. Tutkielma säveltaiteen estetiikan uudistamiseksi* (Vom Musikalisch-Schönen, 1854). Suom. Ilkka Oramo. niin & näin, Tampere 2014.
- Heidegger, Martin, *Taideteoksen alkuperä* (Der Ursprung der Kunstwerkes, 1936). Suom. Hannu Sivenius. Taide, Helsinki 1995.
- Heidegger, Martin, *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Tutkijaliitto, Helsinki 2000.
- Ingold, Tim, Sfäärien soistosta pallojen pinnalle. Ympäristöajattelun topologiasta. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Vastapaino, Tampere 2003, 152–169.
- Ingram, David, *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Rodopi, New York 2010.
- Kaila, Eino, *Syvähenkinen elämä. Keskusteluja viimeisistä kysymyksistä* (1943). Otava, Helsinki, 1985.
- Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Continuum, New York 2009.
- Kletschke, Irene, Landschaftskompositionen. *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 69, H. 3, 2012, 196–206.
- Kreidler, Johannes, Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik. *Positionen: Texte zur aktuellen Music*. Jg. 95, 2013, 29–34.
- Kreidler, Johannes, Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 1, 2014, 44–49.
- Lehmann, Harry, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Music. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 1, 2014, 22–25, 30–35, 40–43.
- Leiffheid, Florian, *Tradition vs. Moderne? Karlheinz Stockhausens Helikopter-Streichquartett im Spiegel der Gattungsgeschichte*. Studienarbeit. Grin, Norderstedt 2011.
- Maconie, Robin, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow, Lanham 2005.
- Maconie, Robin, Divine Comedy. Stockhausen's *Mittwoch* in Birmingham. *Tempo*. Vol. 67, No. 263, 2013, 2–18.
- Mathiesen, Thomas J., Greek Music Theory. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*. Toim. Thomas Christensen. Cambridge University Press, Cambridge 2002, 109–135.
- Morgan, Robert C., *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Niecks, Frederik, *Programme Music in the Last Four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*. Novello, London 1906.
- Sakari, Marja, *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio: Valtion taidemuseon tieteellinen sarja 4. Valtion taidemuseo, Helsinki 2000.
- Schafer, R. Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977). Destiny, Rochester 1994.
- Schick, Tobias Eduard, Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus. *Musik & Ästhetik*. Jg. 66, 2013, 47–65.
- Schmitz, Hermann, *Kurtze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Aber, Freiburg 2009.
- Seamon, Roger, The Conceptual Dimension in Art and the Modern Theory of Artistic Value. *The Journal of Aesthetics*

- and *Art Criticism*. Vol. 59, No. 2, 2001, 139–151.
- Sedova, Ekaterina, *Netzstrukturen in Karlheinz Stockhausens Helikopter-Streichquartett*. Teoksessa *Musik netz werke: Konturen der neuen Musikkultur, Dokumentation des 16. Internationalen Studentischen Symposiums für Musikwissenschaft in Berlin 2001*. Toim. L. Grün & F. Wiegand. transcript, Bielefeld 2002, 165–175.
- Shaw-Miller, Simon, Thinking through Construction. Notation–Composition–Event. The Architecture of Music. *AA Files* (Architectural Association School of Architecture). Vol. 53, 2006, 38–47.
- Shumuzu, Minoru, *Potentiale multimedialer Aufführung und "szensische Musik" – einige Bemerkungen zum Helikopter-Streichquartett*. Teoksessa *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT*. Toim. I. Misch & C. von Blumröder. Signale aus Köln. Bd. 10, Münster 2004, 61–73.
- Stévance, Sophie, John Cage Tunes into the Redefinition of the Musical Field by Marcel Duchamp and the Emergence of a Conceptual Music. *Tacet: Experimental Music Review*. Vol. 1, 2011.
- Stoianova, Ivanka, And Dasein Becomes Music. Some Glimpses of Light. *Perspectives of New Music*. Vol. 37, No. 1, 1999, 179–212.
- Terranova, Charissa N., *Automotive Prosthetics. Technological Mediation and the Car in Conceptual Art*. University of Texas Press, Austin 2014.
- Tiekso, Tanja, *Tödelista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Poesia, Helsinki 2013.
- Toncitch, Voya, Music conceptuelle. *Musicalia: Rivista internazionale di musica*. A. 2, n. 4, 1971, 43–47.
- Torvinen, Juha, Musiikin filosofisuus ympäristöongelmien aikakaudella. *Agon* 4/2014. Ks.: <http://agon.fi/article/musiikin-filosofisuus-ymparistoongelmien-aikakaudella>
- Vadén, Tere & Juha Torvinen, Musical Meaning in Between. Ineffability, Atmosphere and Asubjectivity in Musical Experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. Vol. 1, No. 2, 2014, 209–230.
- Varto, Juha, *Kauneuden taito*. Tampere University Press, Tampere 2001.
- Välimäki, Susanna, *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere University Press, Tampere 2015.
- Välimäki, Susanna & Juha Torvinen, Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykyaikainen kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 1/2014, 8–27.
- Westerkamp, Hildegard, Speaking from Inside the Soundscape (1998). Teoksessa *The Book of Music and Nature. An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*. Toim. David Rothenberg & Marta Ulvaeus. Wesleyan University Press, Middletown 2001, 143–152.

Muut

- Nuit Blanche. Helikopter-Streichquartett de Stockhausen*. Ranskalais-saksalaisen Artelevisiokanavan (Association Relative à la Télévision Européenne) audiovisuaalinen tallenne *Helikopteri-jousikvartetton* Pariisiin esityksestä 5.10.2013. Ks.: <http://concert.arte.tv/ft/nuit-blanche-helikopter-streichquartet-de-stockhausen> (12.10.2013).
- Stockhausen, Karlheinz, Zur Situation des Metiers (Klangkomposition). Teoksessa Stockhausen, *Texte zur Musik 1*. Toim. Dieter Schnebel. DuMont Schauberg, Köln 1963, 45–61. [Stockhausen 1963.]
- Stockhausen, Karlheinz, *Helikopter-Quartett / Arditti String Quartet*. [CD-levy.] Arditti Quartet Edition 35. Westdeutscher Rundfunk WDR Köln & Montaigne Audivis, Paris 1996. MO 782097 AD 049. [Stockhausen 1996a.]
- Stockhausen, Karlheinz, Introduction – Performance practice – Recordings. [Esittelyteksti CD-levyllä.] Käänt. Suzee Stephens. Ks. Stockhausen 1996a, 11–16. [Stockhausen 1996b.]
- Stockhausen, Karlheinz, Helikopter-Streichquartett. *Grand Street*. Vol. 14, No. 4, 1996, 213–225. [Stockhausen 1996c.]
- Stockhausen, Karlheinz, Introduction. Helicopter-String Quartet (1992/1993). Stockhausenin Musiikkisäätiön (*Stockhausen-Stiftung für Musik*) kotisivut, 1999. Ks.: http://www.stockhausen.org/helikopter_intro.html (29.5.2015).
- Stockhausen, Karlheinz, *Helikopter-Streichquartett vom Mittwoch aus Licht*. [Partituuri.] *Stockhausen-Verlag* Work No. 69 (1992–1993). Stockhausen-Verlag & German Music Publishers Society, Kürten 2001.
- Stockhausenin helikopteri-jousikvartetto (Helicopter String Quartet)*. [Dokumentti-elokuva.] Ohj. & käs. Frank Schaffer. Stockhausen Verlag, Saksa & Allegri Film, Alankomaat 1995. 77 min. Dvd-versio, Medici Arts 2008.



ravintola Telakka



Tullikamarin aukio 3 | 33100 Tampere
03 225 0700 | fax. 03 225 0740
carneval@telakka.eu | www.telakka.eu