

Lineaarisuus ja vertikaalisuus Terry Rileyn sävellyksessä *In C*

Jyväskylän yliopisto
Musiikin laitos
Pro gradu –tutkielma
Kevät 2016
Ville Puronaho

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Ville Puronaho	
Työn nimi – Title Lineaarisuus ja vertikaalisuus Terry Rileyn sävellyksessä <i>In C</i>	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu-tutkielma
Aika – Month and year 4/2016	Sivumäärä – Number of pages 48
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkimuksessa perehdyttiin lineaarisuuteen ja vertikaalisuuteen Terry Rileyn sävellyksessä <i>In C</i>. Lineaarisuus ja vertikaalisuus ovat temporaalisuuden eri muotoja. Terry Rileyn <i>In C</i> on amerikkalaisen minimalistisen musiikin klassikkoteos, jonka temporaalisuutta ei ole aiemmin tutkittu. Koska minimalistisen musiikin suhde temporaalisuuteen on ainutlaatuinen suhteessa mihin tahansa muuhun länsimaiseen musiikkityyliin, tulisi sen klassikkoteosta tutkia erityisesti temporaalisuuden kautta. Tutkimuksen tavoitteena oli tuottaa uutta tietoa <i>In C</i>:n temporaalisuuksista.</p> <p>Tutkimuskysymykseni ovat: Millaisten musiikillisten seikkojen varaan lineaarisuus ja vertikaalisuus tässä teoksessa rakentuvat? Ovatko nämä temporaalisuudet läsnä yhtäaikaaisesti vai muuttuvatko tai vaihtelevatko ne teoksen edetessä? Voidaanko temporaalisuuksiin vaikuttavia seikkoja löytää pelkästä nuottikuvasta, vai muuttuvatko ne joka esityksessä <i>In C</i>:n aleatorisesta luonteesta johtuen?</p> <p>Tutkimuksessani on kaksi päälähdettä: Jonathan D. Kramerin <i>The Time of Music</i> (1988) ja Robert Carlin <i>Terry Riley's In C</i> (2009). Koska aikaisempaa tutkimusta <i>In C</i>:n temporaalisuuksista ei ole olemassa, sovelsin omaan tutkimukseeni myös Finkin (2005), Fraserin (1987), Greenen (1982), Hannisen (2012), Leen (2010), Lippmanin (1984) ja Smithin (2004) tutkimuksia temporaalisuudesta, musiikista ja minimalismista.</p> <p>Keskeisenä aineistona toimi Terry Rilyn sävellys <i>In C</i>, sekä Order of the Living -yhtyeen esittämä versio siitä. Tärkeimpänä menetelmänä tulosten saamiseksi toimi musiikkianalyysi. Analyysin avulla voitiin osoittaa, että <i>In C</i> on temporaalisuudeltaan kokonaisvaltaisen vertikaalinen teos, joka sisältää kuitenkin myös merkittäviä lineaarisia hetkiä. Vertikaalisuus on läsnä koko ajan, lineaariset hetket eivät. Analyysissa ilmeni myös, että kohteena ollut esitys sisälsi poikkeuksellisia hetkiä, joita en ole teoksen muista esityksistä löytänyt. Siispä tutkimustulokset olisivat olleet jossain määrin erilaisia, jos kohteeksi olisi valikoitunut jokin muu esitys. Osaltaan tämä todistaa sen, että teoksen temporaalisuudet muuttuvat niiden kestojen ja intensiivisyyksien osalta eri esitysten välillä, vaikka temporaalisuuksiin vaikuttavia seikkoja voidaankin löytää myös nuottikuvasta.</p> <p>Jatkossa aihetta voitaisiin tutkia kuuntelukokein kiinnittäen huomiota esimerkiksi temporaalisuuksien kokemisen eroihin eri yksilöiden välillä. Myös eri esitysten väliset erot temporaalisuuksien suhteen olisivat jatkotutkimusten kannalta hedelmällisiä.</p>	
Asiasanat – Keywords temporaalisuus, lineaarisuus, vertikaalisuus, Terry Riley, <i>In C</i> , minimalismi, musiikkianalyysi	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos	
Muita tietoja – Additional information	

*Each child spends endless days in curious ways; we call this play. A child stacks and packs all kinds of blocks and boxes, lines them up, and knocks them down. Clearly, the child is learning about space! ...how on earth does one learn about time? Can one time fit inside another? Can two of them go side by side?
In music, we find out!*

-Marvin Minsky (1981)

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	5
2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA	8
2.1 Temporaalisuuden kulttuurihistoria	8
2.2 Temporaalisuus musiikissa	10
2.2.1 Lineaarisuus	11
2.2.2 Vertikaalisuus	14
3 MINIMALISMISTA	20
3.1 Minimalismin estetiikka ja tekniikka	20
3.2 Minimalismin temporaalisuudet	21
3.2.1 Yhdistelmäteleologisuus	22
3.3 Terry Riley ja <i>In C</i>	23
3.3.1 Terry Rileyn <i>In C</i>:n säveltäjänä	24
3.3.2 <i>In C</i>:n aiempi tutkimus	25
4 TUTKIMUSASETELMA	32
4.1 Tutkimuskysymykset	32
4.2 Aineisto	32
4.3 Menetelmät	33
5 TERRY RILEYN <i>IN C</i>: TEMPORAALISUUDEN ANALYYSI	35
6 PÄÄTÄNTÖ	39
LÄHTEET	45

1 JOHDANTO

Aika on ihmiselle käsite, josta ei tunnu saavan otetta. Käsitteenä se on kaikille tuttu, mutta sen todellisen olemuksen hahmottaminen on äärimmäisen haastava ellei mahdoton tehtävä. Aika otetaan annettuna ja meidän maailmassamme aikaa mittaava laite – kello – on yleisesti hyväksytty. Suurin osa ihmisistä kuitenkin tunnistaa kokemuksen, jossa aika on tuntunut kuluvan kellon viisareita hitaammin tai nopeammin. Tällöin puhutaan subjektiivisesta ajasta. Musiikki onkin taiteenlajina uniikki, koska se on sidoksissa aikaan. Musiikki avautuu ajassa ja kuuntelukokemus voi tapahtua ainoastaan sinä aikana, jonka teos kestää. Musiikki voi kuitenkin luoda sellaisia temporaalisuuksia (ts. ajallisuuksia), jotka käyttäytyvät kokemuspöyrissä eri tavoin kuin arkielämässä kellosta seuraamamme aika. Tämä tutkielma käsittelee sitä, miten tietynlaisen musiikin kuuntelu voi vaikuttaa subjektiiviseen ajan kokemiseen.

Lineaarisuus ja epälineaarisuus ovat olennaisimmat tavat, joilla musiikki jäsentää aikaa ja aika jäsentää musiikkia. Jonathan D. Kramerin mukaan (1988, 20-21) lineaarisuus voidaan määritellä musiikillisten karakterien määrittymisenä yhtäpitävästi teoksen aikaisempien tapahtumien kanssa. Lineaarisuus on siis prosessiivinen, temporaalinen jatkumo, joka syntyy tapahtumasarjassa, jossa aiemmat tapahtumat implikoivat tulevia, ja myöhemmät tapahtumat ovat seurausta aiemmista. Epälineaarisuus on tämän vastakohta: se voidaan määritellä joidenkin musiikin karakterien määrittämisenä yhtäpitävästi sellaisten implikaatioiden mukaan, jotka nousevat koko teosta hallitsevista periaatteista tai taipumuksista. Toisin sanoen epälineaarinen aika on temporaalinen jatkumo, joka seuraa periaatteista, jotka määrittelevät pysyvästi koko teosta.

Länsimainen kulttuuri on vasemman aivopuoliskon dominoima. Vasen puoli on muun muassa analyyttinen, järkevä, katsoo yksityiskohtia, arvostaa eroavaisuuksia ja ymmärtää ajan tapahtumien ketjuna. Oikea on tämän kaiken vastakohta; se on muun muassa holistinen, intuitiivinen, katsoo kokonaisuuksia, arvostaa yhtenäisyyttä ja ymmärtää ajan tapahtumien kompleksisuutena. (Kramer 1988, 9-11.) Syvälinen musiikin ymmärtäminen vaatii sekä oikean että vasemman aivopuoliskon työskentelyä. Tämän takia sekä formalistinen että humanistinen tutkimustapa on välttämätön. Pelkkä tiukka nuottikirjoitukseen perustuva musiikkianalyysi ei toimi tutkittaessa sellaisia musiikin ominaisuuksia kuin vaikkapa progressio, jatkuvuus tai ajattomuus. Musiikkia on siis ajateltava myös henkilökohtaisen kokemuksen kautta. Tämä ei kuitenkaan tarkoita nuottikirjoituksen totaalista hylkäämistä.

Me länsimaalaiset elämme kellon ja kausaliteetin mukaan. Meistä voi tuntua vaikealta ajatella musiikkia muuna kuin lineaarisena jatkumona, koska olemme sellaisen kulttuurin tuotteita, joka korostaa kehitystä ja progressiota hyveenä. Arvostamme logiikkaa, matemaattisia kykyjä, edistystä ja menestystä. On kuitenkin sellaisia kulttuureja, jotka toimivat päinvastoin. Kulttuureja, joissa jatkuva progressio ja eteneminen pisteestä A pisteeseen B eivät välttämättä ole elämän suurimpia hyveitä ja tärkeimpiä päämääriä. Kulttuureja, joissa ”päämäärän” käsitettä ei edes tunneta. Se ei tee niistä huonompia tai parempia, ainoastaan erilaisia. Tällaisissa kulttuureissa myös musiikkiin on suhtauduttu eri lailla kuin meillä täällä lännessä. Esimerkiksi balilainen gamelan-musiikki ei sisällä minkäänlaista progressiota kohti etukäteen tunnistettua maalia. Lineaarinen eteneminen ei kuulu balilaisten sanavarastoon. Länsimainen musiikki sen sijaan oli vuosisatoja lineaarisuuden kyllästävä, ennen kuin Arnold Schönberg ja muut atonaalisuuden nimiin vannoneet eurooppalaiset säveltäjät mursivat sen 1920-luvulla. Toisena suurena murroksena voidaan pitää La Monte Youngin johdolla Yhdysvalloissa 1950-luvulla syntynyttä minimalistista tyylisuuntaa, johon analyysiosiossa käsittelemäni Terry Rileyn *In C* on yleisesti liitetty.

Minimalistisen musiikin tutkimus ja analyysi on jäänyt etenkin ennen 2000-lukua hyvin vähäiseksi suhteessa muihin länsimaisen klassisen musiikin muotoihin. Terry Rileyn musiikkia on analysoitu harmillisen vähän. Tämän näkisin johtuvan Rileyn useisiin teoksiin kuuluvasta improvisaatiosta ja aleatorisuudesta (eli sattumanvaraisuudesta, ennustamattomuudesta), jotka tuovat omat haasteensa musiikin analysointiin. Riley on liitetty minimalismimusiikin kaanoniin johtuen hänen mittamattoman vaikutusvaltaisesta teoksestaan *In C* (1964), joka käynnisti niin sanotun pulssillisen minimalismin kauden. Kyseinen teos liitetään usein samaan toistavan ja staattisen minimalismin karsinaan La Monte Youngin, Steve Reichin ja Philip Glassin 1960-luvun musiikkien kanssa, vaikka se on musiikillisilta piirteiltään hyvin kaukana Youngin urkupistemusiikista, Reichin tiukasta prosessimusiikista tai Glassin syklisistä ja additiivisista prosesseista koostuvasta musiikista. Näiden säveltäjien teoksia ovat aiemmin analysoineet mm. Cohn (1992), Welch (1999), Smith (2004), Quinn (2006), Potter et al. (2007), Carl (2009) ja Lee (2010).

Minimalistinen musiikki sisältää musiikkianalyysin kannalta suuria haasteita. Miten analysoida musiikkia, joka ei välttämättä etene pisteestä A pisteeseen B, jonka tapahtumat eivät välttämättä viittaa mitenkään edellisiin tapahtumiin, tai joka perustuu silkkään toiston maksimointiin? Minimalistista musiikkia on hedelmällistä lähestyä sen temporaalisuuden kautta, koska sen suhde

aikaan on erityinen etenkin länsimaisessa viitekehyksessä. Rileyn *In C* on minimalismin klassikkoteos, mutta sen temporaalisuudesta ei ole tähän mennessä julkaistu yhtään tutkimusta. Tästä syystä tämä aihe valikoitui tutkielmani kohteeksi. Tutkielmani tavoitteena on tuottaa uutta tietoa *In C*:n temporaalisuuksista ja samalla osoittaa Rileyn musiikin avulla, kuinka musiikki voi luoda erilaisia temporaalisuuksia, ja kuinka yhteen musiikilliseen teokseen voi sisältyä useampia erilaisia temporaalisuuksia.

2 TUTKIMUKSEN TEOREETTINEN TAUSTA

Tässä osiossa käyn lyhyesti läpi muutamia tärkeimpiä ajatuksia ajasta. Luvun 2.1 tarkoituksena on osoittaa, että ajan määrittelyssä ei ole koskaan päästy mihinkään lopulliseen totuuteen, vaan ihmisten käsitykset ajasta ovat muuttuneet vuosituhansien aikana, ja muuttuvat edelleenkin. Luvussa 2.2 valotan musiikkiin liittyviä aikakäsityksiä tarkemmin.

2.1 Temporaalisuuden kulttuurihistoria

Ihmisen erottaa muista eläimistä sen tietoisuus. Siinä missä muiden eläinten maailma on jatkuvaa nykyhetkeä sisältäen pieniä viitteitä tulevasta, sisältyy ihmisen tietoisuuteen käsitys menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevaisuudesta. Tämä kyky kehittyy ajan myötä. Vastasyntyneellä lapsella sitä ei ole, vaan kaikki on uutta; jatkuvaa muutosta. Vähitellen kaaoksesta alkaa erottua pysyviä muotoja: esimerkiksi nälän ja kyllyyden kierrot, unen ja valveillaolon kierrot, yön ja päivän kierto. Evoluutiivinen kehitys lajimme aikakäsityksissä noudatti aikanaan samantyyppistä polkua kuin nykypäivän vastasyntyneellä lapsella. Esi-isämme oppivat selviytymään tulkitsemalla tulevaisuutta menneisyyden perusteella. Ihmisen kehitykselle oli välttämätöntä oppia tunnistamaan pysyviä kaavoja tunteissaan ja teoissaan. (Fraser 1987, 8.)

Tietoisuus kuolemasta on universaalein ja voimakkain ihmisen toiminnan innoittaja. Kun ihminen oppi ymmärtämään, että hänen elämänsä päättyy joskus, sillä oli käännteentekevä vaikutus. Siitä tuli myös välittömästi vaikea tosiasia hyväksyä. Ihmisiä on haudattu juhlallisoin menoin jo noin 50 000 vuotta. Tähän liittyy uskomus siitä, että ihmiselämä *ei vain voi päättyä*. Uskomukset kuolemanjälkeiseen olemassaoloon ovat seuranneet kulttuurien kehitystä. Ajattomuuden erilaiset muodot – avaruus, tähdet, koko maailmankaikkeus – ovat vaikuttaneet siihen, että kuolemasta tuli pikkuhiljaa jollain lailla mielivaltainen; jos nuo asiat voivat elää ikuisesti, mikseivät ihmiset voisi? (Fraser 1987, 13-14.)

Tietoisuus ajasta muuttui siten kaksiteräiseksi miekaksi. Taidosta käyttää pitkäkestoista muistia tulevaisuuteen valmistautuessa tuli ihmisen selviytymisen kannalta välttämätön. Toisaalta ymmärrys ajan rajallisuudesta ja joskus koittavasta kuolemasta sai aikaan levottomuuden, joka kuuluu implisiittisesti ihmisen olemassaoloon. (Fraser 1987, 14.) Tämä levottomuus on saanut aikaan sen, että ihminen ylipäätään pyrkii käyttämään elämänsä johonkin, ja yrittää hyödyntää sen käytettävissä olevan ajan joka hänelle lopulta suodaan.

Mooseksen ajan Jahvea palvoneet heprealaiset olivat ensimmäinen ihmisryhmä, jolle historia ei enää ollut vain yksi asia toisen perään, vaan ennemminkin monimutkaisesti punoutuva sarja tapahtumia jotka *kehittyivät* tarkasti määritellystä alusta määrättyyn loppuun. Tämä historian näkökulma tunnetaan pelastushistoriana ja sen myötä lineaarinen aika, aika jossa me länsimaalaiset tällä hetkellä elämme, syntyi. Heprealaiset ajattelivat historian olevan lineaarinen progressio, joka kulkee vääjäämättömästi kohti parempaa tulevaisuutta. Myöhemmin lineaarisesta kehityksestä lankeemuksesta syntymään, kuolemaan, Vapahtajan ylösnousemukseen, ja lopulta viimeiseen tuomioon tuli kristinuskon perusta. Tieteenhistorioitsijat ovat sittemmin argumentoineet, että ilman pelastushistoriaa modernin tieteen synty olisi hyvinkin voinut jäädä tapahtumatta. (Fraser 1987, 21-22.)

Renessanssin myötä tieteellinen ajattelu alkoi kehittyä huimin harppauksin. Nikolaus Kopernikuksen (1473-1543) havainnot osoittivat, että maa pyörii akselinsa ympäri ja kiertää aurinkoa, eikä päinvastoin, kuten oli uskottu. Ympyrä oli täydellisyyden kuvastaja – kauniin symmetrinen ja ikuinen. Kukaan ei voi piirtää ääretöntä suoraa viivaa, kaikki voivat piirtää päättymättömän ympyrän. Äärettömyyttä, ikuisuutta, pidettiin hyvänä, äärellisyyttä pahana. Tämän mukaan täydellisen taivaan täydellisten planeettojen ja tähtien tuli olla pyöreitä, jolta ne maasta katsojan silmään näyttävätkin. (Fraser 1987, 37.) Johannes Kepler (1571-1630) muutti tämän kaiken. Hän huomasi, että planeettojen kiertoradat eivät ole täydellisiä ympyröitä, vaan ellipsejä ja planeetat eivät liiku tasaisella nopeudella. Siispä taivaan fysiikka ei eronnut maapallon vastaavasta, ja kaikkeutta ei voinut erottaa ajattomaan taivaaseen ja temporaaliseen maahan. (Fraser 1987, 39-40.)

Seuraava merkittävästi ihmiskunnan ajatuksia ajasta muuttanut ajattelija oli modernin fysiikan perusteet luonut Isaac Newton (1642/3-1726/7). Newtonin mukaan absoluuttinen, tosi ja matemaattinen aika itsessään ja oman luontonsa mukaisesti virtaa yhtenäisesti ilman suhdetta mihinkään muuhun kuin itseensä. Ajasta tuli universaali säännönmukaisuus, joka oli olemassa vain omassa itsessään, riippumatta siitä, mitä ajassa itse asiassa tapahtui. Tätä kutsutaan absoluuttiseksi ajaksi. (Fraser 1987, 41-42.) Newtonin ajatukset vaikuttivat koko länsimaiseen kulttuuriin musiikkia unohtamatta. Barokin ajan säveltäjien musiikissa on mahdollista kuulla ajan vääjäämätön virta, johon ihmiset eivät voineet tuon ajan käsitysten mukaan vaikuttaa. Tästä lisää luvussa 2.2.1.

Immanuel Kant (1724-1804) ei jakanut Newtonin näkemyksiä. Kantin mukaan idea ajasta ei synny aisteissa, vaan aistit olettavat sen valmiiksi olemassa olevaksi. Aika ei ole objektiivinen asia kuten Newtonin aikaan uskottiin, vaan itse asiassa täysin subjektiivinen tila. Aika on ihmisymmärryksen muoto ja osa mentaalista mekanismiamme. Meidän täytyy kuitenkin olettaa ajan olevan totta, koska vain siten voimme nähdä järkeä maailmassa. Aika on ajatuksen ja käytöksen kehitys, joka syntyi, koska se on niin hyödyllinen ihmisen selviytymisen kannalta. Tämän takia siitä tulee jotakin objektiivista: se on asia jonka me kaikki jaamme, vaikka aika onkin joka yksilölle subjektiivinen asia. Meidän täytyy kuitenkin olettaa ajan olevan totta, koska vain siten voimme nähdä järkeä maailmassa. (Fraser 1987, 42-43.)

Nämä muutamat poiminnat osoittavat, kuinka käsitykset temporaalisuudesta ovat muuttuneet aikojen saatossa. Keskiajan aikana ei historiankirjoituksen mukaan tapahtunut mitään suuria muutoksia aikakäsitysten suhteen, mutta renessanssista eteenpäin tieteen kehittyessä valtavasti askelin myös ajatukset temporaalisuudesta laajenivat ja muuttuivat. Kantin jälkeen ajasta on esitetty monenlaisia näkemyksiä, mutta yksi asia tuli jäädäkseen: ajan subjektiivisuus.

2.2 Temporaalisuus musiikissa

Ihmiselämän eksistentiaalinen struktuuri on perusluonteeltaan temporaalinen. Juuri tässä hetkessä (joka on ainoa hetki jonka kukaan koskaan kokee) ennakkoin tulevaisuuden ja liikun sitä kohti apunani menneisyyden muistot ja tiedot. Nykyhetki sisältää siis aina sekä menneisyyden että tulevaisuuden: jokainen ihminen liikkuu kuvitellusta ja muistellusta menneisyydestä kuviteltuun ja ennakoituun tulevaisuuteen läpi ikuisen elävän nykyhetken. Tämä temporaalisuus on ilmeisimmillään musiikin kokemuksessa. Eliot Deutschin mukaan (1992, 121) kuunnellessamme melodiaa jokainen nuotti ”näyttää” melodian. Yksittäisiä säveliä joista melodia koostuu ei kuulla eristettyinä yksikköinä jotka sitten lopussa lasketaan yhteen, jotta melodia muodostuisi. Tämä tekisi melodiasta pelkän muistamisen aktin. Ennemminkin melodia paljastuu; se luo itsensä läpi jokaisen hetken siinä temporaalisessa rakenteessa, joka on osa sen olemusta.

Musiikkia soitetään elävässä nykyhetkessä, ja teos on aktuaalisesti olemassa sen ajan kuin se kestää. Kuitenkaan sen temporaalisuus ei ole matemaattisen lineaarinen prosessi, jossa yksi asia tapahtuu toisen perään, vaan se vaatii soittajaa tai kuuntelijaa jatkuvasti yhdistämään kokonaisuutta dynaamisen, elävän nykyhetken kanssa.

Musiikki tapahtuu ajassa. Musiikista tulee merkityksellistä ajan kautta. Tästä huolimatta ajan tutkimus musiikin kautta on edelleen varsin alkutekijöissään; sitä on tutkittu lähinnä rytmin ja metrin kautta. Se johtuu varmasti osittain siitä, että esimerkiksi nuottikirjoitusta on paljon helpompi analysoida ja tulkita kuin vaikkapa liikettä, jatkuvuutta, progressiota, kestoja tai temporaalisuuden eri muotoja. Nuottikirjoitus ei kuitenkaan avaudu ajassa, toisin kuin musiikki siinä mielessä kuin se oikeasti on olemassa, eli soivana äänenä. Musiikki on ensisijaisesti temporaalinen taiteenlaji, ja sen syvällinen ymmärtäminen vaatii temporaalisuuden syvällistä tutkimusta.

Musiikkia kuunnellessa voimme kokea erikoislaatuista aikaa, johon muutoin emme pääse käsiksi; tämä aika on musiikin aikaa, jota ei ole olemassa musiikista, soivista äänistä, irrallisena. Koska musiikillinen aika eroaa arkipäivän ajasta, niiden molempien kokeminen yhtä aikaa rikkoo loogisen ristiriidan lakia. Looginen ristiriidan laki ei päde kun kyse on ajasta (Kramer 1988, 3). Musiikkia keskittyneesti kuunnellessa musiikin luoma subjektiivinen aika voidaan saada liikkumaan, tai kieltäytymään liikkumasta, useampaan kuin yhteen ”suuntaan” (Kramer 1988, 6). Toisin sanoen: musiikki luo aikaa, ja se voi luoda useita erilaisia temporaalisuuksia, jotka käyttäytyvät eri tavoin. Tämä johtuu juuri siitä, että aika on olemassa suhteena henkilön ja koetun tapahtuman välillä, eikä minään objektiivisena todellisuutena.

2.2.1 Lineaarisuus

Lineaarisuus on oleellisin tapa jolla musiikki jäsentää aikaa, ja aika jäsentää musiikkia. Lineaarisuus voidaan määrittellä musiikillisten karakterien määrittymisenä yhtäpitävästi teoksen aikaisempien tapahtumien kanssa. Lineaarisuus on siis prosessiivinen, temporaalinen jatkumo, joka syntyy tapahtumasarjassa, jossa aiemmat tapahtumat implikoivat tulevia, ja myöhemmät tapahtumat ovat seurausta aiemmista. Tonaalista musiikkia kuunnellessamme jokainen musiikillinen tapahtuma värittää odotuksiamme. Odotukset tyydyttyvät, viivästyvät tai ne hylätään kokonaan. Tapahtumat musiikissa peilautuvat aiempia vasten ja implikoivat samalla tulevaa. Lineaarisuus on siis kokonaisuudessaan monimutkainen verkko joka koostuu jatkuvasti musiikissa muuttuvista implikaatioista ja kuulijan odotuksista. (Kramer 1988, 20-21.)

Lineaarisuuden tärkein tekijä musiikissa on tonaalinen systeemi. Lyhyesti sanottuna se tarkoittaa sävelkorkeuksien organisointia siten, että yhdestä sävelkorkeudesta (toonika) tulee keskipiste, johon muut sävelet vertautuvat. Toonika on täten täydellisen rentoutumisen sävel, jota kohti muut sävelet pyrkivät. Tonaalinen musiikki on aina päämäärää kohti hakeutuvaa. Kramerin mukaan (1988, 23)

tonaalisuuden juuret ovat jopa 1400-luvulla, eli se alkoi kehittyä ennen kuin Isaac Newton oli edes syntynyt. Tonaliteetin syntymä sellaisena kuin me sen tunnemme sijoitetaan kuitenkin yleensä 1680-luvulle. Varhaisin esimerkki täydellisestä diatonisesta kvinttiympyrästä (josta sittemmin tuli oikeastaan koko tonaliteetin määrittävä tekijä) sävellyksessä on Alessandro Scarlattiin vuoden 1683 oopperassa *L'Aldimiro* (Internet 1).

J.S. Bachin (1685-1750) musiikkia voidaan pitää Newtonilaisen lineaarisen ajan auditiivisena kuvana. Se kuvastaa täydellisesti aikaa, jossa tapahtumat etenevät välttämättä tiettyihin seuraaviin tapahtumiin. Bachin kehittämät muodot, kuten fuuga tai aaria ovat lineaarisuuden musiikillisia ilmentymiä. Bachin musiikkia dominoi yleensä yksi tai kaksi motiivia. Motiivinen peli Bachin musiikissa ei vaikuta koskaan arvaamattomalta, ja syyt tähän ovat bassolinjassa ja harmonisessa kehityksessä. Bassolinja liikkuu niin varmasti ja tasaisesti, että se artikuloi motorisen rytmin, jonka yllä motiivinen peli tapahtuu. Motorinen rytmi tuntuu järkähtämättömältä, ja tekee saman motiiviselle pelille: ne tietyt tavat joilla motiivit pelaavat, tuntuvat nousevan väijäämättömästi motiiveista itsestään. Bassolinja implikoi harmonioiden sarjan, jotka eivät pelkästään seuraa toisiaan, mutta tuntuvat kehittyvän yhdestä seuraavaan, luoden tunteen väistämättömästä liikkeestä eteenpäin. Nämä harmoniset liikkeet päättävät maalit, joita teos tavoittelee, ja kun motiivinen peli saapuu päätepisteeseensä, on hetkellisen tauon aika. Kuulijan kokema tyydytyksen tunne osan lopussa johtuu siitä, että kaikki tapahtunut vaikuttaa tapahtuneen syystä, ja kaikki jonka piti tapahtua, on tapahtunut. Tämä selkeys ja järkevyyt yleensä tulee täysin selväksi vasta osan lopussa: Bachin musiikki sisältää yllätyksiä ja epävarmoja tekijöitä, mutta kuten Newtonin universumissa, ennustamattomat tapahtumat ovat yllättäviä vain, koska kuulijalla ei ole vielä ollut riittävä ymmärrystä liikkeiden laeista. (Greene 1982, 7-9.) Lineaarisuus on kauttaaltaan sidoksissa ihmisen muistiin. Sen muistamiseen, mitä tapahtui aikaisemmin, ja odotuksien syntymiseen näiden aiempien tapahtumien perusteella. Usein puhutaankin musiikin ennalta arvattavuudesta. Vaikka J.S. Bachin musiikkia voidaankin pitää lineaarisuuden auditiivisena kuvana, se sisältää silti kuulijaa yllättäviä tekijöitä esim. ennen täydellistä kadenssia, ja pitää siten kuulijan mielenkiintoa yllä.

Musiikillinen liike on pelkkä metafora. Musiikissa mikään ei *liiku*, mutta kuka tahansa länsimaista musiikkia kuullut aistii joka tapauksessa jatkuvan liikkeen kohti jotakin. Tonaalisen liikkeen illuusio johtuu sävelkorkeuksien sisältämästä dynaamisuudesta niiden ilmaistessa tiettyjä suhteita tonaalisessa musiikissa (Barela 1979, 3). Tonaalinen liike on ohjattua liikettä kohti maalia.

Lippman (1984, 121) näkee eron musiikin puhtaan etenemisen ja jatkuvuuden välillä. Puhdas eteneminen sisältää liikkeen, mutta sen lisäksi jonkinasteista vastahakoisuutta. Jatkuvuus sisältää liikkeen ja vastahakoisuuden lisäksi myös välttämättömyyden tunteen siitä, miten fraasit seuraavat toisiaan. Pystymme hahmottamaan musiikin eteenpäin liikkeen oli se sitten laiskaa ja passiivista, tai selkeän determinististä ja loogista. Lippman esittää, että jatkuvuuden tyyliä edustaa esimerkiksi Ockeghemin messut, artikuloitua tyyliä 1700-luvun sinfonian osa. Myös J.S. Bachin musiikki on esimerkki jälkimmäisestä. Jatkuvuus ja artikulaatio eivät kuitenkaan sinällään luo musiikillista työntövoimaa tai suksessiota. Teoksen toisiaan seuraavat fraasit voivat hyvinkin seurata toisiaan myös vailla sen kummempaa teoksen aikaisemmista tapahtumista nousevaa logiikkaa. Temporaaliseen progressioon kuuluu aina muitakin seikkoja. Yleisimpiä niistä ovat esimerkiksi tasainen pulssi, tietyt harmoniset kehitykset, melodiikka joka puskee eteenpäin kohti resoluutiota, tietyt suhteet toisiaan seuraavien fraasien melodisessa struktuurissa tai fraasin toisiaan seuraavissa osissa.

Myös toisto on oleellinen tekniikka temporaalisen progression luomisessa. Tasainen pulssi on aina lyhyen rytmisen yksikön toistoa, ja melodiset suhteet perustuvat joko puhtaalle toistolle, tai likimääräiselle toistolle sekvenssien, kehittelyn tai samankaltaisuuden muodossa. (Lippman 1984, 121-122.) Toisto vaikuttaa eri tilanteissa eri tavoin. Täydellisen samanlaisena pysyvässä toistossa suksession ilmiö tulee ilmiselväksi. Tämä pätee erityisesti lyhyiden kuvioiden toistossa. Mitä pidemmäksi toistettava kuvio venyy, suksessio ilmenee sitä heikommin. Myöskään yksi toisto, esimerkiksi kertaus, ei yleensä tavoita suksession tunnetta. (Lippman 1984, 125.) Myös se ympäristö, jossa toisto tapahtuu, vaikuttaa suksession syntymiseen: toisto voi toimia epälineaarisuutta aiheuttavasti, jos se on tarpeeksi laajamittaista.

Musiikillinen työntövoima on jatkuvuutta ja suksessiota hämäämpi ja moniselitteisempi asia. Sitä luovat niinkin yksinkertaiset ja itsestään selviltä tuntuvat keinot, kuin äänenvoimakkuuden ja tempon nousu ja kasvava liike ja eloisuus melodialinjoissa. Suksession nopeus itsessään myös luo tulevaisuuteen suuntautuvaa eli eteenpäin työntävää tunnetta. Usein nämä keinot toimivat yhtäaikaaisesti: esimerkiksi suksession edetessä ja tempon noustessa äänenvoimakkuus kasvaa. (Lippman 1984, 125-126.)

Näiden tasaisesti nousevien tai laskevien eteenpäin työntävien elementtien lisäksi on myös vaihtelevia ja hetkellisiä elementtejä, kuten melodisen ja harmonisen resoluution voimat, jotka luovat lopullisen tyydytyksen tunteita. Yleensä melodinen epätasapaino on yhdistetty harmoniseen

dissonanssiin, ja yhdessä ne toimivat musiikkia eteenpäin työntävästi. Hajasävelet liitetään ensisijaisesti tärkeisiin ja tasapainoisiin ääniin, jolloin melodialinja koostuu sekä tärkeimmistä että avustavista äänistä, joista ensimmäiset liitetään yleensä konsonanssiin ja jälkimmäiset dissonanssiin. Niiden vuorovaikutus ja balanssi vaihtelevat vastauksena musiikilliseen tyyliin. (Lippman 1984, 126-127.) Dissonanssin hakeutuminen kohti konsonanssia on musiikin tärkeimpiä eteenpäin työntäviä lineaarisia elementtejä.

Tonaalista musiikkia kuunnellessamme jokainen musiikillinen tapahtuma värittää odotuksiamme. Odotukset tyydyttyvät, viivästyvät tai ne hylätään kokonaan. Tapahtumat musiikissa peilautuvat aiempia vasten ja implikoivat samalla tulevaa. Lineaarisuus on siis kokonaisuudessaan monimutkainen verkko joka koostuu jatkuvasti musiikissa muuttuvista implikaatioista ja kuulijan odotuksista.

2.2.2 Vertikaalisuus

Epälineaarisuus on lineaarisuuden vastakohta. Tässä alaluvussa käsittelemäni vertikaalisuus on epälineaarisuuden eräs alalaji. Kramerin mukaan (1988, 20-21) epälineaarisuus ei tarkoita pelkkää lineaarisuuden puuttumista, vaan se on itsessään strukturaalinen voima. Epälineaarisuus voidaan määrittellä joidenkin musiikin ominaisuuksien määrittämisenä yhtäpitävästi sellaisten implikaatioiden mukaan, jotka nousevat koko teosta hallitsevista periaatteista tai taipumuksista. Toisin sanoen epälineaarinen aika on temporaalinen jatkumo joka seuraa periaatteista, jotka määrittelevät pysyvästi koko teosta. Teoksen epälineaarisuus on olemassa heti sen alusta lähtien; epälineaariset periaatteet eivät muutu koskaan.

Vertikaalisuus on Kramerin teoksessaan *Time of Music* esittelemä käsite, jolla hän tarkoittaa tietynlaisen musiikin luomaa kokonaan pysähtyneeltä tuntuvaa aikaa (1988,7). Vertikaalisuus on epälineaarisuuden yksi muoto: musiikin luoma aika, jossa lineaariset periaatteet eivät päde. Kramer pitää (1988, 7) vertikaalisuutta kaikkein radikaaleimpana musiikillisen ajan lajina, ja sitä se myös omien kokemuksieni perusteella on. Tunne ajan totaalista pysähtymisestä on voimakas, arkielämän ulkopuolinen kokemus. Vertikaalinen aika on syvästi subjektiivista aikaa. Tietynlaiseen musiikkiin keskittynyt kuulija voi kokea olevansa "ajattomuudessa", vaikka seinällä olevan kellon viisarit liikkuisivatkin normaalisti eteenpäin ja ulkopuolinen maailma jatkaisi elämäänsä kuten aina ennenkin.

Sana vertikaalisuus tulee Kramerin mukaan (1988, 55) siitä, että vertikaalisessa ajassa toimivan musiikin struktuuri on olemassa yhtäaikaisten äänikerrostumien sisällä, ikään kuin päällekkäin, eikä toisiaan seuraavien osien välillä, kuten lineaarisessa musiikissa. Vertikaalisuus on kuin nykyhetki venytettynä valtavaksi kestoksi, ikuiseksi nykyisyydeksi, joka saattaa kuulijasta tuntua kuitenkin vain silmänräpäykseltä.

Länsimaissa kiinnostus epälineaarisuutta ja sitä kautta harmonista staattisuutta kohtaan kasvoi huomattavasti 1900-luvun alusta alkaen. Claude Debussy kuuli vuoden 1889 Pariisin maailmannäyttelyssä jaavalaista gamelan-orkesteria, ja oli syvästi vaikuttunut kuulemastaan. Debussyn musiikissa alkoi kuulua länsimaiselle säveltäjälle ennennäkemättömällä tavalla pidennettyjä puhtaan sointuvuuden hetkiä, joilla oli tarkoitus itsessään, enemmän kuin minkään lineaarisen progression yhtenä osana. (Kramer 1988, 44.) 1950-luvun puolivälin jälkeen muutama amerikkalaiset säveltäjät kiinnostuivat staattisuudesta aivan uudella tavalla. Heidän musiikkiaan on myöhemmin kutsuttu minimalistiseksi, ja sitä ja sen sisältämiä temporaalisuuksia avaan enemmän seuraavassa luvussa.

Jotta kuulija pystyisi uppoutumaan vertikaalisessa ajassa toimivaan musiikkiin, hänen täytyisi kuunnella sitä eri lähtökohdista kuin lineaarisesta musiikkia. Länsimaisessa lineaarisessa kulttuurissa elävien on yleensä ainakin aluksi hankala suhtautua musiikkiin, jossa odotuksia ei ole. Yleensä kuulija aloittaa kuuntelun lineaarisista lähtökohdista käsin. Kun hän ymmärtää, että hänen odotuksensa eivät täyty, hän saattaa tuntea eräänlaista täyttymättömien odotusten yliannostusta. Tässä vaiheessa kuulijalla on kaksi vaihtoehtoa: joko unohtaa odotukset, ja uppoutua teoksen vertikaaliseen aikaan, tai tylsistyä. Koska vertikaalinen musiikki haastaa länsimaisten aikakäsitysten peruslähtökohdat, ja samalla koko kulttuuriset perustat, useimpien on vaikea tai jopa mahdoton ymmärtää sitä, ja jälkimmäinen vaihtoehto toteutuu. (Kramer 1988, 55-56.) Tällöin hidastettu aika on ”tylsyyden aikaa”. Kuulija, joka ei kykene sukeltamaan vertikaaliseen aikakokemukseen, tulee kriittisen tietoiseksi ajasta; aika ikään kuin vangitsee hänet. Tällöin hän haluaa vain paeta kaikennielevä, pysähtynyttä aikaa. Sen sijaan kuulija, joka kykenee uppoutumaan vertikaaliseen aikaan, kokee pysähtyneen ajan sijaan ajattomuuden positiivisessa mielessä. (Kramer 1988, 377.) Aika ei siis ole kokonaan hävinnyt olemattomiin, vaan ajattomuus tarkoittaa tässä tapauksessa erityislaatuista, vertikaalista aikaa, joka on kuulijan subjektiivinen kokemus, jossa aika on jäänyt ikuisiksi nykyhetkeksi.

Musiikki mahdollistaa sen, että voimme kokea subjektiivisen ajan irrottautumatta kokonaan muiden ihmisten kanssa jakamastamme aikakokemuksesta (Kramer 1988, 165). Mitä keskittyneemmin kuuntelemme vertikaalista aikaa luovaa musiikkia, sitä perusteellisemmin astumme jatkettun nykyhetken ajattomuuteen. Mutta vaikka kuulija uppoutuisi kuinka syvälle tähän kokemukseen, hän ei siltikään menetä kokonaan kokemustaan ulkoisesta todellisuudesta. Tämä on merkittävä ero vertikaalista aikaa luovan musiikin ja esimerkiksi skitsofrenian tai joidenkin psykedeelisten huumeiden aiheuttamien kokemusten välillä: musiikki voi luoda intensiivisiä kokemuksia, mahdollistaa kuulijan ”elämään hetken ikuisuudessa”, mutta se ei kokonaan tuhoa temporaalista jatkumoa. Toisin kuin skitsofreenikko, kuulija voi halutessaan turvallisesti irrottautua kokemuksestaan, ja palata tavalliseen aikaan. (Kramer 1988, 376.)

Minkälaiset musiikilliset tekniikat luovat vertikaalista aikaa? Tärkein niistä on minimalismin tunnusmerkinäkin pidetty toisto. Jos lineaarisuutta luo ennen kaikkea musiikin eteneminen, sen vastakohtana on tietysti se, että musiikki ei etene. Toisto pitää musiikin paikallaan, vaikka tavallaan toistoa ei oikeastaan ole olemassa, koska ihminen aistii joka tilanteen eri lailla havaittavan objektin muuttumattomuudesta huolimatta.

Musiikkia kuunnellessaan ihminen yrittää löytää merkityksiä tietystä musiikillisesta tapahtumasta. Kun tapahtuma toistuu kerta toisensa jälkeen samanlaisena, kuulija vähitellen ymmärtää, että näin mahdollisesti tapahtuu koko teoksen keston ajan, ja lineaariset implikaatiot muuttuvat epäoleellisiksi: ei ole enää oleellista ennustaa tulevia tapahtumia menneiden perusteella, vaan keskittyä pelkästään nykyhetkeen. Konteksti jossa musiikki tapahtuu on muuttunut lineaarisesta vertikaaliseksi, ja kuulijan tulee ajatella vastaanottamaansa informaatiota erilaisesta lähtökohdasta käsin. (Lee 2010, 26.)

Toistolla on suunnaton voima. Se voi luoda vertikaalista aikaa, vaikka toistettava materiaali olisi hyvinkin melodista tai harmonista. Kramer kuvailee osuvasti kokemiaan tunnetiloja Erik Satien teosta *Vexations* (1893) (jossa lyhyttä melodiapätkää toistetaan 840 kertaa) kuunnellessaan: ”Mitä tahansa lineaarisuutta sen neljään fraasiin sisältyykään, useamman toistokerran jälkeen se antaa periksi venytetylle nykyhetkelle, jossa musiikki ei kasva edellisistä tapahtumista tai implikoi tulevia. Kun ensin astuin konserttisaliin, kuuntelin lineaarisesti. Pian väsyin teoksen informaatioisällön vuoksi. Siitä tuli täysin tarpeetonta... Sitten huomasin siirtyväni kokonaan toisenlaiseen kuuntelutilaan. Astuin teoksen vertikaaliseen aikaan. En ollut enää kyllästynyt. Enkä

ollut enää turhautunut, koska olin luovuttanut odotusteni suhteen.” (Kramer 1988, 379, suomennos tekijän).

Edellisestä lainauksesta voi huomata, kuinka länsimaalainen kuuntelija kuuntelee mitä tahansa musiikkia ensisijaisesti lineaarisesti. *Vexationsin* sisältämä melodinen ja harmoninen materiaali myös vaikuttaa ensi kuulemalta lineaariselta. Vasta toiston myötä paljastuu, että teos toimii vertikaalisessa ajassa. Toiston määrän tulee olla merkittävä, että vertikaalinen aikakokemus syntyy. Mertensin mukaan (1983, 123.) toisto toistavassa musiikissa on identtistä traditionaalisen musiikin toiston kanssa. Eron synnyttää se konteksti, missä toisto tapahtuu.

Tom Johnsonin kuvaus vertikaalisen ajan kokemuksesta vuodelta 1972 on myös hyvin kuvaava: ”On kiinnostavaa katsella ympärilleen konserttisalissa, ja tarkkailla ihmisiä, jotka kuulevat tällaista musiikkia ensi kertaa. Kymmenen minuutin kohdilla he saattavat yhä istua paikallaan ja odottaa jotakin tapahtuvaksi. Joskus turhautuminen ja tyrmistys on liikaa, ja he poistuvat paikalta. Mutta usein he imeytyvät mukaan musiikin yksityiskohtiin ja alkavat kuuntelemaan – ja joskus jopa kuulemaan.” (Johnson 1972, "*La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass*", suomennos tekijän).

Pulssi on toinen vertikaalista aikaa luova musiikillinen tekijä. Kaikki vertikaalisessa ajassa toimiva musiikki ei sisällä pulssia (esim. La Monte Youngin urkupistemusiikki), mutta korostettuna tehokeinona se on erityisesti minimalistisäveltäjien suosiossa, ja samalla myös yksi selkeimmistä ”vastaaiskuista” sarjallisuutta ja monimutkaisuutta vastaan. Pulssi liittyy osaltaan toistoon: tasaisena, muuttumattomana säilyvä pulssi on ehdottomasti vertikaalinen elementti, siinä missä usein muuttuva ja poukkoileva rytmi ei ole. Leen mukaan (2010, 28) monet vertikaalisen musiikin säveltäjät käyttävät pulssia eri tavoin kuin "perinteisen" musiikin säveltäjät. Vertikaalista aikaa luovassa musiikissa pulssi saatetaan tuoda tärkeänä elementtinä pintaan, kun taas traditionaalisesti se on toiminut kaiken pohjalla; perustana tärkeämmille elementeille, kuten melodialle ja harmonialle. Kaiken pohjalla toimiessaan pulssi voi toimia lineaarisuutta luovana elementtinä, mutta eron tässä synnyttää se konteksti, jossa pulssi toimii.

Kolmantena voidaan mainita musiikissa kuultavissa oleva rakenne. Kun teknisessä mielessä sekä toisto että pulssi pysyvät samana, kuultava rakenne antaa musiikille mahdollisuuden sisältää jonkinlaista muutosta vaikka se toimisikin vertikaalisessa ajassa. Steve Reichin alkuaikojen prosessimusiikin ohjenuora kuvaa hyvän kyseisen musiikkityylin luonnetta: ”kun prosessi on

asetettu ja saatu käyntiin, se kulkee kuin itsestään” (Reich 1968, 1). Reichin *Piano Phase* (1967) on täydellinen esimerkki vertikaalisessa ajassa toimivasta selkeästi kuultavan rakenteen sisältävästä teoksesta: sen ensiminuuttien aikana esitellyt sävelkorkeudet, rytmit ja äänensävyt määrittelevät musiikin tietyn tyylin, ja lopputeos ei koskaan poikkea kauas tästä. Teos käy läpi tietyn prosessin, jossa kaksi pianistia aloittavat soiton unisonossa, kunnes toinen hiukan kiihdyttää tempoa. Tästä aiheutuu eri vaiheissa soivien pianojen kudelman, joka sisältää mittavan määrän yhden pianokuvion toistoa, mutta vaiheistusprosessin ansiosta pitää kuulokuvan jatkuvasti mielenkiintoisena. Kuultavan rakenteen ei välttämättä tarvitse olla täysin ennalta arvattava ja yllätyksetön; tärkeintä on, että rakenne on teoksen pinnassa ja selkeästi kuultavissa. Tämä aiheuttaa sen, että kuulija voi vapaasti keskittyä nykyhetkeen vailla huolta menneisyydestä ja tulevaisuudesta, joka on Leen mukaan (2010, 57-58) myös yksi vertikaalisen musiikin tunnusmerkeistä.

Kuitenkin myös jatkuva liike kaikessa ennustettavuudessaan voidaan nähdä staattisuutta ja sitä kautta vertikaalista aikaa luovana tekijänä (Rowell 1987, 188). Esimerkkinä tästä toimii atonaalinen musiikki: staattisuuden tuntu voidaan saada kuulijassa aikaan toiston ja muuttumattomuuden lisäksi äärimmäisen tiheällä aktiviteetilla. Atonaalisuus olikin juuri se tekijä, joka murensi lineaarisen temporaalisuuden musiikissa 1900-luvun vaihteessa. Arnold Schönberg, Alban Berg ja Anton Webern alkoivat säveltää musiikkia, joka ei perustunut duuri-molli –tonaliteettiin. Jos musiikki ei pyri kohti toonikaa, se ei temporaalisuudeltaan ole lineaarista. Vaikka atonaalinen musiikki on kuulokovaltaan usein vastakohta minimalismille, se on temporaalisuudeltaan yleensä myös epälineaarista. Sensorinen deprivaatio eli aistiärsykkeiden minimointi ja sensorinen ylikuormitus voidaan nähdä ikään kuin saman kolikon kahtena eri puolena: jos aistejamme stimuloi liian moni virike yhtäaikaisesti, meidän saattaa olla vaikea ymmärtää sitä, ja saatamme kokea sen staattisuutena; aivan kuin mitään ei tapahtuisi.

Edellä mainittujen lisäksi vertikaalista aikaa luovat muutamat muutkin tekijät: esimerkiksi se, että vertikaalisessa ajassa toimiva musiikki ei yleensä sisällä selkeää ”loppuratkaisua” tai aloitusta; se vain käynnistyy ja sitten lopuksi vaikenee, ilman rakentumista kohti kliimaksia tai mitään huippukohtaa (Kramer 1988, 55). Se ei luo mitään odotuksia kuulijalle. Se vain on, ja jos kuulija kuulee siitä vain muutaman sekunnin, hän on oikeastaan kuullut koko teoksen. Lisäksi voidaan vielä mainita fraasien puuttuminen musiikista, joka on yleinen äärimmäisen staattisen musiikin tehokeino, joka toimii vertikaalisuutta aiheuttavasti.

Stefan Kleinin mukaan (2007, 68-69) ymmärtäessämme kokemamme hetken arvon pyrimme nauttimaan siitä joka näkökulmasta käsin. Ihmisen tajunta ja muisti ovat äärimmäisen vastaanottavaisia, ja kaikki niiden itseensä imevät vaikutelmat hidastavat kokemaamme aikaa. Mitä pienempiin muutoksiin keskitymme, sitä dramaattisempi tämä efekti on. Michael Flaherty (2000, 91-95) kutsuu kyseistä efektiä pidennetyksi kestoksi. Hänen mukaansa tilanteet, jotka aiheuttavat tämän, ovat aina äärimmäisiä ja ne voidaan jakaa kahteen kategoriaan: niihin, joissa avoimen aktiviteetin tasot ovat poikkeuksellisen korkeat, ja niihin, joissa ne ovat poikkeuksellisen matalat. Toiseksi, kun ihmiset kohtaavat äärimmäisiä olosuhteita, heidän emotionaalisen huomion kokemuksensa kasvaa, jotta he ymmärtäisivät paremmin tilanteensa luonteen. Tällöin yksilö välittää syvästi tilanteestaan ja hänen paikastaan siinä. Tällainen tilanne saattaa herättää ihmisessä esimerkiksi ahdistuksen tunteita, koska tilanne on äärimmäinen, ja kaukana normaalista arjesta. Kolmanneksi, äärimmäisiin olosuhteisiin siirtymisen aiheuttama shokki korostaa kognitiivista osallistumista itseen ja tähän tilanteeseen. Neljänneksi, kasvanut tarkkanäköisyys omaa subjektiivisuutta ja ympäristöä kohtaan korostaa ärsykkeen kompleksisuutta myös silloin, kun tilannetta ei luonnehdi korkea avoin aktiviteetti. Viidenneksi, kasvanut ärsykekompleksisuus täyttää temporaalisuuden standardiyksiköt (sekunnit, minuutit, jne.) niin tiheällä määrällä kokemuksia, että se ylittää niiden aistimuksien normaalin volyymin. Kellon mukaan joka minuutti on samanlainen, mutta ajan kulumisen kokemusta luonnehtii vaihtelu vastauksena ihmisen osallisuuteen välittömien olosuhteiden kanssa: jos esimerkiksi odotamme jotakin kiihkeästi ja huomioimme ajan kulun normaalia tarkemmin kelloa jatkuvasti vilkuillen, kuormitamme temporaalisuuden standardiyksiköt subjektiivisuudella, joka saa aikavälin tuntumaan paljon pidemmältä, kuin se kellon mukaan onkaan.

Flahertyn teesien pohjalta voidaan päätellä, miksi vertikaalinen musiikki voi synnyttää tunteen pidennetystä kestosta: avoimen aktiviteetin äärimmäisen alhainen taso kannustaa korostettuun tietoisuuteen, joka kohdistuu erityisesti pieniin yksityiskohtiin, joka luo tunteen ajan pidentymisestä.

3 MINIMALISMISTA

3.1 Minimalismin estetiikka ja tekniikka

Klassisella minimalistisella musiikilla tarkoitetaan yleensä La Monte Youngin, Terry Rileyn, Steve Reichin ja Philip Glassin 1960-luvulla kehittämää toistoa laajasti hyväksikäyttävää musiikkia, joka 1970-luvulla nousi suureen suosioon varsinkin Euroopassa. Nämä amerikkalaiset säveltäjät olivat länsimaisen taidemusiikin piirissä ensimmäisiä, jotka käyttivät toistoa oleellisimpana tekniikkana musiikissaan. Termi ”minimalistinen” viittaa siis tässä yhteydessä musiikillisten keinojen äärimmäiseen reduktioon, ja siten se kuvaa näiden säveltäjien musiikkia paremmin kuin muut tässä yhteydessä käytetyt termit (esim. meditatiivinen musiikki, repetitiivinen musiikki). (Mertens 1980, 11.) Nykyisin minimalismilla voidaan viitata edellä mainitun ja tässä tutkielmassa sillä tarkoitetun amerikkalaisen taidemusiikkisuuntauksen lisäksi mm. teknoon ja tietynlaiseen rockmusiikkiin. Minimalismista on käytetty niinkin monenlaisia termejä historian saatossa kuin pattern music (kuviomusiikki), process music (prosessimusiikki), systemic music (järjestelmällinen musiikki), ac’art (akustinen taide op-taiteen analogiana), musique planante (huumaava musiikki), meditatiivinen musiikki, hypnoottinen musiikki ja transsimusiikki (Nuorvala 1991, 116).

La Monte Youngin mukaan minimalistisen musiikin tarkoitus on päästä äänimaailman ”sisään”, jotta kuulija voisi kokea toisen, arkikokemuksesta irrallisen maailman (Potter 2002, 46). Itse minimalismin käsite on kuitenkin alun perin peräisin kuvataiteista. Edward Strickland ajoittaa minimalismin synnyn kuvataiteissa Barnett Newmanin teokseen *Onement I* vuodelta 1948, ja musiikissa La Monte Youngin teokseen *Trio for Strings*, joka näki päivänvalon kymmenen vuotta myöhemmin (1993, 9-10).

1970-luvulla *Village Voice* -musiikkilehden minimalismin puolestapuhujana tunnetuksi tulleen Tom Johnsonin mukaan minimalistisen musiikin oleelliset keinot ovat toisto, pienet muutokset, selkeys, herkistyminen hienovaraisemmille aistimuksille, aiempaa vähempi dramaattisuus ja aasialaiset ja afrikkalaiset vaikutteet (1989, 296-298). Varsinaisena räjähdysenä musiikilliselle minimalismille pidetään vuotta 1964, jolloin Terry Riley ensiesitti vaikutusvaltaisimman ja tärkeimmän teoksensa *In C*, ja La Monte Young mestariteoksensa *The Well-Tuned Piano*. Samana vuonna myös Steve Reich työskenteli ensi kertaa ns. nauhamusiikkinsa parissa, vaikka *It’s Gonna Rain* -teoksen ensiesitys olikin vasta seuraavana vuonna.

Minimalismi liittyi alussa oleellisesti sen äärimmäiseen estetiikkaan, mutta alkoi 1970-luvun edetessä ”laimentua” ja muuttua helppotajuisemmaksi, harmonisemmaksi ja melodisemmaksi. Tämän kehityksen myötä siitä tuli suosittua, mutta kriitikoiden mielestä se ei ollut enää minimalismia. Siksi varsinkin 1980-luvun ja sen jälkeisen ajan minimalistisia tekniikoita hyödyntäneestä mutta sen esteettiset ihanteet hylänneestä musiikista on puhuttu usein postminimalismina.

3.2 Minimalismin temporaalisuuksista

Kuten luvussa 2.2 totesin, 1950-luvun puolivälin jälkeen muutamat amerikkalaiset säveltäjät kiinnostuivat staattisuudesta aivan uudella tavalla. La Monte Young (1935-) alkoi säveltää musiikkia, jossa yksi ääni saattoi soida monta minuuttia ennen vaihtumistaan seuraavaan. Hänen teoksensa *Trio for Strings* (1958) loi innoituksen ja pohjan myöhemmin minimalismiksi kutsutulle musiikkityylille. La Monte Youngin musiikki osoitti, että fraasit, progressio tai minkäänlainen päämäärää kohti suuntautuminen eivät ole välttämättömiä elementtejä musiikissa; nämä ovat juuri niitä termejä, joita Kramer käytti vertikaalisesta musiikista puhuessaan.

Minimalistinen musiikki on usein liitetty ylipäätään vertikaalisuuteen, vaikka kyseiseen nimikkeeseen liitettyjen säveltäjien musiikki ei usein muistuta kuulokvaltaan juuri ollenkaan toisiaan. Vertikaalista aikaa luodakseen musiikin ei kuitenkaan tarvitse omata kaikkia vertikaalisen musiikin tunnuspiirteitä: esimerkiksi La Monte Youngin musiikki ei sisällä juuri koskaan selkeää pulssia ja Terry Rileyn musiikki sisältää usein aivan selkeitä fraaseja (*In C* koostuu periaatteessa 53:sta fraasista!) mutta jos fraasit eivät ryhmity selkeisiin osiin ja muodosta selkeitä hierarkioita, vaan ovat yhtä "arvokkaita" suhteessa toisiinsa ja kadensseja vailla, on oikeutettua puhua vertikaalisesta ajasta. Myös Steve Reichin 1960-luvun prosessimusiikki on kuulokvaltaan etenevää, jatkuvasti liikkeessä olevaa, ja usein selkeitä fraaseja sisältävää. Mutta koska liike tällaisessa musiikissa on niin asteittaista ja tasaista, että mitään referenssipistettä sen suhteen ei ole ja fraasit eivät ole millään lailla strukturoituja, musiikki on perimmäiseltä olemukseltaan staattista (Kramer 1988, 57).

Vertikaalinen aika sopii hyvin yhteen minimalistisen musiikin kanssa, koska se auttaa selittämään kokemuksiemme eroavaisuuksia musiikin luoman ja kellon osoittaman ajan välillä. Siinä on myös omat ongelmansa. Kramer liitti sen minimalismin lisäksi Cagen ja Stockhausenin musiikkiin, jotka hyödyntävät toisistaan päinvastaisia musiikillisiä tekniikoita: Cagen ja Stockhausenin musiikeissa

äärimmäisen tiheä tapahtuma-aktiiviteetti voi luoda vertikaalista aikaa; minimalismissa nimenomaan tapahtumien vähäisyys toimii temporaalisuutta muuttavana tekijänä.

3.2.1 Yhdistelmäteleologisuus

Robert Fink (2005) käsittelee minimalismimusiikkia sen kulttuurisesta harjoittamisesta käsin. Hän ei puhu missään vaiheessa suoraan musiikillisesta ajasta, lineaarisuudesta tai vertikaalisuudesta, mutta hän käsittelee teleologisuutta tavalla, joka täytyy ottaa tutkimuksessani huomioon. Finkin kohdalla teleologisuus tarkoittaa samaa kuin Kramerin lineaarisuus. Finkin mukaan aidosti epäteleologista musiikkia ei ole länsimaissa oikeastaan tehty muutamia poikkeuksia (esim. John Cagen aleatorinen musiikki ja La Monte Youngin staattinen urkupistemusiikki) lukuun ottamatta. Kaikki pulssillinen musiikki on pohjimmiltaan päämäärähakuista; ei kuitenkaan välttämättä perinteistä teleologiaa sisältävää, vaan *yhdistelmäteleologista* (engl. *recombinant teleology*): musiikkia, jonka teleologisuus on yhdistynyt uudella tavalla, ja jota ei ole vielä tunnistettu päämäärähakuiseksi. (Fink 2005, 43.)

Perinteisestä teleologisuudesta Finkin esittämä yhdistelmäteleologisuus eroaa oleellisesti kahdella tavalla. Ensinnäkin se hylkää klassisen musiikillisen teleologian inhimillisen skaalan. Tällä Fink tarkoittaa sitä, että perinteinen päämäärähakuinen länsimainen musiikki voidaan nähdä yhteneväisenä inhimillisten ruumiillisten toimintojen rytmien kanssa. Uudelleenyhdistetyt teleologiat sen sijaan muodostavat musiikillisia maailmoja, joissa jännite ja purkautuminen tapahtuu skaalalla, joka ylittää inhimillisten toimintojen mahdollisuudet. Tämä voidaan toteuttaa silkalla kestolla (Terry Riley esitti *Poppy Nogoodia* läpi yön kestäneinä versioina 1960-luvun loppupuolella) tai teoksen *teloksen* absoluuttisen keston pitämällä klassisten rajojen sisällä samaan aikaan kun teleologisen muutoksen määrä redusoituu, jolloin musiikissa tapahtuvat kasvatukset ja hajoamiset toimivat yhdessä epäinhimillisen hitauden ja säännöllisyyden kanssa. (Fink 2005, 44.) Toisin sanoen teoksen keston ei välttämättä tarvitse olla tuntikausia pitkä; esimerkiksi Steve Reichin alkukauden prosessimusiikissa minuuttien sisällä tapahtuvat muutokset tapahtuvat kuitenkin niin hitaasti (ja täydellisessä kontrollissa), että keskittynyt kuulija voi teoksen loputtua tuntea olonsa väsyneeksi ja häkeltyneeksi.

Minimalistinen musiikki ei siis Finkin mukaan ole vapaa teleologisuudesta, päinvastoin; siinä teleologia on levittänyt niin laajalle aikavälille, että musiikki ei artikuloi sitä sellaisessa aikakehyksessä, jonka kuulija tunnistaisi ”normaaliksi” tai ”ihmismäiseksi”. Juuri tästä syystä

minimalismia on yleensä pidetty vapaana teleologisuudesta. Kun se toimii tarpeeksi ohuella tai tarpeeksi laajalla skaalalla, sen tunnistaminen on ihmiselle haastava, ellei mahdoton tehtävä. Määrätietoisien aktiivinen kuuntelukaan ei välttämättä riitä sellaiseen kestävyteen ja keskittymiseen jota vaaditaan, kun kuulijan pitäisi pystyä hahmottamaan tietoisuuden fenomenologisen horisontin yli menevä jännityksen ja purkautumisen kaari (Fink 2005, 45). Vaikkei ihmisen käsityskyky riittäisikään hahmottamaan tällaisen musiikin teleologisuutta, se ei tarkoita välttämättä, ettei sitä musiikissa olisi; se kertoo vain ihmisen käsityskyvyn rajallisuudesta. Toisaalta voidaan pohtia, kuinka oleellista on esittää tällaisia ajatuksia, koska musiikki on ihmisten soittamaa ja kuuntelemaa. Jos ihmiset eivät pysty tunnistamaan musiikissa mahdollisesti esiintyvää teleologiaa, kuka sitten pystyy?

Minimalismissa esiintyvä teleologisuus voi myös olla muodoltaan erilaista kuin klassinen, vaikkapa Beethovenin teoksissa esiintyvä teleologisuus, joka lähes poikkeuksetta huipentuu lopun kadenssiin, johon teos myös aina loppuu. Jos teleologisuus irrotetaan muodosta, uusi mahdollisuuksien maailma avautuu. Teoksessa voi olla esimerkiksi jännityksen ja purkautumisen kaaria, jotka organisoivat *vain osan* teoksesta; tai kaaria, jotka jäävät lopulta epätäydellisiksi; tai pitkiä kasvavia kaaria, jotka eivät lopulta purkaudu ollenkaan. Uudelleenyhdistetyllä teleologialla pelaava teos voi olla myös pelkkiä kliimakseja kliimaksien perään, syklisesti toistuen. Tällainen syklinen teleologisuus ei välttämättä tarvitse koko teoksen kestävästä pitkäaikaista päämääräsuuntuneisuutta ollakseen silti olemukseltaan nimenomaan teleologista. (Fink, 2005, 45-47.)

3.3 Terry Riley ja *In C*

Terry Riley on liitetty minimalistisen musiikin karsinaan, koska ilman *In C*:tä kyseistä musiikkityyliä ei varmasti olisi ainakaan nykyisessä muodossaan olemassa. Se käynnisti ns. pulssillisen minimalismin kauden, jonka tunnetuimpia säveltäjiä ovat Steve Reich ja Philip Glass. Rileya ennen minimalismiin (jota ei tuossa vaiheessa vielä kutsuttu minimalismiksi) on yhdistetty vain La Monte Young, jonka musiikki perustuu pitkiin urkupisteisiin, eikä koskaan pulssiin. 1970-luvulla Riley siirtyi kokonaan improvisoidun musiikin pariin, ja pitää edelleen improvisointia tärkeimpänä ilmaisukanavanaan. 1980-luvulta tähän päivään asti hän on kuitenkin myös säveltänyt musiikkia, jossa on selvästi kuultavissa mm. intialaiset vaikutteet (Riley opiskeli laulajaguru Pandit Pran Nathin opissa yli 20 vuotta 1970-luvun alusta alkaen) ja moderni 1900-luvun taidemusiikki. Minimalismi on hänen myöhemmässä tuotannossaan ollut läsnä lähinnä viitteinä: nykypäivän Terry

Riley ei ole mielestäni enää minimalistisäveltäjä. Seuraavissa alaluvuissa käyn lyhyesti läpi Rileyn historian ennen *In C*:tä, sekä kyseisestä teoksesta aiemmin tehdyn tutkimuksen.

3.3.1 Terry Riley *In C*:n säveltäjänä

Terry Riley syntyi Colfaxissa, Kaliforniassa, 24.6.1935. Hänen sukujuurensa ovat isän puolelta Irlannissa ja äidin puolelta Italiassa. Hän oli pienestä asti kiinnostunut musiikista, ja hän aloittikin viuluopinnot viisivuotiaana. Neljä vuotta myöhemmin hän vaihtoi pianoon, joka onkin ollut hänen pääinstrumenttinsa siitä lähtien. Hänen pianonsoitonopettajansa tutustutti hänet mm. Stravinskyn ja Milhaudin musiikkiin jo nuorella iällä, ja samaan aikaan Riley soitti paikallisissa tanssiorkestereissa populaarimusiikkia ja tutustui itsenäisesti jazzin uusiin olomuotoihin, kuten beboppiin. Lukioikäisenä hän alkoi säveltää omaa musiikkiaan. Yhtenä ensimmäisistä tuotoksista oli osa koulun musikaalissa.

Vuonna 1955 Riley muutti Reddingistä, missä hän oli perheineen asunut kuusivuotiaasta, San Franciscoon, jossa hän kirjautui San Francisco State Universityyn. Siellä hän ymmärsi, ettei hänen tulevaisuutensa ollut pianistin urassa, ja hän alkoi keskittyä sävellykseen. Hän valmistui yliopistosta 1957, ja aloitti jatko-opinnot Berkeleyssä 1958. Samoihin aikoihin hän tutustui säveltäjä-opettaja Robert Ericksoniin, jolla oli suunnaton vaikutus Rileyn: hän tutustutti Rileyn aasialaiseen musiikkiin, elektroniseen musiikkiin ja valtavirran ulkopuolella toimineeseen kokeelliseen taiteeseen. Berkeleyssä hän tutustui myös La Monte Youngiin, jonka vuoden 1958 sävellystä *Trio for Strings* pidetään ensimmäisenä minimalistisena teoksena. Rileyn mukaan ”*Trio for Strings* loi ajan tunnun, jollaista en ollut koskaan kokenut. La Monten musiikin pääominaisuus oli ajan totaalinen häiriö. Se oli kuin olisi ollut aikakapselissa, joka kellui avaruudessa odottaen seuraavaa tapahtumaa. Ja minä nautin sellaisesta odotuksesta” (Schwartz, 1996, 28, suomennos tekijän). Riley ja Young muodostivat ystävyuden, joka jatkuu tänäkin päivänä, ja jolla on ollut suunnaton vaikutus länsimaisen taidemusiikin kehitykseen.

Rileyn elämässä tapahtui paljon vuosina 1958-1963. Hän perusti jazz-trion jossa soitti pianoa, matkusteli ympäri maailmaa vaikuttuen eri kulttuurien musiikeista, teki kaikenlaisia ääneen liittyviä kokeiluja La Monte Youngin kanssa ja sävelsi omaa musiikkiaan. Yliopistoaikoinaan hänen sävellyksensä ottivat vaikutteita monesta eri suunnasta. *Spectra* (1958) oli eräänlainen vastaus Stockhausenin *Zeitmasselle*. Se on kromaattinen ja dissonanssia hyödyntävä sekstetti jousille ja puhaltimille, mutta hyödyntää myös jaksoittaisia pitkäkestoisia ääniä. *Envelope* (1960) hyödynsi Rileyn jazz-innostusta ja John Cagen ”epämääräisyyttä”. *String Quartet* (1960) vaikutti La Monte

Youngin *Trio for Stringsistä*, mutta on ehdottomasti tuon ajan atonaalisen avantgarden tuote, kuten myös sitä seurannut *String Trio* (1961), jossa on myös ensi kertaa selkeästi kuultavissa toistavat lyhyet sekvenssit, joita Riley sittemmin hyödynsi ekstensiivisesti *In C:ssä*. *Mescaline Mix* (1961) syntyi Rileyyn huume- ja ääninauhakokeilujen yhteisvaikutuksesta. (Carl, 2009, 27-39).

Rileyyn tärkeimmät sävellykset ennen *In C:tä* olivat *Music for the Gift* (1963) ja *Keyboard Studies* (1964). Ensin mainittu hyödynsi Chet Bakerin jazz-yhtyettä äänilähteenään. Yhtyeen äänityksen jälkeen Riley muokkasi ääninauhoista luppeja, jonka lopputuloksena oli eräänlaista kokeellista jazzia, jolle ei vielä tänäkään päivänä löydy vertailukohtaa. *Keyboard Studies* on minimalismia puhtaimmillaan; tiukan prosessiluontoinen teos, jota voidaan pitää musiikillisena esi-isänä Reichin ja Glassin 1960-1970 -lukujen pianomusiikille.

3.3.2 *In C:n* aiempi tutkimus

Kuten todettua, *In C:n* tutkimus on sen suuresta merkityksestä huolimatta jäänyt hyvin vähäiseksi. Teos mainitaan usein minimalistista musiikkia analysoivissa artikkeleissa, mutta sen suurempaa huomiota sille ei yleensä ole suotu, mikä on toisaalta hämmentävää, toisaalta ymmärrettävää teoksen sisältämistä haasteista johtuen. Hanninen (2012, 310) pitää yhtenä syynä *In C:n* analyysien puutteeseen Yhdysvaltain länsi- ja itärannikoiden musiikkifilosofista ja -esteettistä vastakkainasettelua; Riley on ensisijaisesti kalifornialainen säveltäjä, ja itärannikon musiikkitieteellisissä piireissä sitä ei ilmeisesti juurikaan arvostettu. Analyysien vähäisyyden syyksi arvioisin myös teoksen luonteen: sen sisältämät huomattavat vapaudet takaavat sen, että mitään definitiivistä versiota teoksesta ei ole eikä tule, ja täten myös definitiivistä, viimeistä sanaa on analyytikon mahdoton sanoa. Teoksen luonteeseen kuuluvan nuottikirjoituksen toissijaisuuden itse soivaan versioon nähden uskoisin myös vaikuttavan tähän analyysien vähäisyyteen. Lähdemateriaalia tätä tutkielmaa varten etsiessäni huomasinkin, että suurin osa koko minimalistisen musiikin analyysista onkin tehty 2000-luvulla, ja kiinnostus sitä kohtaan on selvästi alati kasvavaa. Ilmeisesti minimalismi onkin nyt - 50 vuotta sen syntymän jälkeen - hyväksytty osaksi länsimaisen taidemusiikin kaanonin myös musiikkitieteilijöiden piirissä.

Kaksi analyysia *In C:stä* on kuitenkin tehty: Robert Carlin kirjassaan *Terry Riley's In C* esittelemä nuottianalyysi, jonka esittelen tarkemmin myöhemmin tässä luvussa. Toinen on Dora A. Hannisen analyysi (2012), jossa hän käsittelee erityisesti *In C:n* sisältämien moduulien liitännäisyyttä, järjestymistä ja kokonaisten esitysten juonia. Kiinnostavinta Hannisen analyysissa on eri esitysten

väliset erot. Hänen esittää, kuinka monella eri tavalla teos on mahdollista esittää myös sen suhteen, kuinka kauan orkesteri keskittyy tiettyihin moduuleihin. Teoksen eri vaihteita korostamalla on mahdollista painottaa tietynlaisia tunnelmia, ja sitä kautta temporaalisuuksia. Teoksen ajallisuuteen Hanninen ei kuitenkaan ota sen enempää kantaa.

Seuraava osio perustuu Robert Carlin (2009) *In C*:n nuottikuvasta tekemään analyysiin. Koska tähän kokoamani Carlin huomiot ovat kenen tahansa nuottilukutaitoisen nuottikuvasta löydettävissä olevia faktoja, en ole nähnyt tarpeelliseksi kommentoida niitä juurikaan kuin vasta omassa analyysiosiossani, siltä osin kuin nuo huomiot esiintyvät myös analyysini kohteena olevassa esityksessä.

Terry Riley on kertonut saaneensa innoituksen *In C*:n bussimatalla maaliskuussa 1964, jolla teoksen ensimmäiset moduulit alkoivat soimaan hänen päässään. Hän kirjoitti teoksen kokonaisuudessaan puhtaaksi seuraavana päivänä yhdelle nuottipaperille. (Carl 2009, 47-48.) Nuottiin ei ole merkitty kosketin- tai mallettisoittimella soitettavaa C-säveltä toistavaa kahdeksasosapulssia. Pulssi syntyi alun perin käytännön syistä. Orkesterin harjoitellessa teoksen ensiesitystä varten, soittajien oli vaikea pysytellä samassa rytmissä teoksen polyrytmisen luonteen takia. Steve Reich, alun perin rumpali, ehdotti, että teoksen polyrytmiikka pysyisi paremmin orkesterin hallussa, jos joku toimisi ikään kuin rumpalina. Koska rummut eivät soineet teoksen luonteeseen, Reich ehdotti käytettäväksi pianoa, jolla soitettaisiin pelkkää C-säveltä. Suunnitelma tuotti tulosta ja loppu on historiaa. (Carl, 2009, 51.) Pulssi ei vain antanut teokselle sen nimen, vaan se vaikuttaa merkittävästi jokaiseen teoksen esitykseen. Kaikki harmoninen sisältö sisältää aina myös sävelen C. Tässä mielessä pulssin merkittävyyteen ei mielestäni aiemmin ole kiinnitetty riittävästi huomiota: jos sitä ei olisi, teoksen temporaalisuus olisi aivan erilainen, ja sen modaaliteettia olisi kenties analysoitu aivan eri tavalla.

In C koostuu 53:sta moduulista, joista lyhyimmät (moduulit 10 ja 34) ovat vain kahdeksasosanuotin mittaisia, pisin (moduuli 35) 30 neljäsosaa pitkä. Teoksessa on neljäsosanuotteja yhteenlaskettuna kokonaisuudessaan 260.5. Jokaisen soittajan tulee soittaa moduulit läpi, toistaen jokaista haluamansa määrän, pysytellen kuitenkin noin kolmen moduulin etäisyydellä toisistaan. Halutessaan soittaja voi myös jättää moduuleita kokonaan soittamatta. *In C* on aleatorinen teos juuri tässä mielessä: jokaisella soittajalla on vastuu siitä mitä hän haluaa soittaa, mitä haluaa jättää soittamatta ja *miten* hän haluaa soittaa esimerkiksi dynamiikan tai äänensävyyn kannalta. Aleatorisuus syntyy kokonaisuudessaan siitä, kun soittajien toisistaan tietämättömät valinnat

punoutuvat yhteen yhdeksi eheäksi teokseksi. Tämä edellyttää tarkkaavaista kuuntelua: jos *In C* halutaan esittää hyvin, jokaisen muusikon tulee aktiivisesti kuunnella teosta ja päättää milloin on hyvä soittaa, milloin olla soittamatta ja milloin ja miten siirtyä seuraavaan moduuliin. Soittajan tulee myös ottaa huomioon instrumenttinsa sointi: puhallinsoittimilla pitkät urkupisteet ja vaikkapa moduuli 35 soivat hienosti, kun taas esimerkiksi kitaralla tai pianolla nopeat arpeggiot ovat pitkien sävelien sijaan parhaimmillaan.

Riley kirjoitti teoksen ensi-esityksen (4.11.1964) ja äänityksen (27.-28.3.1968) jälkeen esitysohjeen (jonka julkaisun tarkkaa aikaa ei ole tiedossa), johon hän kokosi ohjeita ja suositteluja mahdollisimman hyvän *In C*:n soittamiseksi. Ohjeet sisältävät paljon suosittelua, ehdotuksia ja soittajan oman harkinnan varaan jätettäviä seikkoja. Tämäkin puhuu omaa kieltään *In C*:n vapaasta luonteesta. Riley ei ota säveltäjädiktaattorin roolia, vaan korostaa yksilön roolia kollektiivissa 1960-luvun hengen mukaisesti. *In C*:n voidaankin nähdä juhliivan samanaikaisesti sekä radikaalia yksilöllisyyttä että yhteisöllisiä arvoja (Carl 2009, 66).

Esitysohjeen mukaan kokoonpano voi koostua mistä tahansa määrästä soittajia. Riley suosittelee esitysohjeessaan noin 35:ä soittajaa. Teoksen kesto on yleensä neljästäkymmenestä minuutista yhdeksäänkymmeneen, mutta paljon lyhyempiä ja pidempiäkin versioita on esitetty. Moduulien rytminen diminuutio ja augmentaatio on mahdollista, kuten myös transponointi oktaavilla ylöspäin. Riley rohkaisee myös käyttämään perkussioita, kunhan ne eivät peitä alleen muuta orkesteria. Tempo ei ole määritelty; tärkeintä on, että se ei ole liian nopea tai liian hidas. Teos loppuu, kun kaikki soittajat ovat päätyneet viimeiseen moduuliin, joka soitetaan muutaman kerran crescendolla ja diminuendolla, kunnes soitto hiipuu pois. *In C* on siis monessa mielessä hyvin vapaa teos. Musiikilliselta materiaaliltaan se on kuitenkin tiukka: varsinainen improvisointi ei teokseen kuulu, vaikka Riley on senkin suhteen ollut viime vuosina sallivampi (Internet 1.)

Riley käyttämä sävelkorkeuksien määrä on hyvin tiukasti rajattu. Moduuleissa on keskimäärin 2,8 eri sävelkorkeutta. Harmonisen tiheyden sekvenssi (TAULUKKO 1.) teoksessa, eli kaikkien 53:n moduulin sisältämien sävelkorkeuksien määrä voidaan esittää näin:

TAULUKKO 1. Harmonisen tiheyden sekvenssi.

Moduuli	1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	53
Sävelkorkeuksien määrä	2,3,3,3,3	1,1,2,2,2	3,4,3,4,1	3,2,2,1,3	1,5,5,5,5	5,3,2,3,1	3,3,2,2,9	3,2,3,4,2	2,4,2,3,3	3,2,3,3,2	3,2,2	

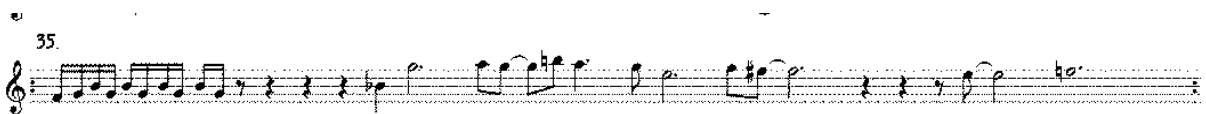
Taulukosta voimme huomata esimerkiksi, kuinka kauan teos pelaa 1-3:lla sävelkorkeudella, ennen kuin Riley antaa moduulille numero 12 neljä eri säveltä. Sekvenssistä voimme myös nähdä, kuinka sävelkorkeuksien määrä vuorottelee useimpien moduulien välillä, ja kuinka 9 eri korkeutta sisältävä moduuli numero 35, ja triolimaisilla rytmeillä etenevät moduulit 22-26, jotka sisältävät 5 eri korkeutta, ovat poikkeuksellisia teoksessa. Sekvenssistä voidaan myös huomata, kuinka teos sävelkorkeuksien vähäisestä määrästä huolimatta kehittyy ja muuttuu, eikä polje pelkästään staattisesti paikallaan.

In C:n rytminen kieli koostuu kuudestoistaosista, kahdeksasosista, neljäsosista, puolinuoteista ja kokonuoteista. Rytmin osalta voidaan tehdä sama huomio kuin melodian: Riley aloittaa neljäsosilla, ottaa mukaan kahdeksasosat, kokonuotit ja lopulta moduulissa 7 kuudestoistaosanuotit. Poikkeuksina ovat moduulit 22-26 (KUVA 1), jotka koostuvat kokonaisuudessaan pisteellisistä neljäsosista, ja kahdeksasosista



KUVA 1. Moduulit 22-26.

Kuten todettua, tämä luo vahvan tunteen trioleista niiden soidessa kahdeksasosapulssin kanssa päällekkäin. Moduulissa 35 (KUVA 2) Riley käyttää lähes kaikkia teoksen rytmisiä elementtejä.



KUVA 2. Moduuli 35.

Sen jälkeen kuudestoistaosat ovat vallitseva elementti, ja teoksen loppupuoli on ikään kuin käänteinen versio sen alusta: kuudestoistaosista kahdeksasosiin, neljäsosiin ja pitkiin kokonuotteihin, kunnes viimeisessä moduulissa palataan kuudestoistaosiin.

Moduulien rytmien kesto vaihtelee. Jotakin säännönmukaisuutta siitäkin voidaan kuitenkin löytää. Riley luo kestoja ”aaltoja”, jotka joko kasvavat jonkinlaiseen huippukohtaan ja laskevat nopeasti (moduulit 1-8, 9-14), nousevat ja laskevat symmetrisesti (15-34) tai vaihtelevat nopeiden lyhytkestoisten tekstuuriin ja pitkien välillä (35-53). Näitä kaikkia kuitenkin rikotaan säännöllisesti, kuten moduuleissa 6-8, joissa 6. ja 8. ovat pitkiä, mutta keskellä oleva 7. sisältää vain kolme kuudestoistaosaa pitkien taukojen ympäröimänä. (Carl 2009, 68.)

Näiden huomioiden perusteella *In C:n* nuottikuvasta voidaan löytää kaksi rajapyykkiä. Ensimmäinen on moduuli 22, toinen on moduuli 35. Voidaan sanoa, että ensin mainittuun asti teos kehittyy asteittain, pysyy melko staattisena viimeksi mainittuun asti, jonka jälkeen alkaa hidas prosessi kohti jäljellä olevia moduuleja ja teoksen loppua. Teos voidaan siis nuottikuvan perusteella jakaa kolmeen osaan: moduulit 1-21, moduulit 22-35 ja moduulit 36-53.

Riley käyttää asteittaisen transformaation tekniikoita motiiveissaan tavalla, jossa voidaan nähdä yhtymäkohtia jopa Beethovenin tai Brahmsin motiiveihin: Rileyn huomio asteittaista muutosta kohtaan, yhden moduulin variaatio samanaikaisesti muiden pisyessä samana ja tavanomaisten aspektien korostus, voidaan liittää samaan motiivisten kehitysten henkeen, joka tulee klassisen musiikin kaanonista. Tämä motiivisen transformaation tekniikka voidaan nähdä esimerkiksi heti teoksen alussa. Moduuleissa 1-5 sävelkorkeusluokat lisääntyvät kahdesta neljään. Toistetun neljäsosan rytmikka kohotahtisiin helenuotteihin ja toistavaan kahdeksasosapulssiin yhdistettynä muuttuu kahdeksasosaan ja neljäsosaan (moduuli 2), sitten suoriin kahdeksasosiin (moduulit 3-5). Lisäksi Riley käyttää rytmistä paikaltaan siirtämistä. Hän muuttaa rytmistä profiilia kahdesta kolmeen redusoimalla ensin mainitun päättävän neljäsosan kahdeksasosaksi, ja lisäämällä kahdeksasosatauon alkuun tehdäkseen liikkeen iskulle osumattomaksi. Sitten se kutistetaan kolmen kahdeksasosan toistavaksi moduuliksi, eli tauko jätetään pois, kunnes viidennessä moduulissa tauko tulee jälleen mukaan, tällä kertaa tahdin loppuun, joka synnyttää ikään kuin rytmisen palindromin. (Carl 2009, 68-69.)

Paikaltaan siirtäminen on kaikista selvimmän kuuluvissa moduuleissa 22-26. Ne perustuvat E-aioliseen koko ajan nousevaan viisisäveliseen asteikkoon (E/Fis/G/A/H). Riley hyödyntää samanaikaisesti prosessia, joka muuttaa rytmistä painoa joka moduulin välillä. Moduulin 22 päättävä kahdeksasosa liikkuu moduulin 23 alkuun, jonka päättävästä H-sävelestä tulee neljäsosa. Moduulissa 24 yksi kahdeksasosa otetaan H-sävelestä pois jolloin kaksi sen ensimmäistä säveltä ovat kahdeksasosia. Moduuleissa 25 ja 26 kolmas ja neljäs nuotti muutetaan kahdeksasosiksi. Kun

jokaisen moduulin viimeisen sävelen rytmisen arvo muuttuu vaihtelevasti, ensimmäisten sävelten rytmisen arvo muuttuu tiukan prosessin mukaan nollassa yhteen, kahteen, kolmeen ja neljään kahdeksasosaan rivissä. Tällä kehityksellä on rytmisen rotaation muoto, mutta se omaa myös selkeän harmonisen funktion. Jokaisessa moduulissa jokainen viisisävelisen moodin seuraava nouseva sävel saa suurimman määrän toistoa osakseen. Kun musiikki on noussut korkeimpaan säveleen, eli H:n, ja pysyttelee siinä pitkään toiston ansiosta, moduulien 22-26 prosessi on valmis. (Carl 2009, 70-71.)

Useimpien moduulien identiteetti on hämärtynyt, koska lähistöllä on yleensä lähes identtisiä moduuleja. Moduulien jatkuva limittyminen esiintymistilanteessa hämärtää eroja vielä entisestään. *In C:ssä* on lisäksi vielä kolme moduulia, jotka toistuvat täysin identtisinä. Nämä ovat 10=41, 11=36 ja 18=28. (Carl 2009, 70-71.) Ne eivät esiinny teoksessa täysin identtisinä, koska muut soittimet soittavat aina eri moduuleja, mutta selvästi korostavat paluun tunnetta sen yleisessä struktuurissa. Myös tämä voidaan nähdä yhtymäkohtana klassisen musiikin perinteisiin tekniikoihin, vastaavuuksiin ja symmetrisiin struktuureihin (Carl 2009, 71). Se voidaan myös nähdä eräänlaisena silmäkääntötempuna, joka vaikuttaa kuulijan ajalliseen kokemukseen: Riley pyrkii selvästi hämärtämään tunnetta teoksen etenemisestä palauttaessaan tasaisin väliajoin mieleen moduuleja teoksen aikaisemmista vaiheista.

In C:n eteneminen ilmenee myös sen harmonisessa progressiossa. Teoksen nimestä huolimatta se ei pysyttele koko ajan C:ssä, vaikka C-pulssi koko ajan soikin. Sen sävellaji ei myöskään ole C-duuri, vaan se toimii ennemminkin C-joonisessa moodissa. *In C:n* kohdalla ei siis puhuta tonaalisista, vaan modaalisisista keskuksista.

Ensimmäinen modaalisisesta muutoksesta viestivä kohta on moduulin 9 ja H-sävelen esiintyminen. H on tietysti C:hen johtava sävel, mutta tässä tapauksessa sillä on toinenkin funktio: matalan C:n häivyttä pois alta alamme kuulla F/G/H/C-nelisoitua, joka alkaa yhä enemmän korostaa G:tä modaalisisena keskuksena. Viimeisen silauksen tällä antaa moduuli 13, joka paljastaa F:n olevan ennemminkin johtosävel G:hen, kuin nelisoinnun juurisävel. Moduulissa 14 ensi kertaa esiintyvä Fis on yksi teoksen tärkeimmistä hetkistä: viimeistään se paljastaa että selkeän C-joonisen modaliteetti on ohi. G:n painotus on kuitenkin nopeasti ohi. Moduulissa 18, E:n palatessa takaisin, painopiste alkaa olla aiolisessa E:ssä, jossa se myös pysyttelee aina moduuliin 28 asti, kunnes E/G/C-kolmisointu palauttaa modaliteetin takaisin C-jooniseen. Moduulit 31-34 alkavat uudestaan vihjata paluusta G:hen, tosin tällä kertaa painopiste on miksolyydisessä moodissa. Teoksen eniten

muista eroava vaihe, moduuli 35, sekoittaa kuitenkin pakan välittömästi, sisältäen kerralla oikeastaan kaiken, ja enemmänkin, mitä *In C* on tähän mennessä esittänyt. Kun soittajat (jotka moduulin 35 haluavat ylipäätään soittaa) ovat sen käyneet läpi, voi uusi prosessi jälleen alkaa. (Carl 2009, 73-75.)

Moduulit 36-41 hyödyntävät samaa nelisointua F/G/H/C kuin moduuli 12. Moduulit 42-44 taiteilevat C:n ja G:n välimaastossa, kunnes G ottaa voiton 45:ssä. Moduuli 49 esittelee viimeisen yllätyksen: B korvaa lopullisesti H:n Rileyn viitattua siihen jo 35:ssä. Näissä viimeisimmissä moduuleissa G-modaalisuus on selvästi doorinen. (Carl 2009, 75-77.) Lopussa kuulemme G/B-ostinatoa C-pulssin soidessa ikuisesti taustalla, jolloin modaalisuus voidaan nähdä myös C-miksolyidisena. Ilmassa on melankolian tunne: teos on edennyt pisteeseen josta se ei voisi oikeastaan enää edetä mihinkään aloittamatta taas uutta prosessia. Lopullista kadenssia ei kuulla. G ja B hiipuvat hitaasti pois C:n jäädessä viimeiseksi ääneksi.

Kaikki tämä on kuitenkin vain yksi puoli *In C*:stä. Teoksen loputtomat mahdollisuudet avautuvat, kun nuottipaperi jätetään taka-alalle, ja keskitytään itse esityksiin. Se täytyy analysoida ajassa avautuvana, soittajan sisäisen maailman vaikutuksen alaisena teoksena. Vain tällainen eksogeeninen analyysi paljastaa sen todellisen luonteen: ne elementit, jotka pysyvät esityksestä toiseen (ainakin suurin piirtein) samoina, ja ne, jotka aina muuttuvat soittajien ja esitystilanteen mukaan.

4 TUTKIMUSASETELMA

4.1 Tutkimuskysymykset

Kuten tutkielmani otsikosta ilmenee, työni tarkoituksena on tutkia lineaarisuutta ja vertikaalisuutta Terry Rileyn sävellyksessä *In C*. Tutkielmani tavoitteena on vastata seuraaviin tutkimuskysymyksiin: Millaisten musiikillisten seikkojen varaan lineaarisuus ja vertikaalisuus tässä teoksessa rakentuvat? Ovatko nämä temporaalisuudet läsnä yhtäaikaisesti vai muuttuvatko tai vaihtelevatko ne teoksen edetessä? Voidaanko temporaalisuuksiin vaikuttavia seikkoja löytää pelkästä nuottikuvasta, vai muuttuvatko ne joka esityksessä *In C*:n aleatorisesta luonteesta johtuen?

4.2 Aineisto

Pääaineistonani toimii Terry Rileyn sävellys *In C*. Hyödynnän analyysissa nuottikuvaa, ja Robert Carlin tekemää analyysia siitä. Oman analyysini teen yhdestä tietystä esityksestä, jonka Jyväskyläläinen progressiivista rockia soittava yhtye Order of the Living (jatkossa OOTL) esitti Ilokivessä, Jyväskylässä, 10.10.2014. Soitan itse kyseisessä yhtyeessä sähkökitaraa.

Totesin luvussa 2.2.1., että tonaalinen musiikki on aina päämäärää kohti pyrkivää. Tämän pohjalta saattaisi tuntua käsittämättömältä väittää, että *In C* -niminen sävellys voisi olla jotakin muuta kuin lineaarista musiikkia temporaalisuudeltaan. Toisaalta saattaisi tuntua yhtä käsittämättömältä väittää, että minimalismimusiikin, tuon vertikaalisuuden sanansaattajan, kenties tunnetuin teos voisi olla mitään muuta kuin vertikaalista musiikkia temporaalisuudeltaan. *In C* onkin sävellys, joka toimii eri temporaalisuuksissa. Vertikaalisuus on *In C*:n yhteen nitova ja kaiken taustalla vaikuttava voima. Siinä on kuitenkin niin paljon lineaarista etenemistä, ja osittaisen aleatorisuuden aiheuttamia eri temporaalisuuksia, että puhtaasti vertikaalisesta teoksesta ei ole kyse. Koska *In C*:n luonteen mukaisesti sen jokainen esityskerta on erilainen, tyhjentävän analyysin aikaan saamiseksi on analysoitava myös ääntä, musiikkia soivassa muodossaan.

Päätin ottaa analyysin kohteeksi version, jota olen itse ollut esittämässä. Esitys äänitettiin stereona suoraan miksauspöytään. Käyttämäni äänityksen miksausken teki yhtyeemme kosketinsoittaja Petrus Piironen, joka sekoitti stereomiksausken myös saliaäntä stereona saadakseen aikaan miellyttävän balanssin kovaa tilassa soivien instrumenttien ja kovempaa miksauspöytään äänitettyjen instrumenttien välillä. Syitä, miksi valitsin juuri tämän esityksen, on monia. Esitys sujui

erittäin hyvin, vastaanotto oli positiivinen, ja äänitys on ehdottomasti julkaisukelpoinen. Versiotamme ei ole kukaan aiemmin analysoinut. Ottaen huomioon teoksen aina muuttuvan luonteen, on mielestäni perusteltua ottaa analyysin kohteeksi jokin muu versio, kuin esimerkiksi vuoden 1968 alkuperäinen äänitys. Haluan myös korostaa *In C*:n poikkeuksellista luonnetta: se on klassisen musiikin kaanoniin kuuluva teos, jonka vaikkapa rock-yhtye voi esittää rock-musiikkiin tarkoitettussa tilassa perinteisesti rock-musiikkiin liitetyillä instrumenteilla, ja vieläpä onnistuneesti. Esityksessämme on draaman kaaria, joita ei missään muussa esityksessä ole. Augmentoitu bassopulssi tuo oman lisänsä ja ainutlaatuisuutensa teoksen temporaalisuuteen: basistimme ymmärsi teoksen luonteen erinomaisesti, ja osasi ”pumpata” sitä eteenpäin juuri silloin kun piti ja myös jättäytyä pois oikeilla hetkillä. Minulla on nyt nuottipaperin ja äänityksen tukena omat kokemukseni teoksen esittämisestä: tiedän, minkälaista *In C*:tä on soittaa ja mitä vaaditaan onnistuneeseen esitykseen.

Harjoittelimme esitystä varten seitsemän kertaa. Kokoonpanoomme kuului kaksi sähkökitaraa, akustinen kitara, kaksi kellopeliä (joista toinen soitti c-pulssia), kolme kosketinsoitinta, kolme saksofonia, haitari ja kontrabasso, joka siis soitti c-pulssia neljäsosanuotein. Rileyn esitysohjeiden mukaan sekvenssien augmentaatio on mahdollista, joten ajattelimme, että pulssin voisi myös augmentoida. Emme halunneet rumpuja tai perkussioita kokoonpanoomme. Kontrabasson matala pulssi sopi hyvin rockfestivaaliympäristöön tuoden voimakkaampaa alapäätä ja lähes bassorumpumaisesti toimineen rytmin.

4.3 Menetelmät

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää musiikkianalyysin avulla, miten *In C*:n lineaarisuus ja vertikaalisuus rakentuvat. Aloitin teoksen analysoinnin kuuntelemalla sitä kuulokkeilla alusta loppuun. Keskityin erityisesti kohtiin, joissa tapahtuu jotain erikoislaatuista sen modaliteetin, äänenvoimakkuuden ja toiston kannalta, koska nämä ovat seikkoja, jotka vaikuttavat musiikin temporaalisuuden kokemiseen. Olen kuunnellut tätä versiota myös vertikaalisesti kokonaisuuteen keskittyen. Tämä on ennen kaikkea paljastanut sen sisältämät lineaariset hetket, jolloin olen havahtunut toiston luoman hypnoottisuuden keskeltä ja huomannut, että teos on selkeästi edennyt jonnekin, missä se ei hetki sitten vielä ollut. Kuuntelun pohjalta piirsin kaavion, johon merkitsin teoksen tärkeimmät tapahtumat tahti tahdilta alusta loppuun. Tämän tein siksi, että temporaalisuuteen vaikuttaa olennaisesti musiikillisten tapahtumien peräkkäisyys. Puran kaavion läpi analyysiosiossa kirjallisesti. Käyn teoksen läpi alusta loppuun, koska temporaalisuuteen

vaikuttaa tapahtumien peräkkäisyys. Omien havaintojeni tukena käytin musiikin temporaalisuuden aiempaa tutkimusta, eli tutkielmani teoreettista taustaa.

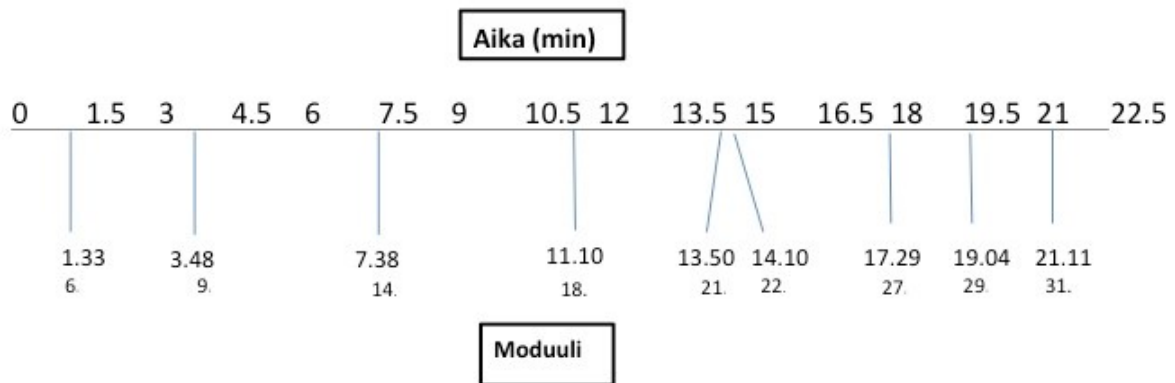
5.3 TERRY RILEYN *IN C*: TEMPORAALISUUDEN ANALYYSI

In C alkaa C-joonisessa moodissa. Moduuleissa 1-5 Riley esittelee asteittain C-kolmisoinnun: sävel E on mukana alusta asti, seuraavaksi mukaan tulee F, joka toimii aluksi ikään kuin E:n yläpuolella olevana tendenssisävelenä, kunnes moduulissa 4 se selkeästi etenee G:hen. Teos sisältää vain neljä säveltä kahdeksan ensimmäisen moduulin ajan, joiden aikana tunnelma on temporaalisuudeltaan hyvinkin vertikaalinen, vaikka musiikissa tapahtuukin jatkuvasti: kaksi säveltä muodostavat heti toisesta moduulista alkaen polyrytmisiä kudelmia kosketinsoittimien alkaessa soittaa kyseistä moduulia eri aikaan muiden instrumenttien seurattessa perässä, ja sävelmateriaalin kasvu kahdesta neljään moduulissa 4 on selvästi kuultavissa. Silti kolmen minuutin kohdilla kuulija on muodostanut käsityksen, että tämä teos todellakin on nimensä mukaisesti *In C* ja vertikaalinen kuuntelutapa keskittyen teoksen hypnoottiseen luonteeseen tuntuu luontevalta. Selkein merkki vertikaalisuudesta on 6. moduuli, joka sisältää vain urkupisteenä soivan sävelen C, joka pysäyttää teoksen hetkellisesti täydellisesti paikalleen tuoden samalla teoksen ensimmäisen suvantohetken kolmen minuutin kohdilla.

Moduulissa 9 mukaan tulee sävel H. OOTL:n versiossa tämä tapahtuu kohdassa 3.48. Tässä kohtaa tunnelma muuttuu, joskaan ei kovinkaan radikaalisti. Vertikaalisuus on edelleen voimakkaimmin läsnä soittimien soittaessa nopeita F/G/H-arpeggioita, jotka sulautuvat yhdeksi isoksi äänimassaksi, mutta samalla herää ajatus, että kenties teos etenee kohti jotakin. H tuo mukanaan tunteen Cmaj7-soinnusta, joka kestää aina moduuliin 14 asti, jossa esiintyy ensi kertaa sävel Fis. Tämä tapahtuu ajassa 7.38. Fis toimii herättävänä tekijänä: jos kuulija on tähän asti tuudittautunut teoksen hypnoottiseen toistoon, Fis, etenkin soidessaan yhtäaikaaisesti F:n ja G:n kanssa, herättää ensimmäistä kertaa jokseenkin pahaenteisen tunnelman alun C-joonisen valoisuuden jälkeen, ja on ilmiselvää, että teos on edennyt jonnekin silkan staattisuuden sijaan.

Tunnelma muuttuu moduulissa 18, toisen sähkökitaran johtamana, kohdassa 11.10. *In C*:n modaliteetti vaihtuu e-aioliseksi, tosin hitaasti ja asteittain muiden soittimien toistaessa vielä aikaisempia moduuleja. Pelkän Fis-sävelen sisältämä moduuli 21 pysäyttää esityksen paikalleen 14:sta minuutin kohdalla; basso-pulssi jää pois, ja tritonus-urkupiste kuljettaa teosta yhä kauemmas siitä mistä se lähti. Moduuli 22 aloittaa yhä soivan Fis:n päälle uuden, selvästi jotain kohti pyrkivän vaiheen, joka hyödyntää sävelkorkeuden uudelleenkalibrointia (Hanninen 2012, 312). Moduulit 22-26 koostuvat prosessista, jossa E asteittain väistyy Fis-sävelen tieltä, joka väistyy G:n tieltä, joka väistyy A:n tieltä, joka väistyy H:n tieltä. Tämä asteittain nouseva prosessi kurkottaa päämäärää

kohti ja luo etenevän ja odottavan tunnelman. OOTL:n soitto reagoi asteittain nouseviin moduuleihin nostamalla intensiteetin tasoa huomattavasti; erityisesti soittoa puskee eteenpäin basso-pulssin paluu 16:sta minuutin kohdalla. Tässä kohdin on helppo huomata myös kuinka kuulokuva eroaa nuottikuvasta: paperilla varsin staattiselta vaikuttava vaihe on OOTL:n käsittelyssä nostattava ja selkeästi jotakin tavoitteleva. Nostatus kuitenkin hiipuu varsin nopeasti palatakseen takaisin sinne mistä lähti. Tämä tapahtuu moduulissa 27 kohdassa 17:22. Moduuli 27 on motiivinen transformaatio moduulista 20 (sävel G on siirretty oktaavilla ylöspäin, ja E:n perään on lisätty sävel G). Sitä seuraava moduuli 28 on täysin identtinen moduulin 18 kanssa, josta siirtymä E-aioliseen alkujaan lähti. Tämä korostaa teoksen vertikaalista kokonaisluonnetta: OOTL:n esityksen tähän mennessä suurin kasvatus ikään kuin mitätöidään juuri silloin kun kuulija saattaisi odottaa jotain suurempaa kliimaksia. Toisaalta Finkin mukaan tämä E-aiolisen vaihe voitaisiin nähdä myös yhdistelmäteleologisena; kyseessä on ehdottomasti jännitteinen kaari, joka organisoii osan teoksesta, mutta ei kuitenkaan purkaudu ollenkaan. Maalia kohti eteneminen on selvästi kuultavissa, mutta sen purkautumattomuus voi viitata uudella tavalla yhdistettyyn, ennen tunnistamattomaan teleologiaan. E-aiolisen vaihe kestää noin kahdeksan minuuttia, aina moduuliin 29 asti, jossa C-duurikolmisoinnun terssikäännös palauttaa teoksen ajassa 19.04 takaisin sen alkupistettä viittaavaan tunnelmaan. Kuvasta 3 näemme tiivistettynä analysoitavan version merkittävimmät tapahtumat ensimmäisten 22:n ja puolen minuutin aikana:



KUVA 3. *In C*:n tärkeimmät tapahtumat osa 1.

Kuvan 3 vasemmalta oikealle etenevä viiva on teoksen aikajana. Pystyviivat merkitsevät kohtia, joissa tapahtuu jotain merkittävää. Pystyviivojen alapuolella oleva luku tarkoittaa tarkkaa aikaa, jolloin tapahtuma esiintyy ensimmäisen kerran millä tahansa instrumentilla. Tarkan ajan alapuolella oleva numero tarkoittaa kulloinkin kyseessä olevaa moduulia Riley'n teoksessa.

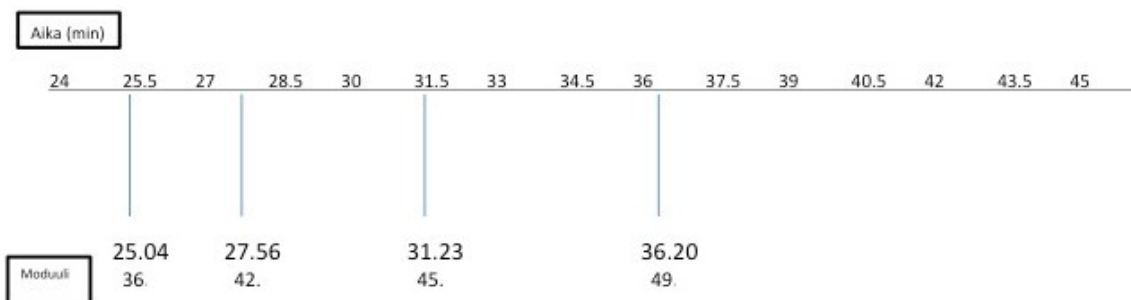
Piirsin kuvan hahmottaakseni teoksen etenemistä lopusta alkuun. Kuvasta on helppo nähdä, kuinka tasaisin väliajoin uusia asioita tapahtuu: noin kahden tai kolmen minuutin välein. Vertikaaliseen aikaan sisään pääsemiseen vaaditaan juurikin muutama minuutti, joten tasaisesti tapahtuvat muutokset ”rikkovat” vertikaalista aikaa aina silloin, kun kuulija on juuri ehtinyt tuudittautumaan siihen. Emme keskustelleet yhtyeen kesken tästä asiasta harjoituksissa tai ennen esitystä, joten muutaman minuutin välein tapahtuvat muutokset tuntuvat olevan jokseenkin "luonnollisia" *In C*:tä soittaessa. Koska OOTL:n esityksen kokonaiskesto (46 minuuttia) ajoittuu Rileyn suosittelmalle aikavälille, ja on vain noin 4 minuuttia pidempi kuin Rileyn itsensä äänittämä alkuperäinen versio, vaikuttaisi siltä, että hän on teosta säveltäessään saattanut pyrkiäkin tällaiseen "rikkonaisuuteen" staattisuuden keskellä.

Kuten todettua, moduuli 29 palauttaa teoksen takaisin C-jooniseen kohdassa 19.04. Moduuli 31 sisältää sävelen F ensimmäistä kertaa sitten moduulin 13, ja alkaa vihjailla pikkuhiljaa G-miksolyydisestä moodista; tässä F alkaa toimimaan yhä selkeämmin johtavana sävelenä G:hen, eikä pelkästään vain C-joonisen yhtenä osana. Tätä vihjailua jatkuu muutaman minuutin ajan, kunnes kohdassa 23.33 kuullaan ensi kertaa moduuli 35, joka on täysin poikkeuksellinen melodisuudessaan ja temaattisuudessaan. Se on ylivoimaisesti pisin moduuli teoksessa; kolmenkymmenen iskun mittainen (teoksen toiseksi pisin moduuli on 14, joka on kuudentoista iskun mittainen), sen rytmikka on monimuotoinen, sisältäen aika-arvoja kuudestoistaosista kokonuuotteihin, se luo synkopaatiota iskuttomilla tapahtumilla, harmoniselta sisällöltään se on huomattavan kromaattinen, sisältäen yhdeksän eri sävelkorkeutta, ja sekä H:n että B:n ja F:n sekä Fis:än. Moduuli 35 on *In C*:n ainoa, joka on selvän melodinen ja temaattinen pelkän motiivisuuden sijaan. Kokonaisuudessaan se kuulostaa jokseenkin kaoottiselta sisältäessään enemmän kromaattisia säveliä kuin mikään teoksen aiempi vaihe. Se toimii jälleen yhtenä herättävänä tekijänä vertikaalisen yleisilmeen keskellä. Se toimii myös *In C*:n toisen osan päättävässä funktiossa, siinä missä E-aiolinen nousu moduuleissa 22-26 päätti ensimmäisen.

Moduulit 36-41 jatkavat siitä G-miksolyydisen vihjailusta, mihin teos ennen moduulia 35 jäi. OOTL:n esityksessä tämä vaihe, joka tapahtuu 25:n ja 28:n minuutin välillä, on jonkinlainen välivaihe ennen teoksen loppua. Se on hyvin vähäeleinen, ja sen sisältämät sävelet F, G, H ja C luovat jokseenkin epämääräistä ja utuisen hypnoottista paikallaan leijuvaa tunnelmaa, jonka ei odottaisi etenevän minnekään. Jonkin toisen teoksen kohdalla G:stä, H:stä ja F:stä syntyvän G7-soinnun voisi olettaa purkautuvan C-duuriin; tässä vaiheessa teosta kuulija jo ymmärtää, että

dominantti-toonika suhde ei *In C*:ssä ole erityisen merkityksellinen. Myös tiheä aktiviteetti voi luoda vertikaalisuuden tuntua ja OOTL:n esityksen tässä vaiheessa on mielestäni kyse juuri siitä. Vaikka musiikissa tapahtuu paljon, se ei tunnu tässä kohdin etenevän minnekään. Se on myös riittävän pitkä (noin kolme minuuttia) vertikaalisuuden tunteen luomiseen.

Moduulissa 42, kohdassa 27.56, aina uudestaan nousevat ja laskevat sävelet C, H, A ja C, luovat hetkellisen viittauksen a-molliin, kunnes kaksi seuraavaa moduulia palauttaa sen takaisin alkuun, eli C-jooniseen. Tämä muistutus teoksen alusta on kuitenkin vain lyhyt välivaihe ennen *In C*:n loppua. Moduuli 45 alkaa johdatella sitä asteittain takaisin kohti G-miksolyydistä, joka tällä kertaa on huomattavasti aiempaa (moduulit 31-34 ja 36-41) selkeämpi. Tällainen takaisinpaluuta voidaan pitää viittauksena lineaarisuuteen. Teoksen viimeinen vaihe, moduulit 49-53 kuitenkin lisäävät B-sävelen, ja näin teos loppuu G-molliin viittaavassa tunnelmassa (vaikka tämä kohta voitaisiin nähdä myös C-miksolyydisenä), toistaen säveliä G ja B ikuisesti soivan C-pulssin yllä. Näin teos päättyy loogiseen päätepisteeseensä: Rileyn esitysohjeiden mukaisesti näitä säveliä soitetaan asteittaisella crescendolla ja diminuendolla kolme kertaa musiikin yltyessä intensiiviseksi pauhuksi, jonka jälkeen soitto hiipuu hitaasti pois. Näin mielikuva teoksesta, joka lähes aina pyrkii kohti jotakin sitä koskaan saavuttamatta jää päällimmäiseksi tunteeksi kuulijalle. Jos *In C* vielä jatkuisi, sen tulisi palata takaisin C:hen, ja aloittaa kaikki jälleen alusta. Kuva 4 esittää *In C*:n loppuvaiheen tärkeimmät kohdat, jotka ovat selvästi harvemmassa kuin ensimmäisen puolikkaan aikana. Vertikaalisuus näyttäytyy teoksen viimeisen kymmenen minuutin aikana selkeämpänä kuin kertaakaan aiemmin.



KUVA 4. *In C*:n tärkeimmät tapahtumat osa 2.

6 PÄÄTÄNTÖ

Kuten teoreettisessa taustassa totesin, temporaalisuus on subjektiivinen asia. Ihmisen suhtautuminen aikaan on vaihdellut vuosisatojen aikana, ja ihmisten suhtautuminen aikaan vaihtelee edelleenkin suuresti eri yksilöiden välillä. Musiikki on taiteenlajina uniikki, koska se voi luoda aikaa, joka käyttäytyy eri tavalla kuin kellon mittaama sopimuksen mukainen absoluuttinen aika. Mikä tahansa musiikki voi todennäköisesti saada eri ihmisissä aikaan erilaisia aikakokemuksia. Minimalistinen musiikki on tässä suhteessa poikkeuksellista, koska sen yhtenä päätarkoituksista voidaan pitää erilaisten temporaalisuuksien ja ylipäätään tajunnantilojen kokemista; esimerkiksi pop-musiikilla ei tällaisia tarkoituseriä ole yleisesti tunnustettu olevan. Tämä perustelee minimalistisen musiikin tutkimuksen sen temporaalisuuden kautta, ja erityisesti oman tutkielmani, koska se käsittelee minimalistisen musiikin klassikkoteosta temporaalisuuden kautta jota ei ole aiemmin tutkittu.

Tutkimukseni tavoitteena oli pohtia millaisten musiikillisten seikkojen varaan lineaarisuus ja vertikaalisuus *In C*:ssä rakentuvat? Ovatko nämä temporaalisuudet läsnä yhtäaikaaisesti vai muuttuvatko tai vaihtelevatko ne teoksen edetessä? Voidaanko temporaalisuuksiin vaikuttavia seikkoja löytää pelkästä nuottikuvasta, vai muuttuvatko ne joka esityksessä *In C*:n aleatorisesta luonteesta johtuen?

In C rakentuu voimakkaimmin kahden temporaalisuuden varaan: vertikaalisuuden ja lineaarisuuden. Kokonaisuudessaan se on vertikaalisessa ajassa toimiva sävellys. Tämä ei riipu orkesterin koosta, sen sisältämistä instrumenteista tai teoksen pituudesta, vaan aina kun *In C* soitetaan alusta loppuun, se on kokonaisuudessaan vertikaalinen teos. Sen vertikaalisuus rakentuu ennen kaikkea toiston ja selkeän pulssin varaan. C-pulssi soi koko teoksen keston ajan ja lähestymistapa moduulien soittamiseen on toistaa niitä uudestaan ja uudestaan kunnes soittaja tuntee, että on aika siirtyä seuraavaan, ja toistaa taas uudestaan ja uudestaan. Kuten totesin luvussa 2.2.1., toisto voi toimia myös lineaarisuutta luovana keinona. Tässä tapauksessa se ei ole lineaarinen tehokeino, koska sitä käytetään niin eksessiivisesti (parhaimmillaan samaa moduulia toistetaan eri instrumenttien toimesta jopa minuutteja) että se ei edistä teosta kohti jotakin, vaan ennemminkin pitää sen paikallaan. Myös teoksen selkeä pulssi luo jatkuvan toiston kautta vertikaalisuutta. Order of the Livingin versiossa kellopelillä soitettu kahdeksasosapulssi tuplattiin basson neljäsosapulssilla, joka ei soita koko aikaa, mutta aina soittaessaan toistaa vain pelkkää C-säveltä. Basson pois putoaminen ja takaisin sisään tuleminen luo tiettyä dramatiikkaa, jota en muista *In C*-versioista ole vielä tähän

mennessä löytänyt. Toisaalta sen pidättäytyminen pelkkään C-säveleen moduulien soittamisen sijasta ankkuroi OOTL-versiota vertikaalisuuteen jopa poikkeuksellisen voimakkaasti.

Vertikaalisuutta aiheuttaa myös fraasien epäperinteinen käyttötapa: ne eivät ryhmitä selkeisiin osiin, muodosta selkeitä hierarkioita tai pääty kadensseihin. Päinvastoin, ne lomittuvat toisiinsa varsin ”epäselvästi”, ja niiden alkuja ja loppuja ainakin yksittäisten instrumenttien osalta on usein vaikea ellei mahdoton havaita. Perusteeksi teoksen kokonaisvaltaiselle vertikaalisuudelle käy myös se, että *In C* ei sisällä selkeää loppuratkaisua, kliimaksia, tai edes selkeää aloitusta; se vain käynnistyy ja lopuksi hiipuu pois.

Selvästi kuultava musiikillinen strukturi on yksi vertikaalista aikaa luovista tekijöistä ja yksi minimalistisen musiikin käytetyimmistä tekniikoista. Esimerkiksi Steve Reichin alkuaikojen prosessimusiikin tarkoitus oli saattaa käyntiin kuultava prosessi, joka käynnistyksen jälkeen kulkisi kuin itseksensä. Kuten luvussa 2.2.2 totesin, Reichin teos *Piano Phase* (1967) on sävelletty kahdelle pianolle, jotka soittavat samaa kuviota unisonossa, kunnes toinen pianisti kiihdyttää hieman tempoa. Tästä aiheutuu ns. vaiheistus-efekti. *In C*:ssä sellaista ei ole. Päinvastoin; vaikka kuulija seuraisi nuottia, hänen saattaisi olla vaikea hahmottaa *In C*:n strukturia päällekkäin lomittuvien moduulien takia. Yhtenä teoksen tarkoituksista voidaankin pitää polyrytmisten kudelmien luomista ja sitä kautta varsin yksinkertaisten moduulien sovittamista kiinnostaviksi musiikillisiksi tapahtumiksi soittamalla niitä eri aikaan. Polyrytmiikka ei ole itsessään lineaarisuutta tai vertikaalisuutta luova keino, mutta jälleen kerran konteksti on se, joka temporaalisuuden määrittää. Tässä tapauksessa polyrytmiikka on aina enemmän vertikaalisuuteen kallellaan. Esimerkiksi kahden sähkökitaran soittaessa samaa kuviota polyrytmisesti kuulijan keskittyminen kohdistuu kuvioiden muodostamaan staattiseen kokonaisuuteen, eikä esimerkiksi siihen, mihin polyrytmisyys seuraavaksi johtaa, jos mihinkään.

Lee (2010, 57-58) pitää vertikaalisen musiikin yhtenä tunnusmerkkinä kuuntelijan vapautta, joka syntyy toiston myötä. Jos musiikillinen materiaali pysyy staattisena riittävän pitkään, kuulija voi tutkiskella kaikessa rauhassa säveliä, niiden välisiä suhteita tai vaikkapa yläsävelsarjoja. Lee pitää tätä vertikaalisen musiikin päätarkoituksena. *In C* tarjoaa myös kuuntelijan vapauden kannalta kiinnostavia vaihtoehtoja. Toisto on koko ajan olemassa ja se toimii vertikaalista aikaa luodakseen, mutta se ei kuitenkaan ole teoksen pääasia, kuten esimerkiksi myös Leen mainitsemassa Reichin *Piano Phasessa*. Kuulijalle luodaan monessa kohdassa tilanteita, joissa pelkän nykyhetken tutkiskelu vailla mitään huomiota menneisyydestä tai tulevaisuudesta on mahdollista, mutta uutta

musiikillista materiaalia esitellään kuitenkin niin nopealla tahdilla, että täydellinen vertikaalinen uppoutuminen ei ole välttämätöntä teoksesta paljon irti saadakseen. Tämäkin korostaa *In C*:n temporaalisuuksien poikkeuksellisuutta ja mielenkiintoisuutta. Teos tarjoaa kuulijalle erilaisia mahdollisuuksia, ja kuulija voi suhtautua näihin mahdollisuuksiin valiten mielialaansa tai tilanteeseensa parhaiten sopivat.

Tämä kaikki oli minulle jokseenkin selvää jo ennen tähän tutkimukseen perehtymistä. *In C*:n vertikaalisuuden ”löytäminen” ei ollut millään lailla hankalaa, päinvastoin. Teoksen omakohtainen harjoittelu sai minut kuitenkin ymmärtämään, että siinä on lineaarisia hetkiä, jotka selvästi kurottavat kohti määrittelemätöntä päämäärää. Nämä hetket eivät kuitenkaan ole selkeitä, ja niiden perustelu musiikillisteknillisten seikkojen avulla ei ole niin helppoa kuin teoksen kokonaisvaltaisen vertikaalisuuden.

Jotta musiikillinen teos olisi kokonaisvaltaisen lineaarinen, tulisi siinä esiintyvien tapahtumien johtua aiemmista tapahtumista ja teoksessa tulisi olla selkeä toonika, jota kohti sävelet pyrkivät. Teoksen kokonaisuuden tasolla tämä vaatimus ei täyty. Jos *In C*:tä käsitellään pienempinä osina, lineaarisuutta alkaa kuitenkin jo havaitsemaan. Sitä luovat ensinnäkin modaliteetin selkeät muutokset. Teos ei kulje alusta loppuun *C*:ssä, vaan sen modaliteetti muuttuu monta kertaa; selkeimmin OOTL:n versiossa yhdentoista minuutin kohdilla, kun modaliteetti muuttuu E-aioliseksi. Kyseinen kohta myös puskee eteenpäin hyödyntäen sävelkorkeuden uudelleenkalibrointia, kasvavaa dynamiikkaa ja jatkuvasti nousevia sävelkorkeuksia. Se on kuin oma kappaleensa teoksen sisällä. Sen alku- ja päätepiste (moduulit 18 ja 28) ovat periaatteessa identtiset (täysin identtiset ne eivät ole, koska moduulin 18 esiintyessä ensi kertaa mukana soivat myös sitä edeltävät moduulit, jotka eivät soi enää moduulin 28 aikana). Se vieläpä päättyy motiiviseen transformaatioon. Tämä kohta teoksessa on lineaarinen hetki vertikaalisuuden sisällä, ja se on sitä erityisesti käsittelemässäni OOTL:n versiossa. Olen kuullut *In C*:stä lähes 20 eri versiota. Joissakin versioissa moduulit 22-28 eivät muuta tunnelmaa läheskään niin radikaalisti kuin tässä, vaan niitä voidaan käsitellä esimerkiksi vertikaalisen kokonaisuuden yhtenä alisteisena osana nostattamatta nousevien sävelkorkeuksien tunnelmaa entisestään. Tämä korostaa eroa sen välillä mitä nuottikirjoitus ja Rileyn esitysohjeet sanovat, ja miten teos voidaan itse asiassa soittaa. Mahdollisuudet ovat rajattomat.

In C:ssä on tapahtumia, jotka johtuvat aiemmista tapahtumista, mutta ne on levitetty niin laajalle aikavälille, että niitä on vaikea pitää lineaarisuutta aiheuttavina elementteinä. Moduulit 18 ja 28

ovat itsessään juuri tällaisia. Niiden välillä tapahtuvat edellä kuvailemani asiat levittäytyvät myös noin kymmenen minuutin aikavälille, joka on aivan liian pitkä aika muistamisen ja sitä kautta syntyvien odotusten nousuun. Robert Finkin uudelleenyhdistetty teleologia vastaisi tähän siten, että vaikka ihminen ei pystykään hahmottamaan epäinhimillisen laajalle aikavälille lyhytkestoisen muistin kannalta levittäytyviä musiikillisia tapahtumia, se ei silti tarkoita, ettei niitä ole. Finkin määrittelemää teleologiaa (joka tässä tutkimuksessa ymmärretään lineaarisuudeksi) on, mutta ihminen ei vaan muistikapasiteettinsa rajoissa kykene sitä vielä tunnistamaan.

In C:tä kuunnellessani olen kiinnittänyt erityishuomiota toonikaan, eli niihin hetkiin, kun orkesterin soitto on selvästi C-joonisessa moodissa. Vaikka olen edellä todennut, että dominantti-toonika -suhteella ei ole *In C:ssä* samanlaista merkitystä kuin vaikkapa J.S. Bachin sävellyksissä, ja paluu "toonikaan" ei koskaan tulekaan dominantin kautta, paluu C-jooniseen tuntuu "lepohetkeltä", jolloin teos olisi ikään kuin saapunut kotiin. Selvimmin tämä on kuultavissa moduulissa 29, joka kuullaan ensi kertaa ajassa 19.04. C-duuri kolmisointu palauttaa E-aiolisen ajanjakson sinne mistä teos lähti, ja tunne selkeästä toonikasta on voimakas. Toisen kerran tämä kuullaan moduulissa 42. Näistä hetkistä puuttuu kaikki se jännite, joka on useissa muissa teoksen kohdissa voimakkaasti esillä, joten C-joonisen hetkien pitäminen teoksen "toonikana" on perusteltua. Viimeisen kerran paluun odottaisi tapahtuvan teoksen lopussa, jolloin sävelten G ja B toisto C-pulssin yllä herättää tunteen C-miksolyydisestä moodista. Ainoa tapa jolla teos voisi vielä edetä, olisi se, että kaikki soittimet päätyisivät säveleen C. Sen sijaan kaikki soittimet C-pulssia lukuun ottamatta hiipuvat vain pois...

Dynamiikka on OOTL:n versiossa tärkeässä roolissa. Teos sisältää useita kohtia, joissa äänenpaine alkaa kasvaa kuin tavoitellen jotain huippukohtaa. *In C:ssä* crescendot eivät koskaan pääty selvään kliimaksiin, vaan diminuendoon. Crescendojen aikana syntyvää tunnetta lineaarisuudesta ei voi kuitenkaan kieltää. Ne luovat eittämättä tunteen kuulijassa etenemisestä, vaikka takana olisikin jo esimerkiksi puolen tunnin kokemus teoksen parissa siitä, että crescendot eivät pääty kliimaksiin. Finkin uudelleenyhdistetyn teleologian mukaan *In C* sisältää jännitteisiä kaaria, jotka eivät taltu perinteisen musiikin teleologian muotoon. Etenkin teoksen viimeisen moduulin kasvatuksissa on musiikkiteoksen loppuun usein liitetyn huipennuksen tuntua, vaikka kliimaksia ei tulekaan soiton hiipussa pois ikuisen ajattomuuteen. Liike on olemassa, mutta maaliin ei saavuta koskaan, koska teos on ollut "maalissa" heti alusta alkaen. *In C* on kuin paradoksi: lyhyellä aikavälillä jatkuvasti muuttuvaa musiikkia; koko teoksen tasolla staattista musiikkia.

In C:n temporaalisuudet rakentuvat siis vertikaalisuuden osalta toiston, korostetun pulssin, fraasien käyttötavan ja kokonaisvaltaisen päämäärättömyyden ja aikaisemmista tapahtumista nousemattomuuden varaan. Lineaariset hetket rakentuvat muuttuvan modaliteetin, elävän dynamiikan, motiivisen transformaation ja jatkuvasti nousevien melodialinjojen varaan. Näiden seikkojen sekoittaminen keskenään luo teoksen poikkeuksellisen temporaalisuuden. Tämän poikkeuksellisuuden voisi luulla olevan säveltäjän toimesta itsetarkoituksellista, mutta Riley ei ole ainakaan itse koskaan kertonut asian olevan näin.

Kramerin mukaan minimalistinen teos voi sisältää lineaarisia hetkiä, ja olla silti perimmäiseltä olemukseltaan vertikaalinen teos. *In C* on juuri tällainen. Vaikka siinä on selvästi jotakin kohti pyrkiviä hetkiä, päämäärähakuisuutta, melodisia fraaseja, polyrytmiikkaa, ja jatkuvaa muutosta, kaikki nämä seikat ovat alisteisia vertikaaliselle kokonaisuudelle. Teoksen kokonaisuus on lineaarisia hetkiä tärkeämpi. Vertikaalisuus ja lineaarisuus voivat paradoksaalisesti olla läsnä yhtäaikaisesti, ja juuri tämä tekee *In C*:n temporaalisuudesta kiehtovan. Tämän moniselitteisyyden uskoisin myös osaltaan vastaavan siihen, miksi teosta esitetään jatkuvasti, monien muiden minimalististen sävellysten jäätyä unohduksiin.

In C:n temporaalisuuksista on mahdollista nähdä viitteitä jo nuottikuvan perusteella. Sen aleatorisuus kuitenkin ehdottomasti vaikuttaa sen temporaalisuuksiin. Teosta esittävän orkesterin on mahdollista korostaa vertikaalisuutta, tai tuoda esiin lineaarista etenemistä. Sen temporaalisuus on siis aina pääpiirteittäin sama, mutta sekä lineaarisiin hetkiin että kokonaisuuden vertikaalisuuden voimakkuuteen soittajien on aina mahdollista vaikuttaa.

Se, että tällaisesta minimalismin klassikkoteoksesta on mahdollista löytää edellä esiteltyjä uusia piirteitä musiikkianalyysin keinoin, todistaa, että minimalismimusiikin tutkimukselle voisi hyvinkin olla enemmänkin tilausta musiikkitieteen maailmassa. Vihjeitä tästä onkin jo saatu kasvavan tutkimuksen määrän nojalla, kuten johdannossa totesin. Oma tutkimukseni kohdistui joka esitystilanteessa muuttuvan teoksen yhteen esitykseen. Minun on vaikea sanoa miten se, että soitin itse analysoimassani teoksessa, on vaikuttanut analyysiini. Väitän, ettei mitenkään. *In C* on luonteeltaan sellainen teos, että jos se esitetään oikein hyvin, minkään tietyn elementin ei pitäisi erottua mitenkään erityisesti. Kliseisesti ilmaistuna kokonaisuuden tulisi olla enemmän kuin osiensa summa. On kuitenkin hyvin todennäköistä, että jotain toista esitystä analysoidessa tulokset olisivat muuttuneet, ja niin tällaisen teoksen kohdalla tulisi ollakin.

Riley, Reich, Glass ja monet heidän seuraajansa soittavat edelleen konsertteja täysille saleille, ja minimalismi on tullut jäädäkseen taidemusiikin piiriin. Minimalismin poikkeukselliseen aikasuhteeseen perehtyminen olisi hedelmällisin tapa saada siitä paljon enemmän irti pelkän musiikkianalyysin sijaan. Tulevaisuudessa asiaa voitaisiin tutkia esimerkiksi kuuntelukokeiden avulla. Tällöin voitaisiin selvittää esimerkiksi sitä, kuinka subjektiivisia musiikillisten temporaalisuuksien kokemukset ovat.

LÄHTEET

- Barela, M.M. (1979) Motion in Musical Time and Rhythm. *College Music Symposium, Vol. 19*, No. 1, s. 78-92.
- Carl, R. (2009) *Terry Riley's In C*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohn, R. (1992). Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music. *Perspectives of New Music* 30, No. 2: 146-177.
- Deutsch, E. (1992). *Creative Being: The Crafting of Person and World*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Epstein, P. (1986). Pattern Structure and Process in Steve Reich's "Piano Phase". *The Musical Quarterly* 72, No. 4: 494-502.
- Fink, R. (2005). *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley, California: University of California Press.
- Flaherty, M.G. (2000). *A Watched Pot: How We Experience Time*. New York City: NYU Press.
- Fraser, J.T. (1987). *Time, the Familiar Stranger*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Greene, D.B. (1982). *Temporal Processes in Beethoven's Music*. New York: Gordon and Breach, Science Publishers, Inc.
- Hanninen, D.A. (2012). *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester, USA: University of Rochester Press.
- Internet 1. Luettavissa: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-05002.xml>. Viitattu: 27.4.2016.
- Internet 2. Luettavissa: <http://www.theguardian.com/music/2014/nov/27/terry-riley-in-c-mali-minimalism-african-style>. Viitattu: 27.4.2016.

- Johnson, T. (1989). *The Voice of New Music: New York City 1972-1982 – A Collection of Articles Originally Published by the Village Voice*. Eindhoven, Netherlands: Het Apollohuis.
- Klein, S. (2007). *The Secret Pulse of Time: Making Sense of Life's Scarcest Commodity*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Kramer, J.D. (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
- Lee, R.A. (2010). *The Interaction of Linear and Vertical Time in Minimalist and Postminimalist Piano Music*. Kansas City, Missouri: University of Missouri Kansas City.
- Lippman, E.A. (1984). Progressive Temporality in Music. *The Journal of Musicology*, Vol. 3. No. 2, s. 121-141.
- Mertens, W. (1983). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill.
- Minsky, M. (1981) Music, Mind and Meaning. *Computer Music Journal*, Vol. 5, No. 3 (Fall 1981).
- Nuorvala, J. (1991). Minimalismi. Teoksessa L. Otonkoski (toim.) *Klang – uusin musiikki*. Jyväskylä: Gaudeamus, 115-162.
- Potter, K. (2002) *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, K., Wiggins G.A., Pearce, M.T. (2007). *An Objective Basis for Music Theory: Information-Dynamic Analysis of Minimalist Music*. Goldsmiths College: University of London.
- Quinn, I. (2006). Minimal Challenges: Process Music and the Uses of Formalist Analysis. *Contemporary Music Review* 25, No. 3, s. 283-294.
- Reich, S. (1968). *Music as Gradual Process*.

Rowell, L. (1987). Stasis in music. *Semiotica* 66, No. 1-3, s. 181-195.

Schwartz, R.K. (1996). *Minimalists*. London: Phaidon Press Limited.

Smith, A.P. (2004). *Minimalism and Time: The Perception of Temporality in American Minimal Music from 1958-1974*. Durham: Durham University.

Strickland, E. (1993). *Minimalism: Origins*. (Vuoden 2000 painos). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Welch, A. (1999). Meetings along the Edge: Svāra and Tāla in American Minimal Music. *American Music*, Vol. 17, No.2, s. 179-199.

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

16. 17. 18. 19. 20. 21.

22. 23. 24.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32. 33. 34.

35.

36. 37. 38. 39. 40. 41. 42.

43. 44. 45. 46. 47.

48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

LIITE 1. Terry Rileyn *In C*.