

Vahendades „Üht”: Arvo Pärti *tintinnabuli*-muusika tähendusväljast

Kaire Maimets-Volt

Kõik, mida on palju ja mis on mitmekesine, ajab mind vaid segadusse ja ma pean otsima Ühte. Mis see on, see Üks, ja kuidas ma leian ligipääsu tema juurde?
Arvo Pärt (tsit. Sandner 1984; e. k. Brauneiss 2005: 159)

Seda ei saa seletada, seda peab tundma, seda peab tunnetama. Seda peab otsima, seda peab avastama. Peab avastama kõik, peab avastama mitte ainult seda, kuidas seda edasi anda, vaid enne seda peab vist olema vajadus selle järele. Ise peab seda ihaldama, ise tahtma selline olla. Ja muu tuleb siis kõik iseenesest. Siis tekivad kõrvad selle kuulmiseks ja silmad selle nägemiseks.
Arvo Pärt (tsit. Randalu 1988: 49)

Nagu hästi teada, on Arvo Pärt (s. 1935) alati pidanud oma *tintinnabuli*-stiili esteetika ja vaimse hoiaku põhiliseks iseloomustajaks just seda ülaltsiteeritud Üheni taandamise/taandumise püüdlust. Käesolev artikkel püüab näidata, et üldjoontes tajub märkimisväärne hulk kuulajaid *tintinnabuli*-muusikas seda ka väljendumas, ning kirjeldada, kuidas seesuguse küllalt spetsiifilise muusikavälise sisu vahendamise protsess toimub.

Samas, mis on see Üks, on ilmselt määratud jääma tava- ja teaduskeele mõisteis lõpuni siiski haaramatuks, kuigi nii helilooja ise kui ka erinevad *tintinnabuli*-muusikast kirjutajad on püüdnud seda täpsemalt määratleda ka seesuguste nimetustega nagu „alusühtsus”, „ürgne ühtsus”, „ühisnimetaja” / „nimetaja 1”, „ühismõõt”, „Algus”, „Allikas”, „algallikas” või „läte”, „seeme”, „ideaalne tuum” / „tuum [milles] sisaldub Kõik, Mis Olemas On”, „olemise algne kontsentraat”, „Sõna” (kr. *logos*), „(maailma)seadus” / „olemise üldine seaduspära”, „valem”, „algoritm”, „salaarv” ...¹ Teatud piirini hõlbustavad mõistmist Ühe konteksti selgitama pidavad osutused uusplatonismile ja hesühhasmile (vt. nt. Hillier 1997: 6-10), kuid pelgalt mõistuse abil, s.o. ilma vahetu läbielamiskogemusest ei näi

ilmselt siiski olevat võimalik seda mõistmiskiiri ületada. On selge, et selle kõige tähtsama, silmale nähtamatu Ühe olulisimad tunnused on „täius” ja „täielikkus”.² On ka selge, et see Üks puudutab nii *tintinnabuli*-muusika väljendus- kui sisuplaani ning mõlema vormi ja substantsi; ehk teisiti väljendudes, ratsionaalset ja metafüüsilist, arvu ja vaimu, struktuurilist ja meelelist (Arujärv 2006: 70). Ja küllap on paratamatu, et *tintinnabuli*-muusikat hõlmavatel kunstilis-poeetilistel väljendustel (ilukirjandus/luule, muusika, koreograafia, fotograafia, film jm.) on selle Ühe suhtes suurem potentsiaal informatiivsuseks kui teaduslik-akadeemilistel. Saale Kareda (2009) sõnul polegi „teadlase taskulambiga” seni õnnestunud valgustada allikat, millest ammutab helilooja Arvo Pärt.³ Seevastu esseistikat *tintinnabuli*-muusika kohta

on veerandsajandi jooksul ilmunud lugematuult autoreilt loendamatul hulgal. Just nimelt Pärti muusika vaimsus on see, mis on inspireerinud kirjutama tohutul hulgal tugeva poeetilise laenguga tekste. Ja on raske ette kujutada nüüdisaegset muusikat, mis end kirjasõnas veel raskemalt kätte annaks kui Pärti oma (Kareda 2003: 53-54; vt. ka Brauneiss 2005: 158).

¹ Esitatud loetelu aluseks on Kareda 2003, Kareda 2005, Kareda 2009, Normet 1988, Randalu 1988 ning erinevate autorite tekstid kogumikus Restagno 2004/2005.

² Vrd. ka: „„Saladus” ja „tõde” on Pärti mõtteviisi tähtsamaid võtmesõnu, veel tähtsam on „vaikus”” (Vaitmaa 1991: 22).

³ „Teispool meeltega tajutavat paljusust, milles manifesteerub maailm, asub ühtne ja ajatu tõelisus. [...] Selgete ja puhaste „antennidega” kunstnikel, heliloojatel ja teistel loomeinimestel – kelle looming ei ole mitte enesekehtestamine, vaid universaalse informatsiooni isetu vahendamine, lubades muu hulgas ka väljaspool meie dimensiooni eksisteerival energial läbi enda ja oma inimliku prisma voolata – on võimalik intuitsiooni usaldades leida tee selle läte juurde. Seda allikat ei ole seni valgustanud veel ühegi teadlase „taskulamp”, analüüsinud ükski materiaalselt maailma mõõtev-lahkav aparaat. Ühendus selle salajase kohaga on habras ja vaevu hoomatav [...]. See koht asub piiramatu potentsiaalina meis kõigis, meie olemuse sügavaimas sügavuses. See on püha ruum, kus iga elementaarosake peegeldab endas kõiksust nagu liivateri kõrbe või veepeisk ookeani. See on tasand, kus pole eristusi, pole eraldatust, pole dualismi” (Kareda 2009).

Söandan siiski arvata, et olen oma juurdlustes Pärdi *tintinnabuli*-muusika üle leidnud võimaluse, kuidas selle vaimsust ja tähendust praegusaja maailmas ka teadustöö standarditega sobitavalt avada võiks. Selleks olen ühelt poolt uurinud just neidsamu ülalmainitud kunstilis-poeetilisi väljendusi, mis vältimatult alati piiritlevad „absoluutse“ muusika tähenduspotentsiaali ehk omistavad sellele teatava väljendusliku konkreetse (Cook 2001). Teisisõnu, erinevalt muusikast on sellega koos esinevad pildilised-sõnalised-helilised-koreograafilised väljendusvahendid vähem abstraktsed ning tihtipeale kergemini või ühesemalt kirjeldatavad, funktsioneerides muusika suhtes teatava lakmuspaberina. Teiselt poolt olen aga põhjalikult analüüsinud sõnavara, millega kirjeldatakse *tintinnabuli*-muusika tajukogemusi ajakirjanduses ilmunud kontserdi-, plaadi-, filmi- ja tantsuarvustustes, muusika- ja filmiteaduslikes analüüsid, intervjuudes muusikute ja filmitegijatega, muusika tutvustustes CD-buklettides, kontserdikavades jm. infomaterjalides (nt. festivalide reklaamtekstid) ning erinevates isiklike muljeid vahendavates blogides, Interneti-foorumites ja -sotsiaalvõrgustikes (täpsemalt vt. Maimets-Volt 2009: 19-20).

Alustuseks selgitan, mil moel on käesoleva artikli tarbeks „teabekanalina“ toimunud filmikunst.

Tintinnabuli-muusikast filmis

Rohkem kui 20 Arvo Pärdi kontsertkompositsiooni on viimase paarikümne aasta jooksul valmis-muusikana⁴ kõlanud vähemalt sadakonnas kui mitte rohkemas eri žanris linatseoses (mängu-, dokumentaal-, eksperimentaal- ning animeeritud filmides). Lisaks filmikunstile on Pärdi teosed just eriti viimasel kümnendil erakordselt populaarseks osutunud ka tantsu- ja teatrietenduste

muusikakujunduses, rääkimata näiteks YouTube'is leiduvatest arvukatest amatöörkunstnike slaidi- ja videoklippidest. Kõigis mainitud meediumeis on enim kasutatud *tintinnabuli*-stiili varase perioodi⁵ instrumentaalteoseid - üldistavalt öeldes selliseid, mis on pigem vaiksed, sisekaemuslikud, mille kõlasündmused kulgevad pigem aeglasel tempos, mis on oma struktuurilt ja kulgemisloogikalt selged ja hästi jälgitavad ning mille iseloomulikuks jooneks on muusika vähene muutuvus pala kestel (s.t. muusika ongi läbivalt aeglane ja/või *legato*'s mängitud ja/või särava tämbriga). Siinkirjutaja andmeil on enim kasutatust leidnud palad „Spiegel im Spiegel“ (1978), „Für Alina“ (1976), „Fratres“ (1977) ja „Cantus in Memory of Benjamin Britten“ (1977).

Pärdi *tintinnabuli*-muusika erakordse populaarsuse kohta filmides on briti filmikriitik Samuel Wigley (2008) kirjutanud:

Kui kunagi pöördusid režissöörid vajaduse korral väljendada leinalikku tõsimeelsust Samuel Barberi „Adagio for Strings’i“ poole [...], siis praegu näib, et Pärt on järjekorras esimene, mitte ainult kunstiliste filmide autorite puhul, vaid ka Hollywoodis. [...] [N]eed hingepuudutavad võnked [...], nutikalt paigutatuna heliribasse, suudavad hetkega maagiliseks muuta ka kõige tavapärasemad filmilõigud. [...] See on muusika, mis ükskõik kus ilmudes paneb suu lahti vajuma.⁶

Tõesõna, viimase kümne aasta (väärt)filme vaadates on üllatavalt sageli olnud võimalik kohtuda Pärdi olemasolevate kontsertmuusikateostega ning Wigley kirjeldatud tajureaktsioon pole võõras siinkirjutajalegi. Veelgi üllatavam on aga olnud teadvustada, et sealjuures näivad märkimisväärselt mitmed filmitegijad Pärdi *tintinnabuli*-muusikat oma filmides järjekindlalt väga sarnasel moel

⁴ Pärt on filmidele loonud ka originaalmuusikat, aastail 1962-1978/79 veel Nõukogude Eestis elades siinkirjutaja andmetel kokku ligi 40 eri žanris linatseosele. Nimekirja vt. Maimets 2004a: 85.

⁵ Mitmed uurijad (nt. Leopold Brauneiss, Paul Hillier) on juhtinud tähelepanu sellele, et Pärdi *tintinnabuli*-stiil pole ammu enam ühtne nähtus ning et selles tuleks eristada mitut alajaotust. Näiteks Hillier (2005: 5) näeb selles nüüdseks juba üle 30-aastasest loomeperioodis kolme etappi: varaseim, mille kujundlikuks analoogiks võiks olla hariliku pliiaatsiga paberile joonistamine (1970. aastate teisel poolel ja 1980ndate algul valminud teosed); teine etapp ehk kogetud teadmistepagasi ülekandmine sellisesse meediumisse nagu freskomaal (1980. aastate keskpaik ja 1990ndate algus); kolmas (1990ndate keskpaigast tänapäevani), kus maalitakse õlivärvidega. „Tähtis on aga rõhutada, et selle arengu jooksul pole *tintinnabuli*-stiili põhiline esteetika ja vaimne hoiak kuidagi muutunud“ (Brauneiss 2005: 221).

⁶ Orig.: „Where once film directors in need of some mournful gravitas would reach for Samuel Barber’s *Adagio for Strings* [...] it now seems that Pärt is first in line, not only for arthouse auteurs but in Hollywood too. [...] [T]hese stirring resonances [...] placed astutely on a sound track can conjure an instant magic for the most routine of sequences. [...] This is music that drops jaws in any context“ (Wigley 2008).

töösse rakendavat - nii sisuliselt kui vormiliselt, just nagu kokkulepitult, hoolimata konkreetsete filmide süžest, žanrist või isegi sellest, millist *tintinnabuli*-kompositsiooni on konkreetsetel juhtudel kasutatud.

Oma doktoritöös (Maimets-Volt 2009) keskendusin kahe eripalgelise *tintinnabuli*-pala, „Für Alina“ (1976) ja „Spiegel im Spiegel“ (1978) filmiliste rakenduste uurimisele, analüüsides lähemalt viit filmi („Heaven“, rež. Tom Tykwer, Saksamaa/Itaalia/USA/Prantsusmaa/UK, 2002; „Gerry“, rež. Gus van Sant, USA/Argentina/Jordaania, 2002; „Wit“, rež. Mike Nichols, USA, 2001; „Bella Martha“, rež. Sandra Nettelbeck, Saksamaa/Austria/Sveits/Itaalia, 2001; „Swept Away“, rež. Guy Ritchie, UK/Itaalia, 2002) ning tuues eelmise lõigu lõpulauses mainitud tähelepaneku kinnitamiseks võrdlusi enamatestki (sh. „Monanieba“ (Patukahetsus), rež. Thengiz Abuladze, Gruusia/NL, 1984/87; „Japón“, rež. Carlos Reygadas, Mehhiko/Saksamaa/Holland/Hispaania, 2002; „Mother Night“, rež. Keith Gordon, USA, 1996; „Fahrenheit 9/11“, rež. Michael Moore, USA, 2004; „Depuis qu’Otar est parti“, rež. Julie Bertucelli, Prantsusmaa/Belgia, 2003; „Le temps qui reste“, rež. François Ozon, Prantsusmaa, 2005). Samas olin läbi vaadanud-mõelnud rohkem kui 20 *tintinnabuli*-muusikaga linateost (loetelu vt. Maimets-Volt 2009: 141-142) ning selle materjalihulga põhjal osutub juba võimalikuks üldistada, et konkreetsetest süžeedest hoolimata näib Pärdi *tintinnabuli*-muusika olevat ennekõike leitud sobivat filmidesse, mis lahkavad keerulisi, valulisi teemasid, mis on seotud inimese(ks) olemisega, sellega kaasneva ilu ja inetusega, tihti kahtluse alla seades inimväärsust ja inimväärikust. Sageli jutustavad seesuguste filmide süžeed ebaõiglusest, ülekohtust, hüljatusest; korduvad teemad on eksistentsiaalsed identiteediotsingud, suhtumine surma ja suremisse, milles omakorda peegeldub inimese suhtumine ellu - olgu luubi all raskesse haigusse suremine, ellujäämine holokaustis ja teistes sõjakoledustes või mõni muu inimväärsuses kahtlema panev situatsioon. Samahästi võiks aga öelda, et seesuguste filmide tuumaks on hoopiski hinge-

lise lunastuse leidmine, andeksandmine, transsendentsusekogemus, või vähem spetsiifiliselt, mõistmise või äratundmiseni jõudmine - headuse ja selle olulisuse mõistma õppimine, armastuse kogemine, oma koha tunnetamine olemises, leppimine eluga (mitte niivõrd surmaga).

Sealjuures kaldub Pärdi *tintinnabuli*-muusika kõlama süžeesituatsioonides, kus on tegemist peategelas(t)e vaimse või emotsionaalse kriisiga, milles satuvad kahtluse alla inimeseks olemise põhiväärtused. Neis situatsioonides lisab Pärdi muusika hetkel süžeeasandil toimuvale olemoodi transsendentse mõõtmel. Teisisõnu: filmist filmi kaldutakse *tintinnabuli*-muusikaga vahendama vaimset-hingelist pidepunkti ehk kõiksust Ühes hoidvat ideed, mis avaneb seesuguste (süžee)aja- ja tegevustikuüleste „kõrgemate väärtuste“ kaudu nagu humaansus, headus, empaatia, suuremeelsus, armastus, mis on enamasti lunastuse või ohverduse kaudu põimitud püha (sakraalse) ja transsendentaalse sfääriga. Ja ei avane see idee mitte süžee-, vaid autoriteksti (nn. loo sõnumi) tasandil. Osaleb ju narratiivse filmi muusika ideaalis samaaegselt kaht tüüpi tähendusloomes: üks neist on seotud jutustatava looga ehk tegevuse vahetu arenguga süžeeasandil; teine autoripoolse käsitlusega jutustatavast loost, autori(te) rõhuasetuste, hinnangutega jm., mis võimaldavad hoomata filmi kandvat ideed või sõnumit (vt. ka Maimets 2004a: 92-94).⁷

Niisiis pole *tintinnabuli*-muusikat filmides enamasti rakendatud mitte niivõrd süžeeasandi ilmestamiseks (s.t. otseselt süžeeasandi emotsionaalsete hetkede võimendamiseks, valitsevate meeleolude määratlemiseks, tegelaste sisemaailma avamiseks või väljaütlemata mõtete, hinges toimuva väljendamiseks),⁸ vaid ennekõike selleks, et distantseerida vaatajad süžeeasandil toimuvast, vahendamaks autoriteksti tasandil eespool kirjeldatud (Üks-)Olemise tuuma kandvast „kõrgemast väärtusilmast“ pärit vaatepunkti tegelastele, nende tegevustele ja teistele süžeeasandi sündmustele. Teisisõnu, mitte illustreerimaks süžeeasandil toimuvat, vaid vahendamaks metafüüsilist

⁷ Olen varem kasutanud ka mõisteid „jutustusesisene“ ja „jutustusülene“. Jutustusesisene tekstitasand ehk süžeeasand on läbinisti seotud jutustatava loo tegelaste, tegevuste, toimuvate sündmustega jms.; süžeeasandi kujutamiseviisi kaudu avaneb aga jutustusülel tekstitasandil filmitegijate (autorite) kontseptsioon jutustatavast koos konkreetse loo üldise sõnumiga. Jutustusülene vaatepunkt on loosiseste tegelaste jaoks kättesaamatu.

⁸ Üldlevinud seisukoha järgi on ju filmimuusika panus filmi eelkõige emotsionaalne, s.t. muusika põhifunktsioon filmis on kujundada emotsioone või meeleolusid. Sama levinud on filmi psühholoogilisest dimensioonist rääkides rõhutada muusika võimet väljendada tegelaste väljaütlemata mõtteid, seestmist draamat. Fred Karlini (1994: 83) sõnadega: „Muusika suudab öelda, mis t e g e l i k u l t toimub, isegi kui seda pole ekraanil näha.“

vaatepunkti süžee tasandil toimuva suhtes ning suunamaks vaataja suhtumist süžee tasandil toimuvasse. See muidugi ei välista filmivaataja jaoks võimalust kogeda *tintinnabuli*-muusikat süžee tasandil – näiteks mõista seda siiski ühe või teise tegelase emotsioone väljendavana ja/või lasta end puhtemotsionaalselt kaasa haarata. Lõpuks, nagu igasugune filmimuusika töötab ka *tintinnabuli*-muusika filmis ühtaegu mitmel eri tõlgendus tasandil (ingl. *interpretive levels*, Gorbman 1987) – „ajalisel, ruumilisel, dramaatilisel, struktuurilisel, denotatiivsel, konnotatiivsel“ (*ibid.*: 22). Nii võib see, mis ühest tõlgenduslikust vaatepunktist filmi muusikale on määratletav „õrnana“ või „nukrana“, mingist teisest vaatepunktist olla samal ajal tõlgendatav „humaansena“ või „kõrvalt vaatavana“ või „meenutusena“ (sealhulgas ka millestki filmis varem toimunud, millega koos kõlas sama muusika) jne.⁹

Veel väärib esiletõstu, et erinevad režissöörid seavad *tintinnabuli*-muusika seda kõlbelist pidepunkti vahendama küllalt eriomasel filmitehnilisel moel ehk spetsiifiliste pildi- ja helikujundusvõtetega toetatult.

Esiteks on üsna tavaline, et *tintinnabuli*-muusika tuuakse filmis esile: erinevalt levinuimast filmimuusikapraktikast antakse *tintinnabuli*-muusikale sõna otseses mõttes aega ja ruumi kõlada (tegevustik peatub, muusikalõik võib kesta minuiteid ja/või olla sellisena tajutud) ning üldjuhul ei taandu muusika dialoogi või muude narratiivselt olulisemate helide taustaks. Vastupidi, *tintinnabuli*-muusika ise kujunebki sageli narratiivselt oluliseks heliks, just nagu jutustavaks hääleks või isegi omaette kehatuks tegelaseks. Näib ka, et kui mingit *tintinnabuli*-teost on filmistruktuuri nimel tulnud lühemaks või pikemaks lõigata, on tavaliselt suudetud lugu pidada valmismuusika enda kulgemisloogikast – mis pole filmimuusikapraktikas sugugi nii harilik, kui seda eeldada tahaks.

Teiseks, *tintinnabuli*-muusika kaldub ilmuma markeeritud kontekstides, s.t. filmis valitsevat väl-

jendusstiili arvestades kompositsioonitehniliselt ebatavalisel viisil. Sealjuures kalduvad kompositsioonitehnilise markeerituse loomismõtted olema samasugused: muusika monteerimisel teiste filmiliste väljendusvahenditega (eelkõige pildi ja heliga) kasutatakse

- pikki ja ülipikki kaadreid, mis on antud paigalseisva või aeglaselt panoraamiva kaameraga ning milles toimub vähe kaadrisest liikumist või puudub see sootuks; õhuvõtteid jt. suure sügavusperspektiiviga võttenurki; ülesulamiisi; aeg-luubis kaadreid – need kõik on küllap efektiivsemad võtted väljendamaks süžeerahvast distantseerumist, aja peatamist/ajatust, rahu;
- muusikaga samal ajal kõlavate mittemuusikaliste (diegeetiliste) helide osalist või täielikku summutamist ning muusikatundlikku (sõna-) helimontaaži, milles sageli ühitatakse kõlava kõne ja muusika tempo, meloodiline intonatsioon, fraseerimine, kordused ja pausiderohkus ehk „retooriline reljeef“ (vt. Arujärv 2001: 114).

Mainitud filmitehnilised võtted sõna otseses mõttes tõstavad Pärdi muusika kujutatava „kohale“ ning piiritlevad selgelt selle tähenduspotentsiaali autoriteksti tasandil. Nii esitatakse *tintinnabuli*-muusikat filmis spetsiifilise retoorilise konstruktsiooni – „tekst tekstis“ – osana (vt. Lotman 1990b).

Ehkki siinkirjutaja võimuses pole väita, et kõik filmitegijad, kes on valinud *tintinnabuli*-teoseid oma linasteoste muusikalisse kujundusse, on teinud seda seepärast, et nad on tajunud midagi selles muusikas sobivana vahendama metafüüsilist, (Üks-)Olemise tuuma kandvat vaatepunkti „kõrgemast väärtusilmast“, on siiski põhjust pidada seesugust tajureaktsiooni *tintinnabuli*-muusikale küllalt tavapäraseks. Teisisõnu näib *tintinnabuli*-muusikal olevat võrdlemisi ühtne, ning vastuvõttu silmas pidades etteennustatav muusikaväline seoste- ehk tähendusvälj¹⁰ (ingl. *paramusical field of connotation*, Tagg 1999).

⁹ Vrd.: „Kunstilise süžee spetsiifika, korrates teisel tasandil metafoori spetsiifikat, seisneb selles, et igal süžeelemendil on ühtaegu mitu tähendust, kusjuures ükski neist ei hävita teist isegi siis, kui nad on täiesti vastandlikud. Kuid kuna taoline samaaegsus (sünkroonsus) tekib vaid teatud tasandil, lagunedes teistel tasanditel erinevateks ühetähenduslikeks süsteemideks või olles „ületatud“ mingi abstraktse ühtsusega kõrgemal tasandil, siis võib järeldada, et teksti „kunstilisus“ tekib teatud kindlal tasandil – autoriteksti tasandil“ (Lotman 1990a: 127-128).

¹⁰ Muusikaväline on see tähendusväli ainult selles mõttes, et moodustub mitte muusikalistest, vaid põhiliselt pildilistest ja sõnalistest vormidest-struktuuridest, mis eraldi võetuna eksisteerivad vastuvõtja teadvuses olenemata sellest, kas ta parasjagu muusikat kuulab või mitte. Siiski on muusika see, mis need tema jaoks esile toob ja üht või teist tüüpi tähendusväljaks seob. Täheleb, need „mittemuusikalised“ assotsiatsioonid või tähendused kerkivad

Sellele väitele pakub kinnitust ka järgmine ala-peatükk, mis tugineb *tintinnabuli*-muusika kirjapandud kuulamiskogemuste sisuanalüüsile. Veelgi enam: filmimuusikalise retseptiooni võrdlus *tintinnabuli*-muusika kui kontsertmuusika retseptiooniga näitab, et sisuliselt sama tähendusväli on määratletav ka viimasel juhul, s.o. siis, kui kõlava muusikaga ei kaasne otsesed pildilised-sõnalised-helilised-koreograafilised konkretiseeringud.

***Tintinnabuli*-muusika vaimsuselt ehk paramuusikalisest tähendusväljast**

Olles läbi töötanud hulgaliselt sõnakirjeldusi selle kohta, kuidas kuulajad (sh. filmitegijad ja filmivaatajad) tajuvad kõlavat *tintinnabuli*-muusikat, ütlesin, et praegusaja (post-)postmodernses, postreligiooses, tehnoloogiale orienteerunud, üha enam globaliseeruv, kuid eksistentsiaalset

üksildustunnet (metafüüsilist tühjustunnet) tekitavas materiaalses Lääne (meedia)maailmas, kus valitsevad üsna kaheldavad väärtushinnangud, näib see muusika vastavat inimlikule (psühhosotsiaalsele) igatsusele hingelis-vaimse ankrupunkti või meelerahu järele, mis on justkui aegade jooksul kaduma läinud või unustatud. Samuti tunduvad (eriti varase perioodi) *tintinnabuli*-teosed - nii filmi- kui kontsertmuusikana - suunavat kuulajat mõtisklema eksistentsiaalsete või kõbeliste tõekspidamiste ja väärtuste üle. Need kokku on teemad, millest jutustamine on Lääne (meedia)maailmas siinkirjutaja arvates ehk just viimasel kümnendil (on spekulatsioonid, et pärast Maailma Kaubanduskeskuse kaoksiktornide ründamist 11. septembril 2001) muutunud senisest võrdamatult sagedasemaks - „mitte ainult kunstiliste filmide autorite puhul, vaid ka Hollywoodis“ (Wigley 2008).

„Spiegel im Spiegel“ (1978), „Für Alina“ (1976), „Fratres“ (1977), „Cantus in Memory of Benjamin Britten“ (1977), „Tabula rasa“ [II osa] (1977)

	peaceful	
	calm	
	pure	
ethereal	serene	delight(ful)
otherworldly	luminous	sweet
eerie	beautiful	tender
hypnotic	crystalline	gentle
haunting	terse	smooth
	sparse	
	quiet	comfort
floating		safety
brooding	simple/intricate	stability
evocative		hope
contemplative	melancholy	soothe/soothing
reflection	sad	dream
meditation	somber mournful	lullaby
	painful	
	maudlin	
	elegy	

JOONIS 1. Korduvad ingliskeelsed sõnad joonisel nimetatud varaseimate instrumentaalsete *tintinnabuli*-teoste kuulamiskirjeldustes.

vastuvõttas teadvuses esile samaaegselt või rööbiti või koos muusikaga, mistõttu olen järgnevas eelistanud Philip Taggi (1999: 29) eeskujul kasutada „muusikavälise“ või „mittemuusikalise“ asemel mõistet „paramuusikaline“ (< kr. *para* ‚kõrval, juures‘).

Joonisel 1 on näha kõige sagedamini korduvad sõnad ingliskeelsetes *tintinnabuli*-muusika kuulamiskogemuste kirjeldustes, mis vahendavad vastuvõtjate afektiivseid reaktsioone (ingl. *affective responses*, Meyer 1956: 256) varasematele instrumentaalsetele *tintinnabuli*-teostele.¹¹ Nagu mainitud, on joonisel nimetatud kompositsioone ka enim valismuusikana kasutatud. Olen püüdnud neid tajureaktsioone temaatiliselt-meeleoluliselt rühmitada ning moodustanud vaieldamatult esikohale paigutava „lihtsa keerulisuse“¹² kõrvale kuus omavahel põimuvat tinglikku rühma (katusmõistetega „rahulikkus“, „sulnidus“, „troost“, „melanhoolsus“, „mõtisklevus“, „piireületavus“).

Jooniselt 1 võib näha, et *tintinnabuli*-muusika kuulamisel esilekerkival „emotsionaalselt polüfooniliselt“ (Cohen 2001: 267) „konnotatiivsel kompleksil“ (Meyer 1956: 262) on küllaltki spetsiifiline iseloom. Mind aga huvitab: mis ikkagi paneb eri kuulajaid erinevaid *tintinnabuli*-teoseid sarnaselt mõtestama, eri filmitegijaid sarnaselt tajuma, et see muusika sobib väljendama tähendusi, mida olen seostanud kategooriaga „kõrgem väärtusilm“, ning mis võimaldab *tintinnabuli*-muusikal sellise väljendusülesandega nii edukalt ka hakkama saada?

Kõigepealt olgu öeldud, et muidugi kujundavad *tintinnabuli*-muusika tajumist ja vastuvõttu üsna mitmesugused eri tüüpi tegurid (vt. joonis 2), kuid algpunktiks jääb siinkirjutaja arvates ikkagi

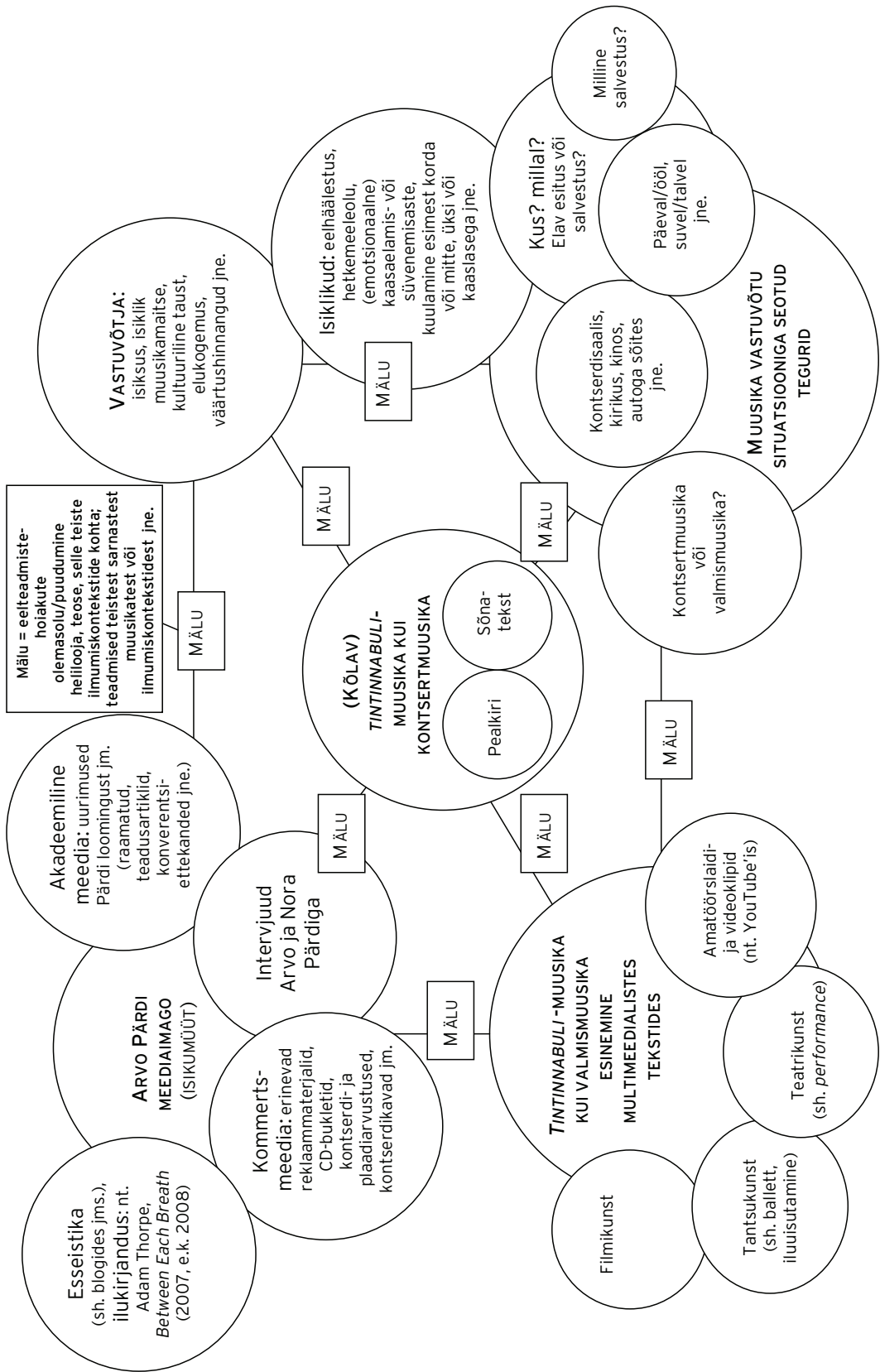
tintinnabuli-muusika spetsiifiline, teosest teosesse alati ilmeksimatult äratuntav kõla.

Kui muusikas haarab kõla mõiste üldiselt kahte aspekti, „kõlavärvi, mille määrab koosseisu valik ja instrumentatsioon, ning mitme heli kooskõla“ (Brauneiss 2005: 192), siis spetsiifilise *tintinnabuli*-kõlamulje all pean silmas just seda poolust, mis ei sõltu konkreetsete kompositsioonide iseloomust ega tämbrist ehk esituskoosseisu valikust – vähemasti seni, kuni esitaja(d) on suutnud leida „õige kõla“ (vt. nt. Kähler 2004), mida toetab ka näiteks esituskoha ruumiakustiline eripära. Silmaspeetav kõlamulje sünnib originaalsest, vertikaalsete kakskõlade (ehk „*tintinnabuli*-aatomite“, Kareda 2003: 52) kombineerimisel põhinevast kompositsioonimeetodist, mis vormib küll tonaalset materjali, kuid teeb seda väljaspool „funktsionaalse tonaalsuse hirerarhilisi ja teleoloogilisi konventsioone“ (Cizmic 2008: 69), ning mis kasutab vaikust ja järelkaja (ehk reverberatsiooni) muusikaliste elementidena. *Tintinnabuli*-muusika kuulamismuljete sõnakirjeldused tõendavad, et tulemusena tekkiv iselaadselt ülemhelderikas kõla seostub kuulajail – just nagu helilooja kavandas – tavaliselt kellade helisemisega¹³ (ld. *tintinnabulum* ‚kelluke, kell, kuljus‘). Ning samas tajutakse *tintinnabuli*-teostele omast ajalist korrastatust, mille põhikarakteristikuteks on „selgus, rõhutatud retooriline reljeef, kordused ja kõlasündmuste mõõdukas tempo“ (Arujärv 2001: 114), järgivat „sisendusjõulise, maagilise kõne mudel[it]“

¹¹ Arvestatavat hulka siin tsiteeritud kuulamiskogemuste sõnakirjeldusi (kokku 22 autoriilt kontsert- ja 44 autoriilt filmimuusika kohta) võib leida uurimuse Maimets-Volt 2009 lisadest (lk. 225–237). Paraku puudutavad need ainult palasid „Für Alina“ ja „Spiegel im Spiegel“.

¹² On iseloomulik, et *tintinnabuli*-muusikat kirjeldatakse sageli oksüümoronidega (ingl. nt. *bright sadness, tense calm, distanced intimacy, unfamiliar familiarity, presence in absence*), mida võib ka näha adekvaatse kuulaja-reaktsioonina sellele, mida Kareda on nimetanud *tintinnabuli*-stiili tuumaks: „Pärt on öelnud *tintinnabuli*-stiili olemust iseloomustades: $1 + 1 = 1$ (s.t. M-hääli pluss T-hääli võrdub üks). Seda ideed parafraseerides võiks väita, et $(-1) + (+1) = X$, kusjuures X ei ole 0; -1 (ehk M-hääli) ja +1 (T-hääli) kujutavad endast muusikalise binaarsüsteemi kahte poolust ning X uut sünergeetilist kvaliteeti. Selle uue kvaliteedi täpne formuleerimine on suurim väljakutse *tintinnabuli*-stiili analüüsimisel, kuna siin peitub stiili tuum“ (Kareda 2003: 52).

¹³ Seda suuresti seetõttu, et muusikalise materjali originaalne korrastatus sulandab muusika konsonantseks mittefunktsionaalharmooniliseks ülemhelide- ja järelkajarikkaks kõlaväljaks. Seda võtet võiks nimetada ka sissekomponeeritud reverberatsiooniks, mis tähendab, et reverberatsioon tekib kompositsioonitehniliselt, mitte pole muusikale salvestuse või selle järeletoetluse käigus elektrooniliselt lisatud. Olgu siin toodud ka paar kõnekat muusikakirjeldusnäidet: „How is it that a simple chord or a two-part texture sounds ‚religious‘? Perhaps this impression stems from the oscillating, vibrating sound of bells that Pärt repeatedly imitates in his music and that has become a hallmark of his style.“ (Schäfer 1999); „The bells are heard in the sweet, ethereal *Für Alina* (*For Alina*), which falls somewhere between the character of a minimalist Bach chorale and a lullaby.“ (Swed 1995); „The triad does indeed form the starting point of each work, and its pervasive presence yields a distinctive mixture of overtones and undertones which is highly suggestive of the sound of bells.“ (Borg-Wheeler 1997: 6); „Since the breakthrough to poetic musical expression which Arvo Pärt calls *tintinnabuli*-style, his scores have been pervaded by bell-like sounds“ (Conen 1991).



JOONIS 2. Tegurid, mis kujundavad tintinnabuli-teoste paramuusikalise tähendusvälja esilekerkimist.

(*ibid.*).¹⁴ See kinnitab muusika tähendustamisprotsessi kohta teada-tuntut, nimelt et 1) igasugune tõlgendamine on lahutamatu tõlgendaja(te) kultuurilisest aegruumist ning 2) heliteoste paramuusikaliste tähenduste mõtestamisel toimub teatud muusikaliste struktuuride seostamine teatud muusikaväliste struktuuridega. Seejuures on viimati mainitud ülekandeprotsess anafooniapõhine¹⁵ ning tugineb ennekõike aja-, ruumi- (aegruumi-), liikumis-, puute- ja kõlakogemuslikele mudelitele (Tagg, Clarida 2003).

Iseenesest võiks ju „kellade helisemise“ ja „maagilise kõne“ kõlakogemuslike mudelite tajumise registreerimisest piisatagi seletamaks *tintinnabuli*-teoste paramuusikalise tähendusvälja hämmastavat ühtsust ja etteennustatavust nii kontsert- kui valmismuusikana. Ühe määrava teguri tooksin siiski veel esile - sealjuures mitte niivõrd Pärti omamüüdi („Pärt als Mönch“, Kautny 2002: 188j.) ehk „erakliku pühamehena antud meediaimago“ (Arujärv 2006: 68) mõju tema loomingu vastuvõtule, vaid pigem hoopis Lääne (meedia)maailma tänapäevase ettekujutuse Olemise/meelerahu allikast (olgu sel nimeks „Jumal“, „Üks“, „maailma müsteeriumi tõeline olemus“ [Lotman 1990b: 302] vm.) kui millestki puhtast, kirkast, helgest, vaikusest täidetust ja mõistagi trööstivast, kuid ajalis-ruumilis-hingelisevaimselt siiski kaugel asuvast - vahest unustatust, kättesaamatust ning nostalgilist igatsust ja tagasipöördumissoovi tekitavast. Kui nüüd taas vaadata joonist 1, paistab, et enamasti just neid omadusi kuulataksegi *tintinnabuli*-muusikas väl-

jendumas. Lähtudes ülalnimetatud muusikaliste ja muusikaväliste struktuuride anafooniapõhisest ülekandeprotsessist, võib väita, et neile muusikavälistele struktuuridele vastavad *tintinnabuli*-muusikalised struktuurid kannavadki kuulajani seoseid „Olemise allikaga“ / „Ühega“ / „Jumalaga“ / „kõrgema väärtusilmaga“. Teisisõnu: kui meie praegune arusaam Olemise allikast oleks valdavalt teistsugune (nt. allikas kui kohalolev, lärmaka rõõmuenergiaga pulbitsev), oleks teistsugune ka selle väljenduseks peetav muusika. Või kui joonisel 1 esiletoodud omaduste kombinatsioon kirjeldaks praeguses Lääne (meedia) maailmas mingit oluliselt teistsugust muusikavälisest nähtust, tajutaks ka *tintinnabuli*-muusikas väljendumas midagi oluliselt teistsugust.

Kuidas sünnib „Üks“ muusikas?

Leppides asjaoluga, et küllap ongi see Üks määratud teadus- ja ka tavakeeles lõpuni sõnastamatuks jääma, teen lõpetuseks katse kirjeldada, mis siin-kirjutaja arvates on Ühe tunnused ja toimemehhanismid muusikas (vrd. Arujärv 2001: 111j.), ning ühtaegu atomiseerida *tintinnabuli*-kõla(muljet). Muusikaliste struktuuride määratluse laenan siinkohal Philip Taggilt ja Bob Claridalt:

Kuigi muusikalisel struktuuril võib olla objektiivseid, akustilise füüsika paradigmat mõõdetavaid karakteristikuid, on meie arusaam muusikalisest struktuurist siinkohal kultuurilise iseloomuga, s.t. [muusikalist struktuuri mõistame] muusikalise kontiinumiga ühe identifitseeritava osana, millele

¹⁴ Mitmed Pärti muusikast mõtlejad on märkinud, et lisaks spetsiifilisele kompositsioonisüsteemile tuleb Pärti *tintinnabuli*-muusika üheks peamiseks iseloomustajaks lugeda ka „sisendavat kõnerütmi“, milles nagu taastuks sakraaltekstide lugemisele omane mõõdukalt kõrgendatud kõnetempo. Olgu siin toodud ka paar kõnekat muusikakirjeldusnäidet: „In Pärt's music, what is unknown is summoned from what is known through the natural variance of incantation - of reciting something over and over - like the casting of spells and the saying of prayers.“ (Giampietro 2004); „At times, Arvo Pärt's compositions are like the Hesychastic prayers of a musical anchorite: mysterious and simple, illuminating and full of love.“ (Sandner 1984); „Although a single tonal centre is often adhered to throughout a work, this relatively undramatic, essentially contemplative music is nevertheless constantly changing. Its compelling and hypnotic effect is achieved not through monotonous repetition but by continual renewal, with subtle variations in texture, chord-spacing or phrase-length.“ (Borg-Wheeler 1997: 6); pala „Spiegel im Spiegel“ kohta: „above a permanent flow of chords on the piano, the cello unfolds a cantilena in long note values, which grows out of succinct steps. This cantilena spins out sweeping, chorale-like arches and spreads itself out more and more. It thus gives rise to a new architectonic configuration which, like a meditation chapel, stimulates reflection, prayer or the desire for redemption.“ (Köchel 1987/1991); pala „Fratres“ kohta: „This is the work's original conception - a spare, sweet, haunting, and prayerful set of variations that paradoxically is both austere simple and dazzlingly intricate. „Fratres“ combines the authority of ritual with something of the exuberance and freedom of improvisation. Rarely has silence been „composed“ to such a degree; rarely has an essential inner quietude spoken out so eloquently“ (Page 1993).

¹⁵ „Anafoonia“ on neologism, mis on loodud „analoogia“ alusel, kuid mis tähistab eri tüüpi tunnetusmudelite imitatsiooni (muusika)helides (< kr. *ana-* ‚peale, taas-, uuesti‘ + *phōnē* ‚hääli, heli‘) (vt. Tagg, Clarida 2003: 99-101).

võib viidata kas konstruktsiooni- või retseptiooni- poolsete terminitega [...].¹⁶ Kuigi muusikalisel struktuuril võib olemas olla või ka mitte olla üldkehtiv nimetus, me sätestame, et [muusikaline struktuur] ei pea olema mitte ainult kuuldav, vaid ka identifitseeritav ja (vähemalt ligikaudsetki) korratav ühe ja sama muusikutekogukonna liikmete poolt, ning see peab olema äratuntav sama või sarnast otstarvet omavana ühe ja sama kuulajaskonna liikmete seas, isegi kui paljud neist ei pruugi [kuulamisel] üldse teadlikudki olla ei struktuurist endast ega selle toimest. (Tagg, Clarida 2003: 94).

Olen leidnud, et seesugune „muusikalise struktuuri“ määratlus võimaldab mul paramuusikalises tähendusloomes olulisi *tintinnabuli*-muusikalisi struktuure nimetada tõhusamini, kui oleks võimalik rangelt traditsioonilisest muusikateoreetilisest nomenklatuurist lähtudes. Eelkõige seetõttu, et antud raamistikus on ühtviisi legitiimsed muusikalised struktuurid nii näiteks „kellaheli“ kui „kolmkõla“: esimene neist on lihtsalt retseptiooni-, teine konstruktsioonipõhine termin.

Niisiis: millised *tintinnabuli*-muusikalised struktuurid võiksid kanda siinkirjutaja poolt joonise 1 põhjal üldistatud tähendusi „puhas, kirgas“, „kusagil mujal“ ajas (viited „muistsetele aegadele“ või „ajatusele“), ruumis (viited millelegi „kaugel eemal“ või „sügaval sisimas“) ja/või vaimus olev (viited argiteadvusest erinevatele meelesesunditele, seoses „meditatsiooni“, „hällilaulu“, „unenäo(lisuse)“, „piireületatavusega“) ning „nostalgilist tagasipöördumissoovi tekitav“? Kõige otsustavamalt ehk järgmiselt:

- üldmuljelt konsonantne diatooniline/modaalne/mittefunktsionaalharmooniline (arhailine) kõla
- kellahelilaadne ülemhelide- ja järelkajarikas kõlaväli (sissekomponeeritud reverberatsioon)
 - vertikaalsete kakskõlade kombineerimise põhjal kujunev mitmehälne faktuur (koos meloodia ja saate dualismi ja/või tavapärasel mõttes muusikalise esi- ja tagaplaani [suhtelise] puudumisega)

- ühe muutumatu kolmkõla läbiv kohalolu helitöös
- helidevahelise ala eriline artikuleerimine (vaikeuse „teadvustamine“, Kotta 2009)
- madal valjusaste (sh. väikesed esituskoosseisud; korruga vähe erinevaid tämbreid)
- kompositsiooniline selgus, jälgitavus („meeltekohasus“, Arujärv 2001: 114)
 - eksplitsiitsete muusikaliste sündmuste väike arv
 - kõlasündmuste aeglane kuni mõõdukas tempo
 - sisendusjõulise, maagilise kõne kõlamudel
 - rõhutatud retooriline reljeef
 - ülemhelide- ja järelkajarikaste fraasidevaheliste pauside olemasolu
 - muusikalise materjali tsüklilised kordused („parallelsimid“, Normet 1988: 21)
 - läbipaistev (hõre) faktuur
 - ülikõrgete ja ülimaldlate registrite samaaegne/järjestikune kasutamine
 - kaine emotsionaalsus, mitte-sentimentaalsus
 - kusagilt-kuhugi-liikumisillusiooni (tunglevuse) puudumine
 - esitustehniline vaoshoitus ehk esitusektses-side (nt. ülikülluslik *vibrato*, *rubato*) puudumine
 - muusikalise materjali ja selle korrastatuse (s.o. „kõnemudeli“) muutumatus / vähene muutuvus pala kestel

Reeglina osaleb ühe paramuusikalise tähenduse kujundamises mitu muusikalist struktuuri, mis üksteist vastastikku toetavad, ning üks muusikaline struktuur võib osaleda erinevate paramuusikaliste tähenduste esile kerkimises (nt. muusikalise materjali tsükliline korduvus töötab ühtaegu nii „turvalise“/„trööstiva“ kui ka „nostalgilise tagasipöördumissoovi“ heaks). Kuid mulle näib, et Ühe esilekerkimise eeltingimusena peavad heliteoses esinema vähemasti k õ i k ülalmainitud muusikalised struktuurid. Ehk kui loetletust on midagi eiratud (nt. esitatakse *tintinnabuli*-teost ülemäära kiires tempos või liiga vibraatorohkelt või on selle helikude salvestusjärgselt mingil moel tihedamaks töödeldud vms.), kerkivad kohe esile teistsugused paramuusikalised tähendused.

¹⁶ Nagu näha, esineb Taggi ja Clarida „muusikalise struktuuri“ definitsioonis olulisi sarnasusi Umberto Eco „kultuuriühiku“ definitsiooniga (vrd. Eco 1976: 67). Ecole tuginedes olen oma varasemates töödes vajaduse korral kasutanud praeguse „muusikalise struktuuri“ asemel mõistet „muusikaühik“ – see on mis tahes meeltega tajutav, muusika(vormi)line olem, mis on teatud (muusika)kultuuris sellisena määratletud, iseseisvana kasutusel (s.t. ümbritsevast eristatav ja äratuntav) ning kuulub teatud kindlasse süsteemi (muusikalisse stiili) (vt. ka Maimets 2004b: 485–486).

Teisipidi tähendab see aga ka, et Ühe vahendamine ei ole kindlasti tingimata just *tintinnabuli*-muusika pärusmaa, vaid et sama või vähemasti väga sarnase paramuusikalise tähendusvälja esilekerkimisvõimalusest saab rääkida ka teiste muusikateoste puhul, mida kirjeldavad loetletutega põhimõtteliselt samad muusikalised struktuurid ja nende kombinatsioon. Näiteks Samuel Barberi (1910-1981) „Adagio for Strings” ilmselt ei vasta Ühe vahendamise tingimustele - siinkirjutaja jaoks eelkõige oma kõlatiheduse ja tunglevuse tõttu, mis automaatselt välistab „kusagil mujal”-tajureaktsiooni. Kuid oma doktoritöö lõpus olen saanud näidata, kuidas seda teeb Valentin Silvestrovi (s. 1937) klaveri- ja tšelloduett „Postludium” nr. 3 (vt. Maimets-Volt 2009: 180jj.).

Lõpetuseks

Käesoleva artikli eesmärgiks oli näidata see-suguse intrigeeriva teema nagu *tintinnabuli* spirituaalsus (vt. Kareda 2003: 53) käsitlemise võimalikkust siiski ka teaduslikus, mitte pelgalt poeetilis-metafoorses võtmes. Niisiis, kirjeldamiseks tähendusi, mida kaldutakse tajuma *tintinnabuli*-muusikas väljendumas ja/või mille väljendamiseks seda muusikat sobivaks peetakse,

analüüsisin ühelt poolt *tintinnabuli*-teoste filmilisi rakendusi ning teisalt valismuusikana enim kasutatud teoste kõla- ehk kuulamiskogemuste sõnakirjeldusi. See tähendas põhitähelepanu pööramist mitte Pärdi originaalsele kompositsioonitehnikale või muusikateoste vormistruktuurile (s.o. ennekõike üleskirjutusele ehk noodile), vaid kõlavale muusikale (esitusele). Samuti püüdsin kaardistada nii muusikalisi kui ka muusikaväliseid tegureid, mis tänapäeva Lääne massimeedia-kultuuris *tintinnabuli*-muusika spetsiifilist paramuusikalist tähendusvälja kujundavad.

Kui viimaks veel kord mõelda, et igasugune tõlgendus kannab ühtlasi infot tõlgendaja ja tema kultuurilise aegruumi kohta, näib mulle pärast kümnete ja kümnete kuulamismuljete läbitöötamist paljuütlevana, et hoolimata sellest, kui heatahtliku, ühtlase, turvalise, lootusrikka heliruumi võib mõni *tintinnabuli*-teos (näiteks „Spiegel im Spiegel”) luua,¹⁷ tajutakse selle muusika üldist emotsionaalset laengut ikka ja alati - nukrana? Paneb mõtlema, et mille iganes ligipääsuteeks *tintinnabuli*-muusikat tänases Lääne (meedia)maailmas ka peetakse, jääb see „miski” ikka pigem utopia, soovmõtete valdkonda kuuluma ...

¹⁷ Pala „Spiegel im Spiegel” kontsertmuusikalise retseptiooni kohta vt. nt. Maimets-Volt 2009: 229-231; valismuusikana retseptiooni kohta vt. nt. Maimets-Volt 2006.

KIRJANDUS

- Arujärvi**, Evi 2001. Muusika väärtusteljel: „püha“ allikad ja mänguväljad. – *Vikerkaar*, nr. 5/6, lk. 109-115.
- Arujärvi**, Evi 2006. Arvo Pärt peeglis. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 2, lk. 63-70.
- Borg-Wheeler**, Philip 1997. Beatus. Arvo Pärt: Choral Works. – Booklet notes to CD *Arvo Pärt: Beatus*, pp. 5-8. Virgin Classics 7243 5 45276 2 3.
- Brauneiss**, Leopold 2005. Sissejuhatus tintinnabuli-stiilisse. – *Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid*. Koost. Enzo Restagno, Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, lk. 157-221.
- Cizmic**, Maria 2008. Transcending the icon: Spirituality and postmodernism in Arvo Pärt's *Tabula rasa* and *Spiegel im Spiegel*. – *Twentieth-Century Music*, no. 5 (1), pp. 45-78.
- Cohen**, Annabel J. 2001. Music as a source of emotion in film. – *Music and Emotion: Theory and Research*. Eds. Patrik N. Juslin, John A. Sloboda, Series in Affective Science, Oxford, New York: Oxford University Press, pp. 249-272.
- Conen**, Hermann 1991. The Lenten time of music. On the music of Arvo Pärt [transl. by Paul Foster]. – Booklet notes to CD *Miserere*. ECM New Series 1430 (847 539 2).
- Cook**, Nicholas 2001. Theorizing musical meaning. – *Music Theory Spectrum*, no. 23 (2), pp. 170-195.
- Eco**, Umberto 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Giampietro**, Rob 2004. Part notes (Ways of seeing „Fratres“ by Arvo Pärt). <<http://www.studio-gs.com/writing/part-notes.html>> (08.04.2010).
- Gorbman**, Claudia 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing [Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press].
- Hillier**, Paul 1997. *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hillier**, Paul 2005. Tintinnabuli. – Booklet notes to CD *Arvo Pärt. A Tribute*. Harmonia Mundi 907407.
- Kareda**, Saale 2003. Mõistatuslik tintinnabuli. Pärdi tintinnabuli-stiili uurimise problemaatikast. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 4, lk. 51-55.
- Kareda**, Saale 2005. Tee. Sakraalne lavateos Arvo Pärdi muusikale festivalil „Carinthischer Sommer“. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 8/9, lk. 68-75.
- Kareda**, Saale 2009. Armastus heli vastu. Mõtisklus Arvo Pärdi muusika tähendusest tänases maailmas. – *Sirp*, nr. 7 (3240), 20. veebruar, lk. 6.
- Karlin**, Fred 1994. *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*. New York: Schirmer Books.
- Kautny**, Oliver 2002. *Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Kotta**, Kerri 2009. Tintinnabuli-muusika mõjust filmikeelele. Ääremärkusi Kaire Maimets-Voldi vastvalminud doktoritööle. – *Sirp*, nr. 23 (3256), 12. juuni, lk. 15.
- Kähler**, Andreas Peer 2004. Vaikuse kiirgus. Arvo Pärdi muusika (instrumentaal)muusiku pilgu läbi. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 5, lk. 66-71.
- Köchel**, Jürgen 1987/1991. In croce: Russian chamber musique. – Booklet notes to CD *In Croce: Schnittke, Gubaidulina, Suslin, Pärt. Russische Kammermusik / Chamber Music from Russia*. Koch International Classics, Scwann, Musica Mundi 310 091.
- Lotman**, Juri 1990a. Sõnakunsti teose kompositsioon. – *Kultuurisemiootika: Tekst - kirjandus - kultuur*. Tlk. Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann, Tallinn: Olion, lk. 75-181.
- Lotman**, Juri 1990b. Tekst tekstis. – *Kultuuri-semiootika: Tekst - kirjandus - kultuur*. Tlk. Pärt Lias, Inta Soms, Rein Veidemann, Tallinn: Olion, lk. 280-303.
- Maimets**, Kaire 2004a. Tasakaal su ümber ja su sees: „Ukuaru“. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 77-85 [I osa nr.-s 6, lk. 92-100].
- Maimets**, Kaire 2004b. Millega tegeleb muusikasemiootika? – *Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse*. Koost. Jaan Ross, toim. Jaan Ross, Kaire Maimets, Tallinn: Varrak, lk. 476-502.
- Maimets-Volt**, Kaire 2006. Vaid Üks on taevas. [Arvo Pärdi muusikast Tom Tykweri filmis „Taevas“]. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 11, lk. 90-102.
- Maimets-Volt**, Kaire 2009. *Mediating the „idea of One“: Arvo Pärt's pre-existing music in film*. Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations 4, Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre.
- Meyer**, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Normet**, Leo 1988. The beginning is Silence. – *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 19-30.

- Page**, Tim 1993. Untitled booklet notes to CD *Fratres – Maria Bachmann, Jon Klibonoff*. BMG Music, Catalyst 09026 61824 2.
- Randalu**, Ivalo 1988. Arvo Pärt novembris 1978 [intervjuu Arvo Pärtiga]. - *Teater. Muusika. Kino*, nr. 7, lk. 48-55.
- Restagno**, Enzo (toim.) 2005. *Arvo Pärt peeglis. Vestlused, esseed ja artiklid*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus. [Orig. Restagno, Enzo (ed.) 2004. *Arvo Pärt allo specchio. Conversazioni, saggi e testimonianze*. Milano: Il Saggiatore.]
- Sandner**, Wolfgang 1984. Untitled booklet notes to CD *Tabula Rasa*. ECM New Series 1275 (817 764-2).
- Schäfer**, Thomas 1999. Music from the midst of silence. - Booklet notes for untitled CD. Deutsche Grammophon GmbH, Digital Stereo 457 647-2.
- Swed**, Mark 1995. Untitled booklet notes to CD *Pärt/Górecki – Solo Piano Works*. Koch International Classics 3-7301-2H1.
- Tagg**, Philip 1999. Introductory notes to the semiotics of music. (Online text that constitutes part of a project to produce a textbook in the semiotics of music.) <<http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>> (08.04.2010).
- Tagg**, Philip, Bob Clarida 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*. 3rd version [2006]. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- Vaitmaa**, Merike 1991. Arvo Pärti vokaallooming. - *Teater. Muusika. Kino*, nr. 2, lk. 19-27.
- Wigley**, Samuel 2008. Is it time to give Pärt a rest? - *The Guardian*, 29 May. <<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2008/may/29/timetogivepartarest>> (08.04.2010).

Mediating 'the One': the paramusical field of connotation of Arvo Pärt's tintinnabuli music

Kaire Maimets-Volt

This article delineates the 'paramusical field of connotation' (Tagg 1999) of Arvo Pärt's *tintinnabuli* music in the contemporary culture of Western music and musical mass media. 'Paramusical' (i.e. alongside or concurrent with the music) refers to that which is semiotically related to a particular musical discourse without being structurally intrinsic to that discourse. 'Connotations' are those associations which are shared in common by a group of individuals within a culture.

In order to obtain information about the associations, reactions, evaluations, etc. that *tintinnabuli* music evokes, I have, on the one hand, collected listeners' subjective personal reports on experiencing the sound of *tintinnabuli* music and applied content analysis to their vocabulary. The source of my collection of free reports has been verbal written media: previews, reviews and scholarly analyses of *tintinnabuli* music both as concert music (e.g. p/reviews of concerts and recordings, CD-inlays, concert programmes, academic publications) and as pre-existing music (e.g. of films, dance or theatre performances featuring Pärt's concert compositions) that have been published in print or on the Internet (blogs, forums/message boards, social networking websites).

On the other hand, I have researched *tintinnabuli* compositions as pre-existing film music and discovered that, as if in intersubjective agreement, very many film makers tend to use pre-existing *tintinnabuli* music on similar occasions with a similar purpose and also in a similar manner, regardless of a particular film's actual plot, or genre, or of which particular *tintinnabuli* compositions have been used. Furthermore: within the past decade, Pärt's pre-existing concert compositions have been widely used not only in numerous film soundtracks, but also in numerous dance performances and theatrical soundtracks, not to mention the large number of amateur film clips and slideshows one could find, for example, on YouTube. This observation of "as if"-intersubjective agreement holds for the latter instances of musical multimedia as well.

On the basis of the two approaches described I will show that in the contemporary Western musical (mass media) culture the paramusical perception and reception of *tintinnabuli* music proves to be remarkably consistent and, hence, predictable. In other words, sounding *tintinnabuli* music evokes a specific state of mind, a single 'emotionally polyphonic' (Cohen 2001) 'connotative complex' (Meyer

1956) which serves as an antipode to the tortured complexity of much contemporary art and life, and apparently answers a widespread psychosocial need not only for purity, comfort, calm and reflection, but also for a wider existential or ethical attitude towards issues like humanity, mortality, dignity in this (post-)post-modern, post-religious, ever-globalising material world of disconnectedness and precarious value systems. As it happens, this is fairly consistent with Pärt's own intent with *tintinnabuli* music to communicate the (Neoplatonic) 'One' (in German *das Eine*) outside of which everything has no meaning, or the perfectness (*Vollkommenheit*) that appears in many guises, while everything that is unimportant falls away (see Sandner 1984).

Finally this article focuses on the question of how *tintinnabuli* music manages to evoke such a specific paramusical field of connotation. In this discussion I have distinguished between musical and paramusical factors that contribute to the process of *tintinnabuli*-musical semiosis in the contemporary Western culture of musical mass media. The latter include, for example, the title of a composition, the image of the composer in the mass media, recurrent compositional devices of displaying pre-existing *tintinnabuli* music in the instances of musical multimedia (e.g. film, dance, theatre), etc. In order to disentangle the musical factors contributing to this process, I have adopted Philip Tagg's (2003) notion of 'musical structure' as an audible, identifiable part of a musical continuum that may be referred to or designated in either constructional or receptional terms, and that is at least approximately repeatable and recognisable as having the same or similar function when it is heard by members of the same community of listeners. The general stance beneath this discussion is that musical meaning is not a theoretical construct of semiotically-hermeneutically inclined musicologists, but "a true common practice" (as Lawrence Kramer would say; see also Maimets-Volt 2009: 12). Commonly shared musical meanings do exist within a given culture: "they are formed and altered under particular social, ideological, technological and musical-cultural contingencies" (Tagg, Clarida 2003: 106). As hinted above, this article looks into these contingencies as well.